



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

XI. Schlußbetrachtungen: Rückblick auf die Stilentwicklung der letzten 30 Jahre - Der Kampf um die Kunst - Das Wesen des deutschen Expressionismus - Drei Vorurteile - „Der Künstler im Staat“

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](#)

XI.

Mit voller Absicht habe ich in dieser ganzen Vorlesung den Gedanken durchgeführt, daß die nacheinander behandelten Stilphänomene, die das Gesamtbild der Malerei der letzten 30 Jahre formen: Impressionismus, Expressionismus, neue Naturmalerei, abstrakte Kunst, mit einer leichten Verschiebung gegen das Heute „gleichzeitig“ sind.

Jetzt, wo wir am Ende unserer Betrachtung stehen, bedarf diese Feststellung in gewissem Sinne einer Korrektur, insofern wir uns deutlich machen, daß innerhalb dieser Gleichzeitigkeit für die einzelnen Formen die Akme, der Höhepunkt, in einer Folge der Zeiten liegt; und unsere bisherige Betrachtung bedarf der Ergänzung auch noch durch die Feststellung, daß diesen verschiedenen Formerscheinungen im Gesamt der Zeitkunst ein unterschiedliches spezifisches Gewicht zukommt.

Beides versuche ich noch einmal durch ein Diagramm anschaulich zu machen, von dessen skizzenhaftem, provisorischem und unverbindlichem Charakter ich natürlich selbst am allerersten überzeugt bin, das ich Ihnen aber mit dieser ausdrücklichen Werteinschränkung doch nicht vorenthalten möchte (vergl. die Skizze auf S. 12).

Selbst bei sorgfältigster Durcharbeitung (die z. B. besondere Kurven für die führenden Künstler und für die Flut der Mit- und Nachläufer einzutragen und zu berücksichtigen hätte, wie die einzelnen – hier immer nur auf einen Linienzug der einfachsten Stilströme gebracht – sich gegenseitig in ihrer Sonderform beeinflussen, in einzelnen Künstlern sogar durchfärbten und ineinander übergehen) würde nie mehr als ein rohes Schema, ein Gespenst der Wirklichkeit von eng begrenztem Wert gewonnen werden können.

Es ist für Sie vielleicht trotzdem ein Ordnungszeichen, wenn ich Ihnen nun rekapitulierend in schneller Folge Hauptwerke der Malerei der letzten 30 Jahre nicht mehr in stilistischer, sondern in streng chronologischer Ordnung vorfüre:

- Slevogt, „Der weiße d'Andrade“, 1902
Liebermann, „Hamburger Professorenkonvent“, 1905/6
Slevogt, „Trabrennbahn“, 1907
Kirchner, „Englisches Tanzpaar“, 1907
Corinth, „Versuchung des heiligen Antonius“, 1908
Kokoschka, „Der Schwarzwald“, 1908
Nolde, „Abendmahl“, 1909
Slevogt, „Dr. Voll“, 1911
Nolde, „Krieger und sein Weib“, 1912
Kirchner, „Ins Meer Schreitende“, 1912
Otto Mueller, „Akte in der Landschaft“, 1912
Franz Marc, „Turm der blauen Pferde“, 1913/14
Nolde, „Herrscherscher“, 1914
Heckel, „Madonna von Seebrügge“, 1915
Nolde, „Beweinung“, 1916
Kokoschka, „Selbstbildnis“, 1917
Corinth, „Stilleben“, 1920
Dix, „Junges Paar“, 1920
Moholy Nagy, „Schwarzes Kreisviertel“, 1921
Radziwill, „Stilleben“, 1921
Scholz, „Kakteen“, 1923 oder 1924
Hofer, „Tischgesellschaft“, 1924
Kirchner, „Paar vor den Menschen“, 1924.
Kanoldt, „Stilleben X“, 1924.
Mondrian, „Komposition“, 1924/25
Kanoldt, „Olevano“, 1925
Baumeister, „Tischgesellschaft“, 1925
Nolde, „Sünderin“, 1926
Heckel, „Hirte“, 1926
Schrimpf, „Vor dem Spiegel“, 1926
Schmidt-Rottluff, „Baumlandschaft“, 1928

Schrimpf, „Staffelsee“, 1928
Radziwill, „Lilienstein“, 1928
Feininger, „Segelboote“, 1929
Dix, „Krieg“, 1929
Nolde, „So Ihr nicht werdet wie die Kindlein“, 1929
Kirchner, „Drehende Tänzerin“, 1931
Schlemmer, „Aquarell“, 1930/31
Kirchner, „Reiterin“, 1931/32
Ballmer, „Figürliche Komposition“, 1932.

Und nun einige Worte über Stellung und Bedeutung der Kunst heute. Mehrere Male haben Sie mir auf mein Pult Zeitungen gelegt mit Stellungnahmen zu diesen Problemen von verschiedenen Standpunkten aus. Ich muß das als die Aufforderung betrachten, mich dazu zu äußern, und darf Sie nicht enttäuschen.

Zunächst: Allen gelegentlich schon vor dem Kriege auftauchenden, nach dem Kriege sich immer mehr häufenden, aus einer bestimmten Art von Lebensschwäche entspringenden Äußerungen einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber, die die Existenzberechtigung, ja die Existenzmöglichkeit der Kunst oder doch wenigstens der bildenden Kunst in unserer Zeit bezweifeln wollten, muß gesagt werden, daß merkwürdigerweise gerade die bildende Kunst, mehr noch als Musik und Dichtung, sich in der Krisis dieser Monate als wirksame geistige Lebensmacht neu erwiesen oder wieder hergestellt hat.

Über kein Gebiet geistigen Lebens ist die öffentliche Diskussion während der letzten Monate und Wochen so laut, so heftig, so lebendig gewesen. Und daß es so gekommen ist, ist – das muß gerade der akademische Lehrer aussprechen und anerkennen – entscheidendes Verdienst der akademischen Jugend, der deutschen Studentenschaft.

Sie haben dabei den Blick für das Wesentliche bewiesen, indem Sie den entscheidenden Ausgangspunkt der geistigen Bewegung, in und von der wir leben, in der jüngsten Vorkriegsvergangen-

heit erkannten, in der Kunst Emil Noldes und des deutschen Expressionismus.

Diese Erkenntnis zu gewinnen war gerade heute nicht ganz leicht, denn tatsächlich handelt es sich dabei wirklich für die neue Jugend schon um Kunst der Vergangenheit, und wir wissen alle, wie schwer es jeder neuen Jugend ist, gerade der jüngsten Vergangenheit gerecht zu werden; denn immer leben die Söhne anderen Ideen nach als die Väter: gar heute, wo die Jugend eine neue Welt herauftäuft.

Es ist darum auch nicht wunderbar, daß die programmatiche Erklärung der deutschen Studentenschaft zunächst heftigen Widerspruch hervorgerufen hat: auch bei einzelnen jüngeren Künstlern selbst. Gerade dieser Widerspruch aber hat in den mit schärfsten Wortwaffen geführten Kampf der Ideen Klärung gebracht.

Gewiß, wir alle wissen, daß nordisches Blut der Träger auch der griechischen Kunst ist, und wir wissen, daß ebenso die hohe Blüte der italienischen Kunst nicht entstanden wäre ohne den befruchtenden Zustrom germanischen Blutes, der Italien, vor allem Nord- und Mittelitalien durchflutet hat, die Träger der italienischen Renaissancekultur; und wir wissen endlich auch, daß daselbe von Nordfrankreich gilt. Ich konnte Ihnen das, als wir über den französischen Impressionismus sprachen, ja sogar als eine Erkenntnis der jüngsten französischen Kritik selbst bezeichnen. Wenn wir also auch diese große und tiefe, in der Verwandtschaft des Blutes gegebene Verwandtschaft des künstlerischen Ausdrucks für diese Hochzeiten der Vergangenheit frei anerkennen – so müssen wir doch die Verbindlichkeit des in jenen Epochen, auf anderem Boden, unter hellerem Himmel geschaffenen Schönheitsideals ebenso entschieden ablehnen.

Weder das Schönheitsideal Botticellis noch das so ganz anders geartete, mit jenem gar nicht in einem Atem zu nennende Schönheitsideal Giorgiones, Tizians, Palma Vecchios kann unserer Kunst Gesetz sein; nicht weil wir wissen, daß die Frauen Tizians,

Palma Vecchios und Giorgiones die Blondheit ihres schwarzen Haares Perücken, Sonnenbleichung oder Färbemitteln und Mixturen verdankten, sondern aus dem einfachen Grunde, weil unsere Kunst eben nicht auf griechischem oder italienischem oder französischem Boden, sondern auf deutschem Boden und unter unserem nordischen Himmel wachsen muß, in diesem Lande, von dem es schon in der „Germania“ des Tacitus heißt: „Quis porro, praeter periculum horridi et ignoti maris, Asia aut Africa aut Italia relicta Germaniam peteret, informem terris, asperam coelo, tristem cultu adspectuque, nisi si patria sit?“ „Und wer hätte denn auch – ungerechnet die Gefahr auf dem schauerlichen, unbekannten Meere – Asien, Afrika oder gar Italien verlassen und nach Germanien ziehen mögen, in ein ungestaltetes Land unter rauhem Himmel, kümmerlich zu bebauen und anzuschauen, wenn es einem nicht Heimat wäre? . . .“

Nisi si patria sit: uns aber ist dieses für das Auge des Südländers reizlose Land mit seinem rauhen Himmel Vaterland.

„O heilig Herz der Völker, o Vaterland.“

Was aber hat denn unsere junge Generation bis zu Nolde zurückgeführt? Die instinktive Erkenntnis, daß mit ihm und mit der Kunst seiner Nächsten zuerst wieder tiefere Quellen des Schaffens aufbrachen, daß hier zuerst wieder Kunstwerke entstanden, die nicht in erster Linie sich an die genießend aufnehmenden Sinne wenden, deren letztes Ziel nicht mehr ist, nur „Freude“ zu bereiten, die überhaupt nicht schon vorhandene Bedürfnisse befriedigen, sondern neue, tiefere Bedürfnisse wecken wollen, Kunstwerke, die aus dem „heiligen Geist des Tragischen“, aus religiösem Gefühl hervorgegangen sind, als dem Urgrund allen produktiven Vermögens.

Nichts besagt es dagegen, daß diese Kunst nicht allen Menschen in gleicher Weise erreichbar ist oder nahe steht. Das „Omnibus omnia“, „allen alles“, das als Leitwort auf einem Prälatenporträt des Kopenhagener Kunstmuseums zu lesen ist, ist dem

Kunstwerk gegenüber Utopie – oder seit wann gehörte gleichmäßiges Verstehen der höchsten geistigen Schöpfungen zu den jedem Menschen mit der Geburt verbrieften „allgemeinen Menschenrechten“? Und vielleicht bezeichnet das alte preußische „Suum cuique“ – jedem das Seine – sogar ethisch die höhere Idee, weil es die angegebene Rangordnung des Geistes anerkennt.

Verstehen Sie mich nicht falsch, ich bekämpfe nicht etwa den Gedanken der „Wiedergeburt einer neuen deutschen Volkskunst“; aber eine solche Wiedergeburt ist durch keine nach noch so neuen, großen und einheitlichen Gesichtspunkten gesehene Zielsetzung zu erzwingen und zu bestimmen; denn der Geist Gottes weht, wo und wie er will.

Vor allem aber: mit welchem Recht wird gerade der bildenden Kunst gegenüber diese Allgemeinverständlichkeit gefordert? Von jeher sind wir gewohnt, der „Unterhaltungsmusik“, der „Unterhaltungsliteratur“ ihr eigenes Recht neben der hohen Musik und der hohen eigentlichen Dichtung zuzuerkennen.

Nun, ebenso gibt es, darf, soll, muß es neben der hohen Kunst eine anderen Bedürfnissen, besonderen Stimmungen entsprechende Unterhaltungskunst geben. Auch hier gilt das Gesetz und das Recht der Stufung.

Es wäre eine öde Pedanterie und ein stumpfes Philistertum, die harmlose Unbedenklichkeit unserer Studentenlieder zu verpönen. – Aber über ihrer harmlosen Unbedenklichkeit steht die vielleicht nicht jedem erlebbare Tragik des großen Hamlet-Monologs:

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging und löst' in einem Tau sich auf.
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! – o Gott! o Gott!
Wie eitel, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt.
Pfui, pfui darüber!“ –

Oder das Heldenwort des von Giselher im Kampf erschlagenen Wolfhart:

Do sprach der Totwunde ...
Unde ob mich mine mäge nach tode wellen klagen,
den naechsten und den besten, den solt er von mir sagen,
daz si nach mir nicht weinen, das ist âne not.
Von eines küneges handen lige ich hie herlichen tot.

Oder endlich das lichteste, hellste Goethe-Wort:

„Wenn Du mich Herr durchschaust –
Geschieht mir schon genug.“

Nur dieses unberechtigte Für-eins-erklären aller Malerei, aller Plastik, aller bildenden Kunst hat die drei Hauptirrtümer verschuldet, daß das Kunstwerk zu Genuß und Erheiterung, zu Erholung und Freude geschaffen sei, daß es sich einem allgemein verbindlichen Schönheitsideal zu beugen habe und daß es allgemein verständlich sein müsse.

Man vergißt dabei, daß jede geistige, jede künstlerische Schöpfung uns, den Aufnehmenden, tiefe Verpflichtungen auferlegt. Daß, wie das Ohr erst lernen muß, zu hören, so erst das Auge zu sehen lernen muß – man vergißt, daß es nach dem Wort des Bildhauers Wolff, das ich Sie bat, Ihrem Bewußtsein tief einzuprägen, keine Sichtbarkeit für den Menschen gibt ohne die schöpferische Reflexion, und, daß die Philosophie der sichtbaren Welt Kunst heißt. Schon Leonardo nannte die Malerei cosa mentale – eine Sache des Geistes, eine Sache der Vernunft. Wer aber verlangte im Ernst, daß etwa die Philosophie Kants dem Genuß, der Erheiterung, der Erholung, der Freude dienen, daß sie allgemein verständlich sein müsse?

„Liebes Kind“, sagte Goethe (11. Okt. 28) einmal zu dem getreuen Eckermann, „ich will Ihnen etwas vertrauen, das Sie sogleich über vieles hinaushelfen und das Ihnen lebenslänglich zugute kommen soll. Meine Sachen können nicht populär wer-

den; wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.“

Und wenig später (12. Februar 29): „Alles Große und Gescheite existiert in der Minorität. Es ist nie daran zu denken, daß die Vernunft populär werde. Leidenschaften und Gefühle mögen populär werden, aber die Vernunft wird immer nur im Besitz einzelner Vorzüglicher sein.“

Ist es notwendig, ausdrücklich hinzuzufügen, daß „die Masse“, von der Goethe hier so verächtlich spricht, nicht die sogenannten „unteren Schichten“ der Bevölkerung, daß die „einzelnen Vorzüglichen“ nicht die sogenannten „upper ten“ sind, daß, wie der Maler Karl Hofer es kürzlich in programmatischer Form (Deutsche Allgem. Zeitung vom 13. Juli 33) ausgesprochen hat, der Schnitt nicht horizontal, sondern vertikal zu machen ist? Ja, daß es mit dem Weg zur Kunst sogar ähnlich ist wie mit dem Weg ins Himmelreich nach dem Gleichnis vom Kamel und Nadelöhr? Denn bei dem Verständnis des Kunstwerks handelt es sich gar nicht um soziale Stellung, Macht, Reichtum oder Geistesbildung, sondern nur um die Bildung des Herzens und der Sinne.

So bedeutet also dieses Zugeständnis und diese Einsicht, daß das Kunstwerk in diesem eigentlichen Sinne nicht jedem zugänglich sein kann, keineswegs, daß der Künstler dem Grundsatz huldigen müsse, die Kunst sei nur für den Künstler da. Nein, auch das höchste Kunstwerk ist bereit, jedem sich mitzuteilen, jeden zu empfangen; zu ihm kommt aber nur, wer seiner würdig ist.

Und nun ergibt sich, wie immer in geistigen Dingen, der merkwürdige Gegenschlag, daß gerade die scheinbar zweckfrei, scheinbar rücksichtslos nur aus dem eigenen Bedürfnis des einen Schaffenden entstandene Kunst, die im ersten Augenblick dem l'art pour l'art im gemeinen Sinne zum Verwechseln gleichsehen mag, mit der Zeit als die im höheren Sinne zweckerfüllte Kunst sich erweist, als eine Schöpfung, die weit über sich selbst auf ein anderes, höheres Sein hinausweist; während die absichtsvoll für

die Menschen mit dem edlen Zweck, ein Volksbedürfnis zu erfüllen, geschaffenen Werke sich in sich selbst erschöpfen und in der Nichtigkeit eines schnell erfüllten Zweckes ihre Wirkung verlieren und in nichts versinken oder höchstens noch Bestand behalten als „Dokumente des allgemeinen Zeitgeschmacks“, werden jene anderen Werke unter die Sternbilder des Firmaments versetzt werden zu ewiger Betrachtung und zu dauernder Mahnung an das „moralische Gesetz in uns“.

Tatsächlich aber liegt diesem Verlangen nach einer neuen „Volkskunst“ ja wesentlich etwas anderes zu Grunde: das Verlangen nach einer höheren anonymen Allgemeingültigkeit der künstlerischen Zeitform, als sie die Vergangenheit und die unmittelbare Gegenwart darzubieten scheint. Es ist das ein Bedürfnis, das auch die Künstler selbst haben, und das sich zum Beispiel darin ausspricht, wenn einer sagte, er sehne sich danach, seine Arbeiten nicht mehr signieren zu müssen.

Aber vergessen wir nicht, daß er das nur sagen und wünschen konnte in dem Bewußtsein, daß jedes seiner Werke in seiner Form selbst das Gepräge seines Geistes trüge – oder wäre es noch nötig, daß Nolde oder Schmidt-Rottluff oder Wolff ihre Werke signierten? –, daß also ihr Stil selbst schon Signatur genug sei.

Denn hier muß allerdings gesagt werden, daß die Vorstellung eines unpersönlichen Kunstwerks höherer Ordnung einen Widerspruch in sich selbst enthält, daß auch das im höchsten Sinne Allgemeingültige als künstlerische Schöpfung immer einer großen Individualität verdankt wird, auch dann, wenn sie als Person aus dem Gedächtnis der Menschen verschwindet wie die Dichter des Nibelungenliedes und der Gudrun – die mißverständlich als „Volksepen“ bezeichnet werden –, oder wenn sie zu einer mythischen Figur wird wie Homer.

Es ist Sache eines feinen geistigen Unterscheidungsvermögens, das auch geübt und geschärft werden kann – wie weit es gelingt,

aus dem in jeder Epoche zu einer Allgemeinform verschmelzenden Zeitstil die schöpferischen Individualitäten herauszulösen. Es bedarf dazu einer bestimmten Affinität der Empfindung.

Goethe und seinen Zeitgenossen z. B. war das florentinische Quattrocento, das ihrem inneren Interesse ferngerückt war, nahezu eine homogene Stilform; sie konnten dafür die Bologneser Akademiker Lodovico, Agostino, Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, Guercino jeden in seiner Besonderheit mühe-los am Werk erkennen. Als ich vor über 30 Jahren studierte und zuerst in Italien reiste, hatte sich die Möglichkeit dieser natürlichen Unterscheidbarkeit verloren; dafür waren uns Benozzo Gozzoli, Piero di Cosimo, die Pollaiuoli, Verrocchio, Lorenzo di Credi, Botticelli, Filippo und Filippino Lippi zu Gestalten geworden, jede mit ihrem unverwechselbaren Profil. Dem Amerikaner Beazley ist es möglich gewesen, aus der für jeden Andern ununterscheidbaren Gesamtmasse der schwarz- und rotfigurigen griechischen Vasen, dieser anonymen Volkskunst, ein Heer von bestimmten Meisterpersönlichkeiten herauszukristallisieren, und bekannt ist der klassische Ausspruch Franz Lenbachs in einer Ausstellung der Münchner Sezession: „Später werden die Menschen meinen, dies alles sei von einem einzigen ungeheuer produktiven Rindvieh gemalt worden.“ Ihm fehlte also sogar die Fähigkeit, die Individualität seiner eigenen jüngeren Zeitge-nossen zu erkennen!

Kurz, Pascal hat recht: „A mesure qu'on a plus d'esprit on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux. Les gens communs ne trouvent pas de différences entre les hommes.“ – „Je mehr Geist man hat, desto mehr besondere Menschen findet man. Die gewöhnlichen Leute finden keine Unterschiede zwischen den Menschen.“

Alles dessen sollen auch wir uns heute bewußt sein, wenn wir daran gehen, Programme für die Kunst der Zukunft aufzustellen. Wir sollen uns dessen bewußt sein, daß der Künstler nie ein Programm erfüllt – nicht einmal das von ihm selbst aufgestellte Programm –, sondern daß er der Führung seines Genius folgt.

Sie haben vor einer Woche aus Franz Marcs Briefen erfahren, mit welcher Verehrung er vor den großen Schöpfungen der „namenlosen gotischen Meister“ (7. April 15) gestanden hat, wie er sich fortsehnte aus der „vergiftenden Krankheit des Individualismus“, fort vom „Wichtignehmen des Persönlichen“, von der „Eitelkeit“: – „davon muß man gänzlich loskommen. Dann ist man frei und hat Boden unter sich!“

Aber all das bedeutet nicht einen Verzicht auf die schöpferische Kraft, die eben doch nur im Persönlichen, nur in der Individualität beschlossen liegt; und derselbe Franz Marc schreibt (14. Januar 16): „Instinkt ist alles. Es kann uns gänzlich gleichgültig sein, ob wir „verstanden“ werden oder nicht; wir können nur auf uns horchen, nicht auf die Zeit; das ist wenigstens im Künstlerischen so, – nur so kann man seiner Zeit oder einigen Seelen vorangehen.“

Das ist die prophetische Haltung des Künstlers.

Wenn dem Denken als Wissenschaft, als Philosophie der Charakter der schöpferischen Tat zuerkannt wird, so darf der Künstler für sein Werk zum mindesten gleichen Anspruch erheben.

Und daraus endlich bestimmt sich auch sein Ort im Leben des Staates, – der Rang, den auch der Künstler als politischer Mensch einnimmt.

Eine von mir im Jahre 1931 geschriebene Betrachtung über den Künstler im Staat („Kreis v. Halle“ I 1931) scheint mir auch für die gegenwärtige Situation von besonderer Bedeutung zu sein. Ich lese sie Ihnen vor:

„Wir sind geneigt, die Vergangenheit für unveränderlich be-
harrend, die Zukunft für schwankend und unberechenbar zu
halten. Wir vergessen, daß nur die rohen Tatsachen des Gesche-
hens in ihrem faktischen Nacheinander ihren festen Ort in der
Zeit haben, daß aber ihre im Geiste der handelnden Personen
des großen Dramas Geschichte ruhenden psychologischen Voraus-
setzungen und Beziehungen geheimnisvoll lebendig sind wie alles
Geistige, und darum eine immer neue, nach dem geistigen Stande

des aus der jeweiligen Gegenwart heraus Urteilenden notwendig wechselnde Deutung erfahren müssen.

Wir vergessen, daß einem starken Gegenwartsgefühl, wenigstens in allgemeinen Umrissen, auch die Vorahnung der Zukunft möglich sein muß, da ja die Zukunft selbst nichts anderes ist als ein – freilich auch geheimnisvolles – dem Geheimnis jeder Lebensentfaltung entsprechendes Fortwachsen des Gestern und Heute, nichts anderes, als die Frucht am Baume der Gegenwart. Und: der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.

Dem rein historisch denkenden, nur die Tatsachen des Geschehens aufzeichnenden Menschen, der die Vergangenheit für eine unverrückbare Gegebenheit nimmt, steht das intuitive Verhalten des Politikers gegenüber. Nur seiner schöpferischen Kraft ist es möglich, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als ein unteilbares Gebilde zu betrachten. Wo sollte er auch den wechselnden Trennungsstrich zwischen den Zeiten ziehen? Es entsteht, ja es geschieht mit jedem neuen Tage neu: Geschichte. Jede Gegenwart, ja die Zukunft selbst ist schon Geschichte, ebenso wie alles Vergangene noch heute, vom Heute aus gesehen, in beständigem Werden ist. „Der Politiker ist der einzige wahre Mensch“, so mag man das *anthropos zoon politikon* des Aristoteles übersetzen.

Seit einem Jahrhundert leben wir in einer Übergangsepoke, wie es der Übergang von der Stein- zur Bronzezeit war. Im Jahre 1889 entstand, als ein Zukunftssymbol, in Paris der Eiffelturm, noch heute ein Zeitsymbol. Friedrich Naumann hat ihn in den Briefen von der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 so gegrüßt: „Das ist modern! Kein Balken zuviel, alles Eisen, ein Heldengedicht aus reinem Metall, ein Kunstwerk ohne Künstelei. So kommt die neue Zeit... Wir müssen aus dem Steinzeitalter heraus, wenn wir einen Stil haben wollen, der uns gehört.“

Dieses letzte Jahrhundert hat eine Erneuerung der gesamten menschlichen Lebensformen gesehen. Viele Dinge sind vollkommen verschwunden, die vorher unentbehrlicher und unveräußer-

licher Menschheitsbesitz zu sein schienen, weil die neuen Bedürfnisse sie nicht mehr fordern, nicht einmal mehr tragen. Anderes formt sich um bis zur Unkenntlichkeit. Vor einem Jahrhundert unvorstellbar Neues ist entstanden. Das ist ein Vorgang, der vielleicht etwas Erschreckendes hat, doch nur für den, der in diesen Übergangsscheinungen verfangen bleibt, in dessen Gefühl nicht die Gewißheit der Zukunft „politisch“ lebendig ist. Wer aber weiß, daß sich Ähnliches auch früher schon in Zeiten großer geistiger Krisen, im Übergang etwa von der kretisch-mykenischen zur griechischen Kultur, in der Auflösung der Antike zum Mittelalter, ereignet hat, wird nicht so leicht erschüttert werden.

Blicken wir zurück nur auf eine Jahrtausend-Metamorphose künstlerischer Form: das Wandbild, das Mosaik transformiert sich zum Glasgemälde, das Glasgemälde wird zum Tafelbild; dabei aber bleibt die Möglichkeit erhalten, daß die früheren Bildformen zu gegebener Zeit in neuer Gestalt wieder auftauchen. Sie liegen gleichsam latent dicht unter der Oberfläche: bereit, wieder hervorzutreten, wenn ein neues Zeitbedürfnis sie ruft, wie heute das monumentale Fresco, das Glasgemälde, der Bildteppich wieder Gefäße eines neuen Formwillens zu werden beginnen, als Ausdruck eines neuen Gemeinschaftsgefühls, eines neuen überpersönlichen Gesamtwollens.

Blicken wir um uns, so erscheint als das entscheidende künstlerische Phänomen der Gegenwart die Rolle, die die Architektur in unserer Zeit spielt. Sie steht wieder aktiv wirksam im Zentrum alles bildend-künstlerischen Geschehens, wie in jeder der großen Kunstepochen seit der Pyramidenzeit Ägyptens: sie, die große Umformerin, Neugestalterin der Menschheit.

Gewiß, erst ist der Mensch da, dann die Kunst. Erst das Bedürfnis, dann seine Erfüllung. Aber das Bedürfnis ist anfangs immer nur bei wenigen, vielleicht zuerst nur bei dem einen Schöpferischen, den wir Künstler nennen. Er erst weckt das schlummernde Bedürfnis der vielen, indem er sein eigenes Bedürfnis schaffend erfüllt. Wir anderen sind alle mit unserem Bedürfen

und Wollen, unserem Erleben und Sehen weit über unser Wissen hinaus Produkte des Genies, Geschöpfe des schöpferischen Menschen, der mit seinen Bedürfnissen unsere Bedürfnisse weckt und die Form ihrer Befriedigung aus sich heraus bestimmt.

Gewiß wächst auch der Künstler aus seiner Zeit hervor. Er lebt in der Zeit, von der Zeit; je stärker seine Individualität ist, um so stärker ist seine natürliche, zentrale Verbundenheit mit dem Kraftzentrum seiner Epoche. Aber er ist kein „Journalist“, der von einem Tag zum andern lebt und mit dem Tage Wollen und Urteil wechselt.

Indem er wachsend auf seinem Lebenszentrum beharrt, löst er sich, wenn er reif geworden ist, von der Zeit, die mechanisch unter ihm fortrollt, um über sie hinaus mit freier Gestaltungskraft autonom die Zukunft vorwegzunehmen.

Dieses eigentümliche Verhalten des produktiven Menschen, des Künstlers, bestimmt seine Stellung im sozialen Leben der Zeit, im Staate.

Im frühen und hohen Mittelalter ist er geistlichen Standes: Kirchenfürst oder dienender Bruder. Dann wird er Laie und geht in dem großen Stande des Handwerks auf, auch als „freier Künstler“. Mit der Renaissance hebt sich seine soziale Stellung, bis sie in Italien mit Tizian, im Norden mit Rubens, in Spanien mit Velasquez fürstlichem Range gleicht. Mit dem bürgerlichen XIX. Jahrhundert verbürgerlicht auch der Künstler. Heute lebt er – fast proletarisch – an der äußersten Peripherie der menschenwimmelnden Riesenstädte.

Geistige Krisen werden daran erkennbar, daß die führenden Mächte, daß die führenden Persönlichkeiten das Verständnis für die soziale und sittliche Notwendigkeit der zu ihrer Zeit entstehenden höchsten Kunstwerke nicht mehr aufzubringen vermögen. Sie stehen ratlos und mit leeren Händen vor der nächsten Generation, die sie doch zu allererst verstehen und leiten sollten. In der Form des Kunstwerkes, ja schon darin, welchen

Stoff der Darstellung der Künstler sich wählt, kündigt sich der zukünftige Weg der geistigen Entwicklung an: der Schaffende antizipiert die Gedanken, das Wollen, das Sein der kommenden Generation. Hier liegt ein Grund für die staatspolitische Notwendigkeit der Pflege der Gegenwartskunst in ihren höchsten Zeiterscheinungen.

Seltsamer Zustand! Das Leben der großen Wirtschaftsmächte stößt und treibt die Menschheit durch die Straßen-Kanäle der Weltstädte, und irgendwo nahe dem Zentrum dieses geschäftigen Bewegungsstroms oder auch weit draußen – immer aber in tiefster lautloser Einsamkeit, scheinbar achtlos beiseite geschoben, in kaum geheizten Ateliers, in armen Werkstätten hoch oben unter dem Dach oder tief unten im Keller der gleichgültigen großen Mietskasernen –, bilden sich die Keimzellen des geistigen Lebens der Zukunft, werden heute schon die Formen geschaffen, in denen die noch unbedürftige und ahnungslose nächste Generation das reine Spiegelbild ihres Wollens, ihrer Hoffnung, ihrer Sehnsucht erkennen wird. Noch einmal: Es ist staatspolitische Notwendigkeit, daß die Allgemeinheit die Möglichkeit erhält, Anteil zu nehmen, mitzuerleben diesen sich unter uns vollziehenden geistigen Entstehungsprozeß, dieses lebendige Wachsen der Zukunft. „Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also“ – so urteilte Schiller – „das dringendste Bedürfnis der Zeit, nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zur Verbesserung der Einsicht erweckt.“

Erinnern wir uns doch daran, was aus der Vergangenheit bleibt! Wo sind die Schiffe von Athen, von Venedig, von Brügge? Wo ist die ganze technische Wirtschaftsmacht aller Vergangenheit? Sie ist verweht, überholt, vergangen: Phidias, Tizian, Velasquez, Rembrandt aber sind gegenwärtig.

Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, zu sehen, wie jede Zeit, ewig unbelehrbar durch alle Vergangenheit, den Wert ihrer technischen Errungenschaften ins Maßlose überschätzt. Aber: die Letzten sollen die Ersten sein. Bleiben wird auch von unserer Zeit nur das, was sie an höchsten Kunstwerken zu schaffen vermag, d. h. das, worin sie sich geistig ausdrückt.

Und ein Grund, unerschütterlich auf die Zukunft zu vertrauen, ist das Erkennen der lebendigen künstlerischen Kräfte unserer Zeit. Neben den vielen, die das Leben nur um ihrer selbst willen zu leben scheinen, gibt es auch heute noch genug „sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen“, deren Leben sich mit Selbstverständlichkeit in der Tätigkeit und im Wirken vollzieht. Sie sind es, die schon in der Gegenwart die Zukunft schaffen.

Es hat nie an denen gefehlt, die in den schöpferischen Menschen der Zeit die Zukunft zu bekämpfen versucht haben. Man konnte die „Olympia“ Manets zerschneiden: man konnte die Auswirkung der Kunst des französischen Impressionismus nicht hemmen.

Man kann eine Bauausstellung moderner Architektur durch Lieferung minderwertigen Materials boykottieren, ja noch die großen Glaswände eines neuen Hauses mit Steinen zertrümmern: man kann das Rad der Zeit nicht zurückdrehen.

Man kann Gemälde von den Nägeln nehmen – solange man aber an die frei gewordenen Haken nicht die Künstler selbst aufhängen kann, die die Bilder gemalt haben, wird ihre Wirkung nicht aufhören. Sie würde nicht einmal dann aufhören können; denn die neue Kunst einer Zeit wächst nicht zufällig oder aus neuen wirtschaftlichen Notwendigkeiten allein – sie sind nur Beflügler der Entwicklung –, sie wächst aus einem geistigen MüsSEN, dessen Wirkung nicht zufällig, sondern von innerer Notwendigkeit getragen ist.

Der künstlerische Stil einer jeden Zeit ist nicht nur ihre Schöpfung, er ist zugleich ihr Schicksal. Auch er ruht auf „dem Ewigen,

Notwendigen, Gesetzlichen“, auf „Begriffen“, welche unverwüstlich sind, ja durch die Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden.

Der intuitiv politisch Schöpferische muß sich darum aus den höchsten Kunstwerken seiner Zeit – so fremd sie ihm immer sein mögen – doch von verwandtem Geiste angeweht fühlen: Numine afflatur.

Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, am 1. März 1801, schrieb Caroline an Wilhelm August Schlegel die unvergeßlich sich dem Ohr und dem Sinn einprägenden Worte: „Oh, mein Freund, wiederhole es Dir unaufhörlich, wie kurz das Leben ist, und daß nichts so wahrhaft existiert als ein Kunstwerk. Kritik geht unter, leibliche Geschlechter verlöschen, Systeme wechseln, aber wenn die Welt einmal aufbrennt wie ein Papierschnitzel, so werden die Kunstwerke die letzten lebendigen Funken seyn, die in das Haus Gottes gehen – dann erst kommt Finsternis.“

Und nun lassen Sie mich diese Vorlesung schließen mit dem Wort, mit dem ich sie begann: „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“ – dem Wahlspruch des Prinzen Wilhelm von Oranien.

Nachwort

Die erste Auflage dieses Buches ist 1935 im Rembrandt-Verlag in Berlin erschienen. Die postume Publikation der Vorlesung von Max Sauerlandt durch Harald Busch war damals ein kühnes Unternehmen. Sie teilte das Schicksal der deutschen Kunst, um die es ging: Das Buch verfiel der Zensur.

Die dem Buche zugrunde liegende Vorlesung in der Fassung „Deutsche Malerei und Plastik der letzten dreißig Jahre“ wurde bereits in den kritischen Sommermonaten des Jahres 1933 an der Hamburgischen Universität unter stärkstem Anteil der akademischen Jugend und aller Kunstdenkmäler gelesen. Da der Stoff für die wenigen Stunden zu reich war, mußte die Darstellung Fragment bleiben. Aber dieser Versuch zu einer wirklichen Gegenwartsgeschichte, an deren Möglichkeit Sauerlandt allerdings glaubte, wurde in jener für die deutsche Kunst entscheidenden Stunde zu einer großartigen Apologie dieser Kunst. Und nur wer diesen Augenblick wirklich miterlebt hat, kann die Bedeutung und das Wagnis dieser Vorlesung ermessen. Hier opferte ein Historiker seine Existenz im Kampfe um das Daseinsrecht einer Sache, an die er unbedingt glaubte.

Seit dem Vorlesungssommer sind fünfzehn Jahre vergangen, und die „moderne“ Kunst der ersten dreißig Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ist von der Achtung, der sie damals verfiel, frei geworden. Damit ist auch wieder die Zeit gekommen für Sauerlandts Deutungsversuch, der seinen Wert behält als Dokument für eine beispiellose kunstpolitische Situation und als das Zeugnis eines „Wegbereiters“ des deutschen Expressionismus, dessen Argumente noch heute bestehen. Denn wenn Kenner und Historiker jetzt vielleicht einen gewissen Abstand gewonnen haben zu der künstlerischen Revolution, mit der die Kunst des zwanzigsten

Jahrhunderts begann, und anfangen, sie „historisch“ zu sehen, so erregt diese Kunst in weiten Kreisen immer wieder Anstoß und begegnet schärfster Ablehnung. Die schlichte, aber mit innerem Anteil geschriebene Darstellung Sauerlandts ist darum immer noch aktuell und kann heute noch „Leben zeugen“.

Sauerlandts persönliches Verhältnis zur Gegenwartskunst ist bestimmt durch seinen offenen Sinn für alles Lebendige und durch die Auffassung seines Amtes als Museumsleiter, die in seiner Idee von der Aufgabe des Kunstmuseums ihren Ausdruck gefunden hat.

„Nicht nur als Bewahrer und Sammler der Kunstwerke der Vergangenheit ist das Museum legitimer Erbe der großen älteren Kulturmächte, der Kirche, des bürgerlichen Patriziats, des Fürstentums, sein Leiter soll sich, als der unmittelbare Rechtsnachfolger der großen kunstfördernden Mächte der Vergangenheit, auch der Kunst der Gegenwart gegenüber verantwortlich fühlen. So aufgefaßt, kann seine Wirksamkeit nicht auf die wissenschaftliche Forschungsarbeit im engeren Sinne beschränkt sein, sondern sie muß noch über die Grenzen des Museums hinausgreifen, das nur als Sammelbecken der lebendigsten künstlerischen Kräfte zu dienen hat.“

Das Museum war ihm eine „moralische Anstalt“, und er sah seine Aufgabe in erster Linie darin, Mittler der ihm anvertrauten Werte der Vergangenheit und der lebenskräftigen künstlerischen Werte der Gegenwart zu sein. So hat er zuerst in Halle und dann in Hamburg als Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe gewirkt.

In Halle setzte er sich schon früh für Liebermann, Slevogt, Corinth und Trübner ein, als ihre Kunst noch unzeitgemäß war, und noch von Hamburg aus wirkte er entscheidend mit bei der Erwerbung der Sammlung Fischer für Halle mit ihrem wertvollen Besitz an Bildern von Franz Marc, Kokoschka, Heckel, Kirchner und Otto Mueller. In Hamburg hat er dem Museum für Kunst und Gewerbe eine vielumstrittene Sammlung moderner Kunst mit Werken von Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner u. a.

angegliedert, die 1933 die Bilderstürmer herausforderte und die der Anlaß wurde für seine Beurlaubung aus dem Museumsdienst im April desselben Jahres. Damit wurde seine Wirksamkeit jäh abgebrochen. Die Vorlesung an der Hamburgischen Universität im Sommersemester 1933 gab Sauerlandt zum letztenmal die Möglichkeit, sich als Mittler für die Gegenwartskunst einzusetzen und dabei noch einmal die wesentlichen Gedanken über Kunst und Geschichte auszusprechen, die sein Denken und Leben beherrschten. Am 1. Januar 1934 ist Max Sauerlandt im Alter von 53 Jahren gestorben.

K. St.

Zur Textgestaltung

Der nach dem Manuskript durchgesehene Text wurde mit einigen für die Sache unwesentlichen Auslassungen zeitbedingter Äußerungen unverändert abgedruckt. Die zahlreichen Sperrungen im Text der ersten Auflage, die im Manuskript fehlten, wurden auch aus Gründen einfacherer Lesbarkeit des Textes ganz aufgehoben. Neu hergestellt und hinzugefügt wurde die Inhaltsübersicht, die den Überblick über die Fülle des Stoffes und die oft nur angeschnittenen Probleme erleichtern soll. Ebenfalls neu ist das kleine in der Vorlesung gezeigte und im Text erwähnte Diagramm, dessen Skizze sich in einem Brief Sauerlands vorfand.

Von der in den sehr zahlreichen Zitaten verwendeten Literatur wurde in das kurze Verzeichnis nur das für das Grundsätzliche wesentliche aufgenommen. Ebenso wurden die vielen kleineren Aufsätze Sauerlands zur modernen Kunst, die seine Kunstpolitik begleiteten und die heute nur noch schwer zugänglich sind, nicht verzeichnet: Sie erschienen in Tageszeitungen und in allgemeineren Zeitschriften, besonders in der Hamburger Zeitschrift „Der Kreis“ und im „Kreis von Halle“. Von anderen Darstellungen ist der Aufsatz über Nolde aus dem Jahre 1914 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ in die Vorlesung eingegangen, so daß neben dem Noldebuch aus dem Jahre 1921 das Kolleg von 1933 die einzige größere Zusammenfassung enthält.

Zu den Bildern

Der Abbildungsteil mußte gegenüber der ersten Auflage manche Veränderungen erfahren. Der bis auf wenige Ausnahmen durchgeföhrte Grundsatz, nur ganzseitige Abbildungen zu bringen, führte zu einer Reduzierung der Anzahl. Dabei sind alle Bilder zur Illustrierung des Generationsproblems und das Vergleichsmaterial aus älteren Kunstperioden fortgefallen. Auch die Auswahl der verbliebenen Abbildungen mußte geändert werden. Manche Originale sind nicht mehr vorhanden oder nicht mehr erreichbar, und die Beschaffung neuer Vorlagen stieß oft auf Schwierigkeiten.

In der Vorlesung wurden weit über dreihundert Lichtbilder gezeigt.

Dieser Anzahl gegenüber bleibt eine Auswahl von etwa sechzig Bildern stets problematisch. Es wurde versucht, die Auswahl so zu treffen, daß die Abbildungen die Geschichte des behandelten Zeitraumes hinreichend illustrieren. Dabei mußten die durch den Text vorgeschrivenen Akzente beachtet werden. Ergänzt wurde der Bildteil durch Werke von Beckmann, Hofer, Kokoschka und Klee. Neu aufgenommen wurden außerdem Bilder von Paula Modersohn-Becker, Pechstein, Otto Mueller und Kirchner.

Bei der Beschaffung von Vorlagen für die Abbildungen wurde uns von vielen Seiten Unterstützung zuteil, für die an dieser Stelle nochmals gedankt sei. Einen großen Teil des Bildmaterials stellte die Hamburger Kunsthalle zur Verfügung. Eine Anzahl von Photographien stammt aus dem Marburger Photo-Archiv (Abb. 10, 11, 13, 20, 21, 22, 41, 46, 60, 61). Weitere Photographien verdanken wir Frau Alice Sauerlandt, Herrn Prof. Dr. Carl Georg Heise, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Schöne, Herrn Erich Heckel und Herrn Heinrich Hudtwalcker.

In dem Abbildungsverzeichnis wurden nach Möglichkeit die jetzigen oder die früheren Aufbewahrungsorte der Bilder genannt. Wo diese Angaben fehlen, war der Verbleib nicht feststellbar.