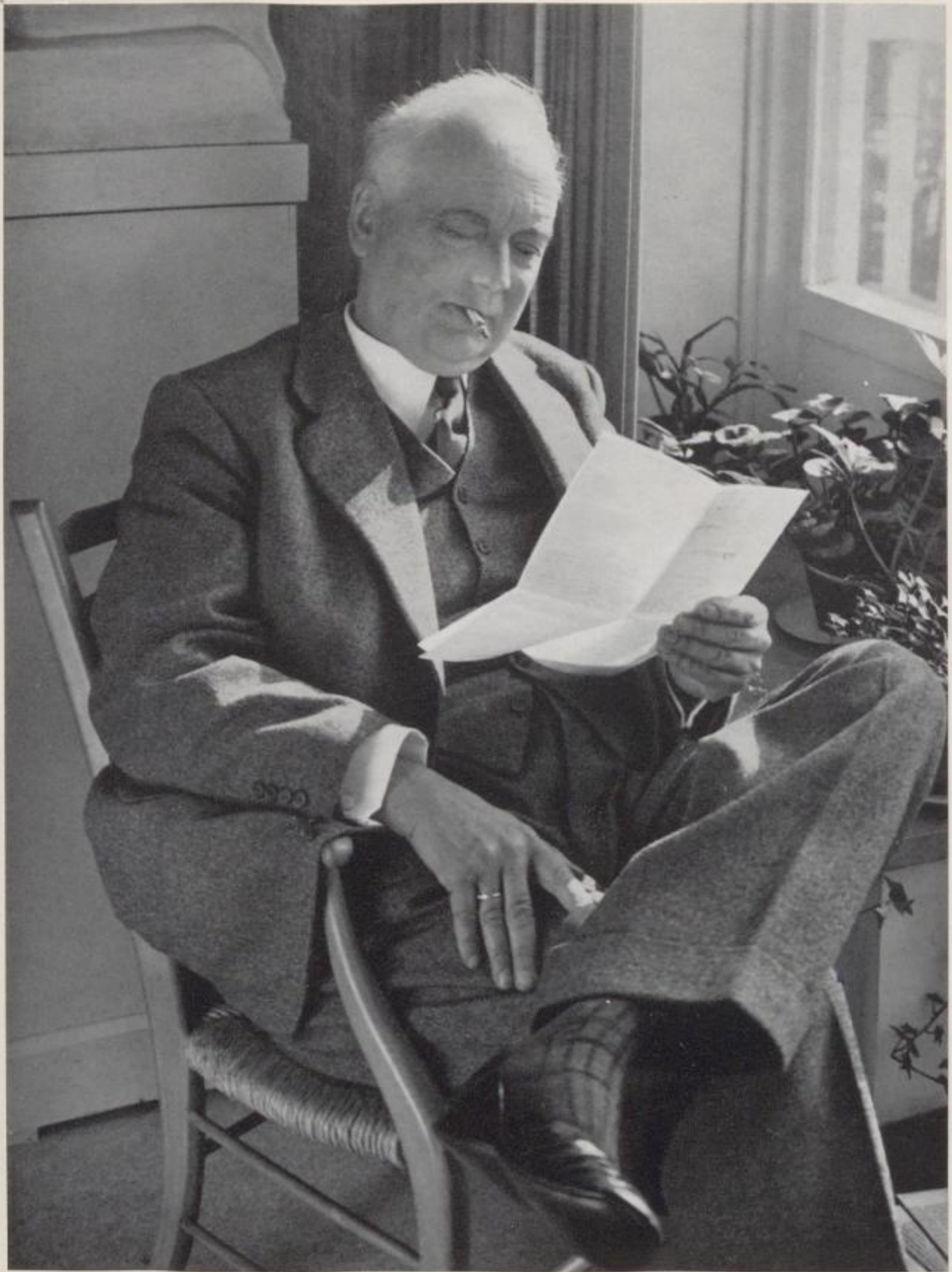


CARL GEORG HEISE · *Der gegenwärtige Augenblick*



Conroy Heine

CARL GEORG HEISE

DER GEGENWÄRTIGE AUGENBLICK

Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten



VERLAG GEBR. MANN · BERLIN

ZUM 70. GEBURTSTAG VON CARL GEORG HEISE
am 28. Juni 1960 herausgegeben mit Unterstützung der
Hansestadt Lübeck, der Kulturbehörde der Freien und
Hansestadt Hamburg und des Hamburger Kunstvereins
von Paul Ortwin Rave · Otto H. Hess · Marcus Bierich

[Teils.]



© 1960 Verlag Gebr. Mann GmbH., Berlin
Druck: Brüder Hartmann, Berlin · Printed in Germany
Foto: Albert Renger-Patzsch

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Vorwort von Harald Keller	VII
Emil Noldes religiöse Malerei. 1919	1
Der Kruzifixus von Ludwig Gies. 1921	8
Frans Masereel. 1922	11
Edvard Munch und seine Beziehungen zu Lübeck. 1927 ..	13
Vom Sinn der Sammlung in der Lübecker Katharinenkirche. 1928	19
Der Lübecker Barlach-Plan. 1930	22
Apologie. 1930.	24
Zum 70. Geburtstag von Edvard Munch. Eine Rundfunkansprache. 1933	27
Arnold Böcklin. 1936	29
Ein Museum aus Häusern. 1936	36
Reisebilder: Kamenz, Wahlstatt, Bückeburg. 1937	39
Gespräch über Bildhauerzeichnungen (Gerhard Marcks). 1938	48
Buchbinder Roeder. 1942	51
Der Fotograf Albert Renger-Patzsch. 1942	52
Emil Preetorius zum 60. Geburtstag. 1943	56
Carl Friedrich v. Rumohr als Briefschreiber. 1943	58
Jubiläum eines Volksbuches (Kugler-Menzel). 1943	62
Erinnerungen an Aby Warburg. 1945	66
Friedo Lampe zum Gedächtnis. 1945	72
Zu einem Selbstbildnis von Renée Sintenis. 1945	74
Abschied von Georg Kolbe. 1947	75
Käthe Kollwitz. 1948	77

Zur Aufstellung der Lübecker Fassadenfiguren von Ernst Barlach. 1948	80
Besuch bei Henry van de Velde. 1949	81
Madame Vérité kommt zu Besuch. 1949	83
Karl Scheffler zum 80. Geburtstag. 1949	85
Ansprache zur Hundertjahrfeier der Hamburger Kunsthalle. 1950	86
Der geschenkte Gaul. 1950	91
Zur Umgestaltung des Museumswesens. 1951	93
Die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur. 1951	100
Ein Ausstellungsplan. 1952	104
Das Werk Alfred Mahlaus. 1952	106
Ansprache am Klinker. 1953	110
Karl Schmidt-Rottluff. 1954	112
Karl Hofer. 1954	114
Die Officina Bodoni in Verona. 1954	117
Theodor Heuss als Nachbar. 1954	119
Paul Klee. Die Revolution des Viadukts. 1955	121
Documenta. 1955	123
Die Munch-Ausstellung in München und Köln. 1955	129
Die Entstehungsgeschichte des »Doppelbildnis« von Oskar Kokoschka. 1956	132
Deutsche Zeichenkunst — Deutsches Weltbild. 1956	136
Die Einsamen. 1956	139
Max Liebermann. 1957.	143
Ansprache zur Eröffnung der Nolde-Ausstellung in München. 1957	151
Paula Modersohns Wiederkehr. 1957	156
Gibt es zeitlose Kunst? 1959	158
Hans Holtorf, wie ich ihn sehe. 1959	160
Marc Chagall. 1959	161
Ars una. Zum Gedächtnis Max Sauerlandts. 1959	164
Anmerkungen	169

Vorwort

Vor einem Menschenalter war das Verwaltungsgebäude des Lübecker St.-Annen-Museums ein kleines, nur zweistöckiges — längst aufgegebenes — Häuschen aus dem Frühklassizismus mit gelbbraunem Anstrich. Eigentlich war es nicht viel mehr als ein Puppenhaus. Darin amtierten der Direktor, eine Museumsoberssekretärin, eine Schreibhilfe und der wissenschaftliche Assistent — das war der gesamte Stab! Von hier aus wurde die mittelalterliche wie die moderne Kunst regiert. Aber so unendlich viel Gutes und Kluges dort auch für die Bewahrung und Pflege, für die Vermehrung und wissenschaftliche Erschließung der alten Kunst geschah — wie der Ankauf des Behnhauses, die Einrichtung der Katharinenkirche als Museum lübischer Plastik, die Aufstellung einer topographischen Abteilung im Schabbelhaus, die große Nazarener-Ausstellung von 1926 — in jener Zeit, die man heute gern »die goldenen zwanziger Jahre« nennt, schaute man aus Deutschland auf dies kleine gelbe Häuschen nicht als auf eine Pflegestätte der mittelalterlichen Kunst und Geschichte der stolzesten Hansestadt, sondern als auf ein Hauptquartier im Kampfe um das, was damals die moderne Kunst war. Denn in diesem Hause waltete Carl Georg Heise seit 1920 als Direktor der Lübecker Kunstsammlungen und sein Temperament, sein leidenschaftlicher Bekennernut, sein Drang, andere zu überzeugen und Gefährten zu werben, brachten Lärm und Streit in die Stadt, die damals noch nicht einhunderttausend Einwohner zählte. Es bildeten sich Parteien im Kampfe um den Expressionismus, der so leidenschaftlich geführt wurde, daß es bis zu juristischen Delikten, bis zur Zerstörung moderner Kunstwerke kam.

Wenn Carl Georg Heise spät am Morgen ins Verwaltungsgebäude gestürmt kam, das für sein Temperament viel zu eng erschien, so hatte er einen Teil seines Tageslaufes schon hinter sich. Er hatte schon beim Schreiner wegen der neuen Vitrinen vorgesprochen, die Kartons für die neuen Glasfenster in St. Ägidien schon im Atelier des Künstlers angesehen oder wegen der Wahl des neuen Kultursenators vorsichtig (wie er jedenfalls glaubte) sondiert. Dann zog er aus einer kleinen portfeuilleartigen Mappe — unsere dickbauchigen Aktentaschen trugen wirkliche Herren damals noch nicht — den Aufsatz zur Museums- oder Kunstpolitik, den er am Abend vorher am Schreibtisch im wunderbaren Burgtorhaus verfaßt hatte, und seine beiden nächsten Mitarbeiter mußten ihn begutachten. Viel Zeit blieb nicht für ein solches Geschäft, denn die Sitzung des Denkmalrates drängte, in dem der Museumsdirektor eine gewichtige Stimme hatte, und dann wollte ja auch das Geld zusammengebettelt sein, das der Witwe des eben verstorbenen jungen Malers eine Berufsausbildung auf zwei Jahre hin ermöglichen sollte.

In der Zeit, da Carl Georg Heise Direktor der Hamburger Kunsthalle war, werden seine Schriften kaum anders entstanden sein. Sie suchen die Forderung der Stunde zu erfüllen, sie sind ein Teil des Tagewerks eines Museumsdirektors, nicht anders als Auktions- oder Atelierbesuche, als Verhandlungen mit Versicherungsbeamten und Rahmengeschäften. Bei solcher Tagesschriftstellerei hängt das Gelingen von der geistigen Disziplin und der strengen Zeiteinteilung, vor allem aber von der schnellen Geistesgegenwart des Verfassers ab — denn eine verworfene zweite und eine umgestellte dritte Fassung lassen solche Essays zumeist nicht zu, da es Terminarbeiten sind.

Aber die in unserem Bande gesammelten Aufsätze zeigen nicht »den ganzen Heise« als Schriftsteller. Durch volle vierzig Jahre hindurch hat er daneben als Gelehrter wissenschaftliche Bücher und Aufsätze geschrieben. Diese gelten der norddeutschen, besonders aber der lübeckischen Malerei und Plastik der Spätgotik und den Zeichnern des 19. Jahrhunderts, hier vor allem den Nazarenern, die sich um den Lübecker Overbeck scharen. Wir nennen von Heises Büchern in zeitlicher Reihenfolge: »Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg«, Leipzig 1918. — »Lübecker Plastik«, Bonn 1926. — »Overbeck und sein Kreis«, München 1928. — »Fabelwelt des Mittelalters. Phantasie- und Zierstücke lübeckischer Werkleute«, Berlin 1936. — »Die Gregorsmesse des Bernt Notke«, Hamburg 1941. — »Große Zeichner des 19. Jahrhunderts«, Berlin 1959.

Von den gelehrten Aufsätzen sind die gewichtigsten die beiden »Zur Charakteristik der Malerei Bernt Notkes. I. Die Gregorsmesse in der Lübecker Marienkirche. II. Der Lübecker Totentanz von 1463«, in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4, 1937, S. 76 ff. und S. 187 ff.

Natürlich hat ein Museumsbeamter auch gelehrte Kataloge verfaßt, wie den Katalog der alten Meister der Hamburger Kunsthalle, 2. Aufl. 1918, den Katalog der Sammlung August von der Heydt in Elberfeld, München 1918, den Katalog der Sammlung Walter Bauer, Fulda, Berlin 1939.

Ganz vergebens aber wird man nach einem geistigen Band ausschauen, das die in unserem Buche vereinigten Essays und Kampfschriften mit Heises gelehrten Arbeiten verbände! Von dem billigen Gemeinplatz, nur wer ein lebendiges Verhältnis zur Kunst der Gegenwart besäße, könne ein erfolgreicher Erforscher vergangener Kunst sein, hat Heise nie etwas gehalten. Er konnte zwar einen Vortrag über Tintoretto allein zu dem Zwecke veranstalten, diese Rede durch die Bekanntmachung eines eben von ihm für das Behn-Haus erworbenen herrlichen Jugendbildnisses von Kokoschka (es war das Porträt eines jungen Mädchens von 1913; Wingler Nr. 82) zu krönen, das er aus dem Geiste Tintoretto's geschaffen glaubte — als Schriftsteller besaß Heise zu viel Verantwortungsgefühl, um sich ähnliches zu gestatten. Zudem sah er, daß die gelehrte Lebensarbeit von Georg Dehio oder Wilhelm Vöge, die sich alles Brückenschlagens zwischen moderner und alter Kunst enthalten hatten, viel weniger zeitgebunden sich darstellte, als die schriftstellerische Leistung von Henry Thode, dem Schwiegersohn Richard Wagners und demzufolge Mitglied des Bayreuther Kreises, oder von Heinrich Wölfflin, der von dem Bildhauer Adolf von Hildebrand und dessen theoretischen Schriften her kam und so zeitlebens zu ganzen Epochen abendländischer Plastik kein richtiges Verhältnis fand.

Heises wissenschaftliche Interessen reichen aber viel weiter als die aufgezählten Bücher es ahnen lassen. So hat er sich lange mit dem Gedanken getragen, über venezianische

Malerei zu arbeiten. Sein historisches Weltbild vollends ließ er sich durch die tägliche Berufsarbeit als Museumsmann nicht verengen. Die Vorlesungen seiner Lehrer Wilhelm Vöge und Georg Graf Vitzthum von Eckstädt mögen ihn darin bestärkt haben, daß das eigentliche Quellgebiet und der würdigste Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte die Architektur des Mittelalters sei, Centula und St. Michael in Hildesheim, St. Martin in Tours und Cluny III. Vor keiner lübeckischen Steinfigur der Spätgotik hat ihn je das Bewußtsein verlassen, daß der Ursprung dieser Gattung von St. Sernin in Toulouse oder vom Königsportal in Chartres ausgehe. Als Heise den Auftrag für den Statuenzyklus an der Fassade der Lübecker Katharinenkirche an Barlach vergab, hat er die Einwände zweier Architekturhistoriker bitter ernst genommen, die ihn zu überzeugen suchten, diese ganz flachen Blenden könnten niemals für die Aufnahme von Bauplastik ersonnen sein. Daß der also Bestürmte seinen schöpferischen Einfall dem Historiker Heise gegenüber hochhielt, war sein gutes Recht — und heute werden ihm wohl alle danken.

Wenn die Lebensarbeit eines gelehrten Schriftstellers sich zu einem harmonischen Ganzen fügt, finden wir das nicht überraschend, denn die wissenschaftliche Neugier und die aus ihr erwachsenden Fragestellungen gehören zur Entfaltung des Individuums. Bei der Tagesarbeit eines Museumsdirektors aber werden die Themen von der Stunde, die Art der Beweisführung von der Position des Gegners, die Länge des Aufsatzes oft von dem Redakteur des Publikationsorgans bestimmt. Gleichwohl wird es überraschen, wie sehr in dem vorliegenden Bande sich alles zu einem Ganzen fügt, was in vierzig Jahren getrennt entstand, an verstreuten Stellen gedruckt wurde und bei Verfasser und Beteiligten in halbe Vergessenheit geraten schien. Den eigentlichen Kern unserer Sammlung bilden die Aufsätze und Kampfschriften über die Künstler des Expressionismus.

Carl Georg Heise, am 28. Juni 1890 in Hamburg geboren, als der Sohn eines Großkaufmanns, stammt von beiden Eltern her aus alten Patrizierfamilien. Aber woher das musische Erbe kommt, hat sich nicht ausmachen lassen, denn der Dr. Heise, der mit Matthias Claudius befreundet war und der Komponist Peter Heise aus dem 18. Jahrhundert, der es in Dänemark zu Ansehen und in Kopenhagen gar zu einem Denkmal gebracht hat, stammen aus »Nebenlinien«. Wie in vielen norddeutschen alten Familien begegnete man dank eines stark entwickelten puritanischen Zuges auch bei den Heises gerade der bildenden Kunst mit Mißtrauen und Abneigung. Jedenfalls respektierte man sie nur, wenn sie religiöse oder wenigstens ethische Werte vermittelte. Darin allerdings ist Heise der echte Sproß seiner Familie geblieben. Was Händel, der lange Jahrzehnte von ihm am höchsten verehrte Komponist, nach einer Aufführung des »Messias« an einen Lord Kinnoull schrieb »Ich würde bedauern, Eure Lordschaft, wenn ich meine Zuhörer nur unterhalten hätte — ich wünschte sie besser zu machen!« —, das entspricht völlig Heises Auffassung von den Aufgaben der Kunst. Wenn Heise einmal uns gegenüber ein Stilleben sehr gelobt hat, so haben wir ihm das nur halb geglaubt.

Mit etwa 15 Jahren durfte der Gymnasiast eine Reise durch Holland machen, 1911 verbrachte er sechs Wochen in Florenz, zwar »sehr fleißig, aber noch ohne Auge für das spezifisch Künstlerische«. Die Augen gingen ihm erst auf während der Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912. Bis dahin hatte Heise weder zu Hause noch auf der

Universität etwas über moderne Kunst gehört – nun traf sie ihn mitten ins Herz. Besonders hatten es die über hundert Werke van Goghs ihm angetan. Gar zu gern hätte Heise die später so berühmten »Hütten von St. Marie« gekauft – »doch riet mein Stiefvater mir ab.« In unserem Bande erzählt Heise, daß er aber in diesem oder dem folgenden Jahre doch seine ersten beiden Bilder erworben habe, eine kleine Landschaft von Alexander Kanoldt und die springenden Pferde von Franz Marc von 1911.

Aber Heise wollte nicht sammeln, sondern werben für diese junge Kunst. Als Volontär-Assistent der Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli bot sich ihm während der Jahre 1915 bis 1920 dazu nicht die rechte Gelegenheit. Aber der neu ernannte, noch nicht dreißigjährige Direktor des Lübecker Museums traf dort per Bahn buchstäblich mit einem expressionistischen Bilde unter dem Arm ein. Schon 1921 veranstaltete Heise dort die erste Ausstellung von Noldes religiösen Bildern, es folgte die erste größere Gesamtausstellung vom Werke Schmidt-Rottluffs, – 1921 beraubten Fanatiker den Gies'schen Kruzifix seines Kopfes, den man im Mühlenteich versenkte, Lübeck war zu einem Vorort des Kampfes um die moderne Kunst geworden.

Die sechs Maler der »Brücke«, dazu Paula Modersohn, Kokoschka, Franz Marc und der Holzschneider Fr. Masareel, unter den Bildhauern Barlach und Ludwig Gies, als Ahnherrn dieser Bewegung aber neben van Gogh besonders Munch und als Gleichstrebender des Auslands Marc Chagall, das sind die zeitgenössischen Künstler, denen die Betrachtungen unseres Bandes gelten.

Heute, da die noch lebenden Künstler dieser Epoche Ritter der Friedensklasse des Ordens »pour le mérite« und Ehrendoktoren der Philosophie unserer großen Universitäten sind, da ihre Bilder und Zeichnungen auf dem Kunstmarkte die Preise von Werken Manets oder Degas' beinahe erreicht haben, darf Carl Georg Heise den Spruch auf sich beziehen: »Was man in der Jugend sich wünscht, hat man im Alter die Fülle.« Als Heises Generationsgenosse Ernst Robert Curtius seine Jugendschriften 1950 wieder herausgab, hat er über eine kritische Tätigkeit zwischen 1919 und 1930 rückschauend geurteilt: »...ich durfte mich als bevorzugt empfinden: denn ich erlebte eine große Ära der europäischen Literatur mit. Zeitgenosse und Interpret von Männern wie Gide, Claudel, Péguy, Valéry, Hofmannsthal, Ortega, Joyce, Eliot zu sein (um nur einige zu nennen) – das habe ich als ein Glück betrachtet, das so leicht nicht wiederkommt und das bisher wirklich nicht wiedergekommen ist. Den zwanzig Jahren von 1910 bis 1930 haben die von 1930 bis 1950 – aufs Ganze gesehen, versteht sich – nichts Gleichwertiges entgegenzustellen.« Ganz ähnlich würde Heise über das Gebiet der bildenden Kunst urteilen dürfen, hätte er sich entschlossen, das Vorwort zu diesem Bande selbst zu schreiben.

Auch Heise hat »Recht gesehen« und »Recht behalten« bei der Auswahl der Künstler, für die er sich einsetzte, von dem Eintreten für Georg Kolbe etwa abgesehen, dessen Entwicklung nach vielversprechenden Jugendwerken immer mehr absank. Heise hat auch mit nüchternem Blick sich nicht täuschen lassen, als der späte Ruhm die Wertung »seiner« Künstler ins Ungemessene steigern wollte. Als anlässlich der großen Munch-Ausstellungen in München und Köln 1955 die namhaftesten Kritiker aus dem Spätwerk von Munch eine Verwandtschaft zum ganz alten Tizian oder Rembrandt konstruieren wollten, ist ihnen Heise in einem prachtvollen Aufsatz entgegengetreten und hat die Akzente wieder dahin gesetzt, wohin sie gehören.

Heises Bild von der Kunst seiner Zeit ist von einer wahrhaft beneidenswerten Geschlossenheit. Es ist ein streng germanisches Weltbild. Heise ist sich dessen durchaus bewußt, hat er es doch selbst ausgesprochen: »Van Gogh bezeichnet mit seiner ausdrucksgewaltigen Lebensleistung den Beginn einer Weltepoche germanischer Prägung.« Die Namen Picasso, Matisse, der Fauves fallen in unserem Buche nur, wenn der Verfasser Bildern dieser Meister auf einer Ausstellung begegnet. Vor allem aber, daß der Bruch mit dem Impressionismus, der Kampf um das neue Weltbild auch eine romanische Hälfte besitzt, ist offensichtlich erst spät in das Bewußtsein Heises getreten. Das bedarf keiner Entschuldigung, denn ein Kämpfer ist kein Historiker. Heise hat von sich selbst bekannt: »In meiner Jugend hat eine antifranzösische, weil antiimpressionistische Einstellung wohl obgewaltet.« Oft hat er seinen Freunden gegenüber geklagt, »viel zu spät« zum ersten Male nach Paris gekommen zu sein, nämlich mit 36 Jahren. Deshalb hat es Heise ganz besonders gefreut, als sein alter Universitätslehrer, der Graf Vitzthum, ihm sagte, der knappe Abschnitt über Cézanne aus Heises kurzer Einleitung zu der „Parthenon«-Bildmappe über »Französische Malerei des 19. Jahrhunderts« sei das Beste, was er über den Künstler gelesen habe. Heise hat also nachgeholt und zugelernt – aber zur Zeit seines Kampfes für den deutschen Expressionismus kannte er dessen französische und spanische Weggefährten noch nicht.

In unserem Auswahlbande fehlen aber nicht nur die führenden französischen Künstler – auch die beiden größten Maler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Corinth und Beckmann, sind nicht mit Essays bedacht. Das ist sehr verständlich. Corinth bedeutete für Heise nicht wie Liebermann oder Uhde eine volle, sondern nur eine halbe Vergangenheit, über die sich zu äußern bekanntlich schwerfällt, und der scheinbar so kaltschnäuzige Beckmann stand den Pathetikern der »Brücke« so fern wie dem Ethiker Heise.

Am meisten wird es überraschen, daß ein Aufsatz über E. W. Nay fehlt, für den sich der hellsichtige Heise schon sehr früh eingesetzt hat, als Nay noch ein unbekannter Meisterschüler Karl Hofers war. Heise pflegt diese Lücke unseres Buches damit zu begründen, »daß er die schmerzliche Erfahrung gemacht habe, kunstkritische Verpflichtung und Freundschaft ließen sich fast niemals vereinigen.« Künstler, meint Heise, brauchen nicht Kritiker, sondern Jünger und Gefolgsleute. Nay gegenüber aber hielt Heise die Freundschaft für wichtiger.

Daß es Heise anzog, Essays über Liebermann und Böcklin zu schreiben, ist kein Wunder. Beide waren für seine Generation bereits historische Erscheinungen und aus der Distanz leicht zu beurteilen, und doch besaß der Sohn und Enkel des deutschen großbürgerlichen Hauses der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch einen unmittelbaren Kontakt zu diesen Künstlern, weil sie zur Atmosphäre der Welt der Eltern gehörten.

Zum Kreise der norddeutschen Romantik fand der gebürtige Hamburger und der Veranstalter von Nazarener-Ausstellungen einen natürlichen Zugang. Der bisher ungedruckte Aufsatz über Carl Friedrich Rumohr als Briefschreiber ist ein Zeugnis dafür.

Die Reisebilder aus schlesischen und lippischen Städten sind fast ein volles Jahrzehnt vor dem Zeitpunkt geschrieben, zu dem Heise die Nachfolge Lichtwarks antrat. Sie sind also nicht mit einem koketten Seitenblick auf Lichtwarks berühmt ge-

wordene Reiseberichte »an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle« niedergeschrieben — dürfen sich aber eben deshalb neben ihnen sehen lassen.

Heises Sprachstil hat sich natürlich während der langen Zeitspanne von vierzig Jahren, aus der die Aufsätze des vorliegenden Buches zusammengetragen wurden, sehr gewandelt. Als leidenschaftlicher Parteigänger des Expressionismus schrieb Heise um 1920 selbstredend dessen drängende, stoßende und stockende Prosa. Das Geleitwort zum »Genius« von 1919 ist ein Manifest, bei dem die Sätze wie verkeilt wirken. Leider haben die klugen Herausgeber unseres Bandes Sorge getragen, daß kein Beispiel der hohen bekenntnis-süchtigen Pathetik dieser expressionistischen Prosa in das Buch aufgenommen wurde. Dafür bewahren Heises ältere Freunde solche Seiten in einem treuen Herzen und — — — einem ausgezeichneten Gedächtnis. Aber schon vor 1930 hat Heise zu einer schlichten Prosa hingefunden, die dann von Jahr zu Jahr durchsichtiger, leichter und anschaulicher wurde. Nur die Anfangssätze der Essays bleiben weiterhin Hammerschläge: »Über Böcklin schreiben, heißt Krieg führen«, »Provinz-Museen mit Vollständigkeitsehrgeiz sind lächerlich«, »Die Kunst von gestern hat immer einen schweren Stand«, »Lebt er noch, der Erfinder des Jugendstils?«

Die Themen der Aufsätze aus dem letzten Jahrzehnt zeigen, daß Heise kein Anempfinder und kein Seismograph für künstlerische Strömungen war, sondern ein Mann, der sich entwickelte und doch den Göttern seiner Jugend die Treue hielt. Er hält heute für wahr und echt, was er vor vierzig Jahren dafür hielt, in dem gelben Puppenhaus neben dem Lübecker St.-Annen-Museum. Auch für uns ist es mehr als ein Menschenalter her, daß wir dort ein- und ausgingen. Heises alte Assistenten sind fast alle dem Museum entlaufen und haben ihr Leben an wissenschaftlichen Auslands-Instituten und auf Hochschul-Kathedern verbracht. Aber merkwürdig, das Heimweh nach der schöpferischen Luft, die Carl Georg Heise in dem Lübecker Museum umwehte, hat sie durch Jahrzehnte immer wieder überfallen.

Harald Keller

Emil Noldes religiöse Malerei. 1919

Das Bemühen, die Einheit der geistigen Struktur einer Epoche zu erkennen, fördert zugleich die Einsicht in die Kernfragen jedes Teilgebiets. Bis in überraschende Einzelheiten gleichen sich, zumal in bewegten Zeiten, Impuls, Richtung und Ziel stofflich weit getrennter Strebungen. Die Erkenntnis der einen gibt dem Tasten nach Erfüllung der anderen Stoßkraft und Sicherheit. Wir stehen heute in einer Phase des Weltkampfes, die langsam erkennen läßt, daß ein bisher ungeahnter, seinem ursprünglichen Plan widerstrebender Sinn uns befreienden Ausblick gewährt: »daß die Bedeutung des Kriegs in nichts anderm zu suchen ist als in einem Umkehrruf für den europäischen Menschen zu einer Läuterung seines innersten Wesens und der Gemeinschaftsformen, die durch dieses Wesen in letzter Linie getragen sind« (Scheler). In solchem Augenblick vermag der letzten Endes gleichgerichtete Weg der Künste jene Entlastung und Erhellung zu bringen, die jede Ziel-Verschiebung erträglicher und verheißender macht, wenn sie als gesetzmäßige Notwendigkeit sich darstellt. Der Krieg verliert das Antlitz grellen Widersinns, wenn wir ihn einmünden sehen in die ersten Versuche zur Anbahnung einer Herrschaft des Geistes über erdgebundene Trägheit, der Unwirklichkeit über die Wirklichkeit. Die Künste, die vor dem Krieg schon immer eilender der Gestaltung äußerster Unwirklichkeit zustrebten, gewinnen durch die gegenwärtige politische Wandlung den lange entbehrten Zusammenklang mit dem bewegenden Weltgeschehen, werden zu Beweisstück und Sinnbild des höchsten Ziels.

Freilich mag es jetzt, wo der Weg auch der bildenden Kunst seine Anerkennung zu finden, ja seine Notwendigkeit zu erweisen beginnt, immer noch fraglich bleiben, welche der jungen Schöpfer von Kunstwerken abstrakter Artung die reifsten Verkünder, die eigentlichen Erfüller der höchsten Hoffnung sind. Der intellektuelle Beobachter wird leicht geneigt sein, die ganze Gattung von Arbeiten auszuschließen oder doch nur mit äußerstem Mißtrauen zuzulassen, die uns hier in erster Linie beschäftigen soll. In der Tat ist die religiöse Malerei unserer Tage trotz oder gerade wegen ihres hohen Anspruchs in weitem Umfang unechter Antriebe verdächtig. Kann eine betont religiöse, ihrem Stoffgebiet nach christlich orientierte Malerei überhaupt zur Trägerin neuer künstlerischer Werte werden, zur Gestaltung eines neuen irrationalen Weltgefühls sich erheben? Zweifel daran im Namen der Religion sowohl als im Namen der Kunst sind nicht ausgeblieben.

Nicht ohne Schein des Rechts dringen Fanatiker freireligiöser Bewegungen immer wieder auf eine Klärung der Begriffe als Grundforderung für die Erweckung zeitgemäßer Religionsformen. Es wird als Unsauberkeit, oft geradezu als Betrug gebrandmarkt, alt-geheiligte Symbole mit neuen Gedankeninhalten zu füllen. Man mißversteht als un-

klare »pathetische Wortgötzen«, was als Andeutung des Unsagbaren gerade das spezifisch religiöse Ferment jedes Bekenntnisses darstellt: die Grenze des Erkennens, über die hinauszulangen Frevel ist. Das Wort »Gott« in der Dichtung, die gemalte Christusgestalt sind für den wahrhaft schöpferischen Künstler nicht konventionelle Hindernisse, die seiner Kunst den Weg zur eigensten Wirkung verbauen, sondern recht eigentlich die beste Voraussetzung zur Entfaltung jenes tiefsten Menschentums, das in die Sphäre des Ewigen hineinreicht. Die Macht des Sinnbilds schafft, stärker als jedes handwerkliche Kunstmittel es vermöchte, den Boden für die höchsten übersinnlichen Werte künstlerischer Prägung. Damit soll gewiß nicht behauptet werden, daß der religiöse Stoff unerläßlich sei für die Entstehung solcher Kunstwerke, die der irrationalen Geistigkeit der Zeit entsprechen. Das Wort vom »religiösen Stilleben« besteht zu Recht. Würde es zur Zeit des Impressionismus eine pantheistische Banalität gewesen sein, so wird die Betonung solcher Möglichkeit in Zeiten bewußter Ausdruckskunst von aufschlußreicher Bedeutung: selbst der leblose Gegenstand wird in seiner ihm allein innewohnenden Besonderheit erfaßt und abgelöst von allen Bedingtheiten seiner zufälligen Erscheinung, so daß der Betrachter von der reinen Anschauung fort gleichsam hinter die Dinge geführt wird. So sehr aus dieser Einstellung der verstärkte Akzent erhellt, der auf das Gegenständliche gelegt wird, so deutlich wird es auch, wie wenig die Wahl dieses Gegenstandes — rein rationell gesprochen — von Belang sein kann. Die neuen religiösen Impulse unserer Zeit treiben dahin, die Fülle der bisher zur Symbolbildung ungenützten Seinsformen zu neuen Gefäßen des Ewigen umzubilden. Aber der Künstler ist kein geistlicher Heros. Er kann den Boden bereiten für neue Glaubensformen, nicht aber sie heraufführen ins Bewußtsein der Allgemeinheit. Und will er nicht zur Sekte der Kenner allein reden, die jedes Kunstwerk rein ästhetisch zu werten versteht, will er, folgend dem starken Gemeinschaftsdrang der Zeit, seine neue Sprache im alten Quellgrund verankern, der Kunst und Mythos gemeinsam ist, so wird er zwingend auf die Bilder der christlichen Glaubenslegende gewiesen, die allein Gemeingut des Volks sind. Das bedeutet kein schwächliches Nazarenertum. Er wird die heilige Geschichte nicht mit anderer Inbrunst umfassen als das Stilleben, aber beim religiösen Bild wird die immanente Gläubigkeit der Jahrtausende seine Kraft beflügeln zur Durchleuchtung des schaubaren Vorgangs bis zur Aufhebung der Wirklichkeit. Er scheut es nicht, sich zur Mächtigkeit historischer Assoziationen zu bekennen, aber er bleibt Freigeist.

Unnötig hinzuzufügen, daß dieser Weg zum religiösen Thema nur von den Größten besritten wird und daß die billige religiöse Mode der Mitläufer ihn verdunkelt. Die Frage nach der Qualität des Kunstwerks bleibt auch hier die erste, weil nur aus dem höchsten Werk ein gültiger psychologischer Rückschluß gelingen kann auf den innersten Antrieb, der den einzelnen Meister zum Beweger der Zeit erhebt.

Schwerer noch wiegen die Einwände von seiten der Kunst. Sie richten sich gegen das religiöse Motiv als gegen den Gipfelpunkt eines literarischen Einschlags, der ihnen die ganze expressionistische Bewegung aufs äußerste gefährlich macht. Der Deutsche, so klagt man, drohe seine im Impressionismus mühsam errungene Weltläufigkeit wieder einzubüßen zugunsten einer abwegigen Romantik, die seine Arbeit schon oft um die reifsten Früchte betrogen habe. Warnend wird das Beispiel Böcklins aufgerichtet, dessen Unzulänglichkeiten unschwer aufzurechnen sind, der in seinem höchsten Bemühen aber in der Tat als Ahnherr der Jüngsten erscheint. Allerdings werden wir uns wohl hüten müssen, uns leichtfertig hinwegzusetzen über das, was eine schwere, aber bedeut-

same Entwicklungsperiode uns gelehrt hat. Die neu errungene Kenntnis »des eigentlich Künstlerischen in der Kunst« verdanken wir der harten Erziehung in der jüngsten Vergangenheit. Sie ist die unumgängliche Voraussetzung, die den steilen Anstieg in der Gegenwart überhaupt erst möglich gemacht hat. Aber hüten wir uns auch, in schulmeisterlicher Kurzsichtigkeit den Augenblick vorübergehen zu lassen, der nach Jahrzehnten straffer Zucht endlich von uns die freie Entfaltung unserer eigensten Kräfte fordert – und sei es auf die Gefahr hin, daß nach kurzer Blüte mit der tragischen Zwangsläufigkeit unseres uralten romantischen Temperaments unsere Kunst an den Ausgangspunkt zurückgeworfen und die Pflege des wieder verlorenen künstlerischen Handwerks Zeiten saurer Arbeit kosten wird. Die »leere Geste« und eine »idealistische Verlogenheit« sind unsere Gefahren, die kein noch so begeistertes Draufgängertum der Jüngsten fortzaubern kann, aber ein von echter Leidenschaft erfülltes Pathos, ein Drang weit über künstlerische Selbstgenügsamkeit hinaus zum Enträtseln des Höchsten, ein Griff in die Sterne – und sei es mit tödlichem Ausgang – das ist unser Schicksal und unsere deutsche Aufgabe, der auszuweichen Schwäche ist. Arbeiten und umlernen in Einkehr und Entsagung war immer unsere Stärke – den Augenblick der Erfüllung zu nützen, das muß uns gepredigt werden. Nicht Rückfall in haltlose Anekdotenkunst steht uns bevor – noch schützt uns die Schulung des Impressionismus –, sondern die stürmische Entfaltung lang verhaltener Kraft zur Bezwingung der Träume. »Was aus der Ästhetik verbannt wurde, war eine zur Rhetorik entartete Ideologie. So war es eine Eroberung sicheren Bodens, als man die Einsicht durchgesetzt hatte, ein Kunstwerk sei nicht nach seiner Beziehung zu Strebungen oder Gedanken, sondern nach seinen Qualitäten zu bewerten, zu billigen oder zu verwerfen. Jetzt erst dürfen wir, ohne Mißverständnis zu erregen, nach der größeren Einsicht langen: daß diese Billigung nur den Einlaß in den äußeren Ring gewährt, in dem inneren aber von je allein die Werke stehen, die den Sinn der Welt gestaltet haben.« (Buber.)

Emil Noldes künstlerisches Werk und sein Aufstieg zum religiösen Bild beweist besser als jede Doktrin die Richtigkeit der dargelegten Entwicklungsfolge. Ihre Möglichkeit vorher theoretisch einleuchtend zu machen, schien deswegen erwünscht, weil bei Kenntnis des psychologischen Verlaufs die Etappen des künstlerischen Werdegangs sich müheloser in ihrer großartigen Folgerichtigkeit erschließen, als es durch reine Anschauung geschehen kann. Jedes einzelne Werk wird sich dem nicht reflektierenden Beschauer erschöpfend durch sich selbst erklären; aber um vorzudringen zum Prozeß des Werdens, zur Aufdeckung des Wegs, dazu bedarf es der Ergründung des letzten menschlichen Antriebs, dessen Einbeziehung in die Betrachtung nicht das Urteil über die spezifisch künstlerischen Werte trübt, sondern sie erst hineinhebt in den Bannkreis des »inneren Rings.«

Nolde hat erst mit etwa dreißig Jahren seine eigentliche künstlerische Laufbahn begonnen. In der Zeit, die vorausging, hatte ihm seine Beschäftigung als Gewerbezeichner und dann als Lehrer an der St. Gallener Kunstschule eine im Rahmen landläufigen Berufslebens freundliche Anerkennung gebracht. Die äußeren Verhältnisse ergaben keine Nötigung zur fundamentalen Änderung seiner Arbeitsweise, sie haben ihm in ihrer behaglichen Begrenzung vielmehr den Aufbruch zu sich selbst erschwert. Aber wer ihn damals gekannt hat, berichtet, daß er immer schon in dunklen Andeutungen von dem großen, verpflichtenden Werk gesprochen habe, das vor ihm lag. Er ahnte nur unklar die endgültige Gestalt, aber er wußte, daß der Weg weit, das Ziel sehr hoch und das

Werk selbst entscheidend abweichend sein würde von allem, was um ihn her in seiner Zeit als Kunst galt, seine eigenen Zeichnungen nicht ausgenommen. Er begann mit Versuchen, die, vom rein künstlerischen Standpunkt gesehen, als gründlich verfehlt gelten müssen, ja, die für einen Künstler von handwerklich strenger Schulung geradezu etwas aufreizend Anti-Künstlerisches zu enthalten scheinen. Zuerst, vor allem anderen, war der Drang in ihm lebendig, etwas von dem zu fassen, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, Grenzen zu sprengen und das Übersinnliche zu gestalten. Aber die primitiven Mittel reichten nicht hin. In mühseliger Arbeit malte er mit feinem, spitzem Pinsel auf mächtigen Leinwänden Riesen und Kobolde, dichtgedrängt, fratzenhaft. In den Formen der Berge sah er groteske Gesichter und fühlte überall wirkend unheimliche Gewalten mit bannendem Blick. Es ist bequem, das Unvollkommene zu belächeln. Wer aber diese leidenschaftlichen Kämpfe des Gebundenen außer acht läßt, dem fehlt der Schlüssel für die Krönung von Noldes befreitem Schaffen im religiösen Werk; ihm wird sich auch nie der tiefste Sinn des langen Wegs erschließen, der in harter Selbstbeschränkung zur höchsten Meisterung des Handwerks führte, der viele köstliche Bilder entstehen sah, der ihm selbst aber immer nur Mittel zum Zweck, Stufenleiter zum Höchsten geblieben ist. Er, der sein Wollen an zu geringer Schulung scheitern sah, machte sich auf an der Schwelle des Mannesalters, das Fehlende zu lernen. Es gehörte dazu ein unverwirrbarer Glaube, ein heimlicher König zu sein, der ausgeht, sein Königreich zu suchen. Und wenn er es gefunden hat, so dankt er es einer fast übermenschlichen Spannkraft, sich rastlos zu bilden und mit dem höchsten Eigenen zurückzuhalten, bis das Können reif war.

Er begann in Dachau unter Hölzels Einfluß. Er bereiste Italien und Frankreich, kopierte alte Meister in Paris, studierte in Kopenhagen. Was er an moderner Kunst um sich her sah, die Hochblüte des Impressionismus, konnte seinem tiefsten Drang kein Ziel sein. Aber er erkannte den Wert der hohen malerischen Kultur und scheute nicht die Mühe, sie sich dienstbar zu machen. Dies ist eine wichtige Station. Seine Stilleben und seine Landschaften, seine Mäher im Kornfeld, seine Seestücke und seine leuchtenden Blumengärten der frühen Jahre sind impressionistische Bilder im besten Sinn. Fast scheint es, als habe er den Ehrgeiz abgestreift, bis hinter die Dinge vorzudringen. Er malt, was er sieht. Aber wer seine Naturausschnitte vergleicht mit denen der damals gefeierten Meister seiner Umgebung, wird einen entscheidenden Unterschied feststellen: den der Intensität. Nolde versucht es in jedem Fall, ein Äußerstes aus seinem Gegenstand herauszuholen, die Leuchtkraft der Farbe zu erhöhen, das Charakteristische der Bewegung zu unterstreichen. Er gleicht van Gogh. Und doch geht er nicht wie dieser den Weg zu Ende, aus fieberhaft gesteigerter Anschauung seine höchsten Visionen erstehen zu lassen. Er bleibt dem Natureindruck stärker verpflichtet; es bleibt in ihm eine letzte Kraft zurück; es ist, als ob er nur alle Möglichkeiten der Darstellung ausschöpfen, sich nur ein gefügiges Instrument schaffen wolle als Vorbereitung für ein höchstes, frei erfundenes Spiel. »Fingerübungen« hat er selbst gelegentlich seine Stilleben genannt. Das mag richtig die Einstellung des Künstlers bezeichnen, der streng jedes Werk mißt mit dem Maßstab seiner höchsten inneren Verpflichtung. Der Betrachter aber kann mit jedem Jahr deutlicher durch die gleichbleibenden Inhalte hindurch die immer stürmischer wachsende Kraft des Meisters erkennen, mit seinem eigensten Erleben das Abbild der Welt zu be-seelen. »Warum meine Blumenbilder so schön sind? Weil ihnen das warme Glück des schweren, ruhenden Sommertags mit eingemalt ist«, so fühlt auch er.

Mitten in diese Zeit einer intensiven Natur-Auslegung fällt, 1906, das erste frei erfundene Figurenbild. Der Titel ist bedeutsam: »Freigeist«. Vor undeutlich getupftem Hintergrund auf kahlem Boden stehen aufrecht nebeneinander vier Figuren, die ganze Bildfläche füllend; der Freigeist, ernst, streng in sich gekehrt, überragt die anderen und wird verspottet. Ausdruck und Gebärdensprache, ja selbst der malerische Vortrag, sind denkbar einfach, sie wirken wie improvisiert, ganz ohne Zusammenhang mit den technisch schon weit vorgeschrittenen Werken des reinen Naturstudiums. Formkraft und schöpferische Phantasie gehen noch getrennte Wege. Trotzdem spürt man die seelische Spannung. Nolde hat nicht mit Unrecht dies Bild sein erstes religiöses Werk genannt. Die Einstellung ist die gleiche wie bei den späteren Christusbildern: des Künstlers Verhältnis zur Welt spricht, ursprünglich erlebt und langsam wachsend auch adäquat gestaltet, aus der beherrschenden Hauptfigur.

Der Versuch bleibt vereinzelt. Ein glücklicher Instinkt hat ihn davor bewahrt, auf einem Wege fortzufahren, dessen Richtung recht war, für dessen Fährlichkeiten aber das Augenmaß nicht reichte. Er kehrt zur Natur zurück. Aber mehr als bisher stehen Figurenbilder zwischen den Landschaften und Stilleben; sie sind künstlerisch am wertvollsten. Im Sommer 1909 endlich, nach etwa zwölfjähriger, harter Arbeit, wird unter übermächtigem Antrieb, fast ohne das Bewußtsein eigenen Entschlusses, des Künstlers längst gereiftes Menschentum stürmisch erlöst im reifen Werk. In rascher Folge entstehen die vier ersten religiösen Bilder. Er malt fieberhaft, fast ununterbrochen, oft des Nachts wieder ans Werk getrieben. Nolde spricht von diesen Wochen wie von einer Zeit göttlicher Erleuchtung. Der gespannten Sehnsucht nach dem höchsten Wurf, nach Durchgeistigung der Materie, die ihn vom ersten Tag seiner Künstlerschaft an geleitet hatte, folgt der hohe Mut der endlich voll erfüllten Meisterschaft des Pinsels und fordert seinerseits den höchsten Gegenstand zur Erprobung höchsten Könnens. Der Griff zum Göttlichen ist weit näher dem Frevel des Freigeists als christlicher Devotion. Aber alles echte Schöpfertum steht auf dieser gefährlichen Grenze, und daß in einem Augenblick ekstatischer Losgebundenheit die Mächtigkeit heiliger Geschichten zwingend über ihm aufstieg, ist ein Geschenk der Gnade. Er schlägt nicht die Bibel auf zur Vergegenwärtigung des überlieferten Tatbestands, er schöpft aus der Vorstellungswelt seiner Kindertage. So rückt sein Werk weit ab vom Historienbild und will nichts sein als Gefäß des Göttlichen, als vertraute, köstlichste Umkleidung tiefster Urgefühle der Menschheit, in gewaltigem Aufruhr der Seele neu und persönlich erlebt, aber durch die besondere Formkraft des Künstlers ins Typische gesteigert. Man denkt an Nietzsche, dem zur Zeit des Zarathustra die Luthersche Bibelsprache zu solchem Geschenk geworden ist.

Überraschend, aber tieferer Einsicht dennoch erklärbar, ist die Tatsache, daß gleich mit dem ersten Wurf die ganze Tiefe seelischen Erlebens erreicht scheint, daß »Abendmahl« und »Pfingstbild« schon so gesättigte Konfessionen sind, daß, wie die folgenden religiösen Werke der späteren Jahre zeigen, eine Steigerung des geistigen Gehaltes nicht mehr möglich war, daß nur seine leichte Abwandlung, den geänderten Aufgaben entsprechend, erstrebt werden konnte, und der Fortschritt nur ein Fortschritt der rein malerischen Vollendung ist. Es entspricht das der eigentümlichen Haltung des Noldeschen Künstlertums, das ausgeht vom Geist und endet in der malerischen Verwirklichung. Die geistigen Inhalte aber drängten schon ins Bewußtsein, als der Dreißigjährige sich aufmachte, ihnen sichtbare Form zu schaffen. Sie traten geklärt und überzeugend in die Erscheinung, sobald die Sprache des Malers zur gleichen Höhe aufgeschossen war.

Diese dauernde Wechselwirkung von geistigem Impuls und künstlerischem Fortbildungs-trieb, der den Rhythmus von Noldes ganzem Schaffen bestimmt — am reichsten vielleicht zu belegen durch die Perioden seines graphischen Werks — zeigt sich auch in der Abfolge der vier ersten religiösen Bilder. An der Spitze steht das »Abendmahl«, in seiner kompositionellen und malerischen Konzentration auf das Wunder, das beschlossen liegt im Kelch, der in den Händen des erdentrückten Christus glüht, ein reiner Ausdruck der hohen Gemeinschaft entzündeter Herzen. Das »Pfingstbild« zeigt eine sehr verwandte geistige Haltung und bedeutet vielleicht in der Durchbildung mancher Einzelheit — der schlichten Gebärde der Handreichung zum Beispiel, die vorn am Bildrand den Kreis der Jünger schließt — noch eine kleine Steigerung über das erste Bild hinaus. Auch hier ein Stimmungsgehalt von feinsten seelischer Abtönung: nicht sehen, und doch glauben, verlassen sein, aber voll inneren Gesichts. Doch dies »Pfingstbild«, das aus dem Vorstellungskreis des »Abendmahls« so organisch herauswächst, folgt ihm zeitlich nicht unmittelbar. Dazwischen liegt die »Geißelung Christi«, ein Bild von drastischer Gebärdensprache, von kraftvoll-breitem malerischem Vortrag. Die Spannung mußte sich lösen, nach der höchsten geistigen Konzentration dem ungestümen malerischen Temperament freierer Lauf gewährt werden. Dann findet der Künstler zurück zur Stille der Ausgießung des heiligen Geistes. Und endlich folgt als letztes religiöses Werk der ersten Etappe ein Kreuzigungsbild von feiner dekorativer Haltung, aber als geistiger Ausdruck das matteste von allen. Ohne Kenntnis von Noldes besonderer Schaffensart leicht als erster Versuch zu deuten, ist es in Wahrheit ein sanftes Abgleiten des gewaltigen seelischen Aufschwungs, zurück in ebene Gelände technisch-künstlerischer Bemühungen.

Wenn man die verschiedenen Perioden von Noldes religiöser Bildgestaltung vergleichend nebeneinanderhält, wird man die Werke der ersten drei Jahre, 1909, 1910 und 1911, als eine annähernd einheitliche Gruppe zusammenfassen können, während die religiösen Bilder des Jahres 1912 eine künstlerisch entscheidend veränderte Haltung zeigen und ihrerseits wieder verschieden sind von den großartigsten Kompositionen von 1915, der bisher letzten Etappe. Andeutend vorausgenommen handelt es sich um einen Fortschritt zu planvoll vereinfachtem künstlerischem Vortrag. Diese Entwicklung aber vollzieht sich nicht in einfach aufsteigender Linie. Die ersten Bilder sind von sprühendem farbigem Reichtum, die einzelnen leuchtenden Farbenstriche sind durcheinandergewirkt zu einem bunten Netzwerk; die Differenzierung des seelischen Ausdrucks wird bewirkt und betont durch die Subtilität des Farbungemischs. Als bezeichnendes Beispiel stehe die Studie zum Christuskopf des »Abendmahls«: eine Fülle unscharfer Federstriche und nur lose verteilter Farbflecke verfestigt sich im Gesamteindruck zu sehr präzise deutbarer seelischer Haltung. Das bleibt im wesentlichen auch im zweiten Jahr. Auffallend konzentrierter im Vortrag, kräftiger gebaut aus breiteren Pinselstrichen erscheint der Kopf des Joseph, der seine Träume erzählt — ein von Schwermut umdunkelter, köstlicher Jünglingskopf, in dem schon der Christus des folgenden Bethanienbildes, sprühend von Leben, Weisheit und Güte, die bedeutendste Typenschöpfung der ersten Periode, zu schlummern scheint. »Christus in der Unterwelt«, das letzte religiöse Bild von 1911, ist bereits wesentlich vereinfacht und arbeitet zuerst mit schlichten Farbenflächen. Der entscheidende Umschwung aber vollzieht sich erst mit dem folgenden Jahr: mit starken farbigen Klängen, mit kühn vereinfachter Gebärdensprache wird für jeden Ausdruck die gedrängteste Formel gesucht. Ein dramatischer Zug setzt ein. Nolde gewinnt an schlagender Eindringlichkeit, an expressivem Pathos, aber er verliert an ge-

stuffer Zartheit, an seelischem Reichtum. Schon die Wahl der Themen und die größeren Formate verraten die veränderte Haltung. Es entstehen 1912 der große Passionsaltar – in der Mitte die Kreuzigung, auf den Flügeln je zwei Bilder übereinandergeordnet: die Frauen am Grabe, der ungläubige Thomas, Auferstehung und heilige Nacht – und das Triptychon der Heiligen Maria von Ägypten. Die schöne Erfindung der Mutter Maria, die ihr neugeborenes Kindlein mit ausgestreckten Armen hoch erhebt – ihr Auge, der Kopf des Kindes und der Stern in scharfer Diagonale verbunden – und der flammende Anbetungsgestus der Maria aegyptiaca – die flehenden Arme in den Himmel wachsend, das Haar herabstürzend in schwarzen Wellen, das rote Kleid vor grellgelber Wand – sind Zeugnisse dieser titanisch gesteigerten Sprache.

Nach dieser gewaltsamen Produktion setzt eine mehrjährige Pause ein. Erst 1915 entstehen neue biblische Bilder. Der Sturm ist vorüber. Was Nolde gelernt hat durch die Werke strafferen Ausdrucks und klarer Rhythmisierung, ist unverkennbar. Aber es bedeutet doch eine Rückkehr zum Besten, was er zu geben vermag, zum Zentrum seiner Fruchtbarkeit, wenn er den Brand der Leidenschaften dämpft, wenn er nach der dramatischen Ekstase zurückfindet zum Wohlklang epischer Fülle. Seine Werke sind nicht mehr so stark wie zu Anfang durchsetzt mit Lyrismen. Der Stimmungsgehalt der beiden reifsten Bilder der Spätzeit, des »Einzugs Christi in Jerusalem« und der »Grablegung« ist warm und feierlich. Die satte Schönheit der Farben, die verhaltene, tiefe Glut, ganz ohne nervöse Zerfaserung, aber auch ohne die robuste Pathetik gewaltsamer Vereinfachung, erscheint uns wie die letzte, reife Frucht tropischer Erinnerungen. Der »Einzug« atmet kindliche Freude, ein glückliches, gelassenes Sein ohne Gefahr der Erschütterung, überträumt von Christi schwermütig gesenkten Augenlidern. Die »Grablegung« ist das hohe Lied des Leides, der gedämpften, wortlosen Klage, die über den Einzelfall weit hinauswächst zum Sinnbild menschlicher Verlassenheit. Die Höhe ist erreicht.

Es erübrigt sich zu fragen, ob wir eine weitere Entwicklungsphase Noldescher religiöser Kunst zu erwarten haben. Aber es mag kurz die Möglichkeit angedeutet werden, daß der Weg der höchsten Leistungen dieses Künstlers nicht mehr gebunden erscheint an das religiöse Thema. Mag sein, daß dieses glückliche Einströmen seiner schöpferischen Phantasie in die ewig unverbrauchte, symbolkräftige Bildersprache der heiligen Geschichte der Höhepunkt seines Schaffens bleibt. Aber der glänzende Aufstieg seines malerischen Genius macht ihm heute die Erfüllung von Aufgaben möglich, wie er sie sich am Anfang seiner Laufbahn und noch 1906 im »Freigeist« zu früh gestellt hatte: er wird auch zu frei erfundenen symbolischen Figurenbildern fortschreiten können, ohne dabei etwas einzubüßen an klarer Anschaulichkeit und bannender Kraft. Und vereinzelte Bilder der letzten Zeit lassen ahnen, daß er diesen Weg sucht. Noch allerdings müssen die religiösen Werke als die höchsten Emanationen seines Künstlertums gelten.

Der Kruzifixus von Ludwig Gies. 1921

Als Konkurrenzentwurf für ein Kriegerehrenmal der St. Marienkirche in Lübeck ist der Kruzifixus von Ludwig Gies entstanden. Preisgericht und Kirchenvorstand haben, wie das zu erwarten war, der Arbeit keine ernstliche Beachtung geschenkt. Einen Augenblick konnte es so scheinen, als würden im fortschrittlicher gerichteten Vorstand der Domgemeinde der gleichen Stadt die künstlerisch gebildeten Mitglieder die Oberhand gewinnen, die sich mit Einsatz großer Wärme und Energie um das Giesche Werk bemühten. Im Chorungang des Doms fand der Kruzifixus vorübergehend einen vorbildlich geeigneten Platz. Gleichzeitig aber setzte ein Kunstkampf ein, der die Gemüter sieden ließ und dessen Abschluß durch die mutwillige Verstümmelung des Werkes denkwürdig bleiben wird. Der Kopf wurde abgeschlagen und im Mühlenteich versenkt. Gottlob gelang Wiederauffindung und Instandsetzung. Dann schmückte der Kruzifixus den Raum des Bauhauses auf der Deutschen Gewerbeschau in München. Vom denkbar würdigsten Platz mitten im Leben als praktische Erfüllung einer künstlerischen Aufgabe großen Stils, durch Volksentscheid entwurzelt, zurück in den Kunstbetrieb des Tages als wanderndes Ausstellungsgut. Kaum weiß man zu sagen, was bedeutsamer ist: das Werk selbst oder sein Schicksal. Sein Dasein bezeugt die Durchdringung expressionistischer Form mit starkem und eigenem religiösen Gefühl, die zureichende handwerkliche Leistung eines neuzeitlichen Bildschnitzers für einen erhabenen, überzeitlichen Zweck. Seine Zerstörung aber ist ein Zeugnis für die zunehmende Unstimmigkeit zwischen Volksempfinden und künstlerischer Kultur unserer Tage, für die gefährvoll sich zuspitzende Situation, in der wir uns befinden. Beides ist ernster Betrachtung wert.

Das Werk ist geschaffen für ein weiträumiges Kirchenschiff der norddeutschen Backsteingotik. Darauf nimmt es Bezug in Aufbau, Rhythmus und Stimmungsgehalt. Aus der Besonderheit der Aufgabe ergeben sich die formalen und die handwerklichen Grundlagen. Die herbe Kunstsprache der energisch geführten Umrißlinien und der gewaltsamen Kontraposte ist nicht modische Abwegigkeit, sondern paßt sich in bewußter Wahlverwandtschaft dem bildnerischen Schmuck der Gotik an. Die prägnante Vereinfachung aller Motive aber ist niemals stammelnde Primitivität, sondern absichtsvoll auf die Erzielung besonderer ästhetischer Reize gerichtet. Die scharfe Dreiecksform der hochgezogenen Knie, das spitz verlaufende Kinn, die steil aufgerichteten Finger der rechten Hand — das sind durchaus neugewonnene Elemente eines ausspruchsvollen, stark persönlich bestimmten Schönheitsgefühls. Und auch die seelischen Werte sind von so tiefer und eigener Prägung — besonders erstaunlich bei einem so häufig behandelten Gegenstande —, daß sie allein schon das Werk zu einem der wertvollsten Dokumente zeitgenössischen religiösen Erlebens machen würden. Vor erschütternder Drastik ist bei der Gestaltung des Todeskampfes nicht zurückgeschreckt, alles scheint auf Schmerzen und Qual gestellt und doch hat in dem mitleidig helfend herabgeneigten Kopf, in dem verhaltenen Segensgestus des rechten Armes ergreifend und versöhnend der Opfergedanke so unabweislich Gestalt gewonnen, daß Leid und Leidüberwindung zum grandiosen Sinnbild der Erlösung sich vereinen. Schwerlich kann ein Symbol gefunden werden, das gewaltiger und tiefer den Sinn des Weltkriegs und seiner gefallenen Helden der Nachwelt vor Augen hielte.

Auch das Material paßt sich der Umgebung an: Holz, wie das für ein Werk von so monumentalem Ausmaß schon lange nicht mehr üblich war. So rückt der Kruzifixus von 1921 dem Triumphkreuz des fünfzehnten Jahrhunderts brüderlich nahe. Gemeinsam mit dem Bildhauer Hitzberger sind aus wenigen riesigen Eichenbohlen die Formen ausgehauen und bei jeder Einzelform spürt man die Entstehung aus dem Geiste des Werkstoffs. Die Farbgebung ist zurückhaltend, so daß der Holzcharakter nirgends zerstört ist: grünblau gebeizt der Körper, rot Kreuzbalken und Blutstropfen, stark vergoldet nur die Strahlen und der Nimbus, dessen blanke Platte die grünliche Tönung des Kopfes geisterhaft widerspiegelt. Diese handwerkliche Meisterschaft ist von symptomatischer Bedeutung: je stärker sich die Erkenntnis durchsetzt, daß die Zeit der individuell gestaltenden Großmeister vorüber ist, desto wohltuender erscheint die Aussicht auf eine Erneuerung der handwerklichen Grundlagen, die allein den Boden für eine neue Blüte subjektiv bedingter Höchstleistungen langsam wieder vorbereiten können.

Die Aufhängung des Werks im Chorumgang des Lübecker Doms – vor schlichter weißer Wand, die rechte Hand als Schattenbild gespenstisch segnend gegen ein hohes Kirchenfenster abgesetzt – ergab eine erstaunliche Erhöhung der künstlerischen Wirksamkeit. Es ereignete sich das Überraschende, daß ein Werk neuzeitlichen Handwerks und Geistes sich der baukünstlerischen Gewalt des Mittelalters gewachsen zeigte, es sank nicht ab, die Verbindung mit Fenster, Pfeiler und Kreuzgewölbe gab einen reinen Klang, die scheinbare Willkür stark persönlicher Formgebung erhielt Gesetz und Maß durch die umgebende Architektur. Wer je sich mit den Aufgaben praktischer Kunstpflege beschäftigt hat, weiß, was das besagt. Es bezeichnet den Augenblick, wo Sehnsucht und Versuch sich in Erfüllung und Meisterwerk wandeln. Darin schien uns die über den Kunstwert an sich hinausreichende Bedeutung des Giesschen Kruzifixus zu liegen, daß er diese ersehnte, nunmehr erreichte Stufe der Entwicklung sichtbar machte.

Sichtbar für wen? Kann man von Erfüllung sprechen und von erreichtem Ziel, wenn wenige nur daran teilhaben, wenn die Menge nicht nur blind bleibt, sondern ablehnt, verurteilt, wütet, steinigt? Die Zeitungen hatten den Kampf eröffnet, die Verteidiger blieben in der Minderzahl, die Gegner sprachen von Blasphemie, von Narretei, von Sühne heischendem öffentlichem Ärgernis. Sie sind es, die die Verstümmelung verschuldet haben. Nicht der Fanatismus eines einzelnen, sondern die Empörung der Menge hat gerichtet. Wie bei politischem Mord der Täter nur Werkzeug blinden Massenhasses zu sein pflegt, so ist hier der Kopf des Christus gefallen als sinnfälliger Ausdruck erregter Volkswut. Das Volk steht auf gegen die Kunst; die lang verhaltene Empörung erreicht ihren Höhepunkt gerade in dem Augenblick, als eine an sich durchaus volkstümliche praktische Aufgabe nach Ansicht der Kunstfreunde überraschend zulänglich gelöst ist. Diesen haßgeladenen Zwiespalt zwischen Kunst und Leben durch ein mitleidiges Achselzucken über das künstlerische Banausentum der Menge abzutun, das ist bequem und üblich, verrät aber eine durchaus banausische Weltanschauung. Keinen Antrieb spüren zur Wendung solchen Schicksals, das heißt jeden Rechtes verlustig sein, als Förderer der Kunst sich zwischen Werk und Volk zu drängen.

Wer so scharf diese Gegensätzlichkeit herausstellt, die, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zunehmend, die Wirkungsbasis für unseren besten künstlerischen Nachwuchs verringert, wird sich manchen abschwächenden Einwand gefallen lassen müssen. Niemals, so wird es heißen, sei gute, neue Kunst bei ihrer Entstehung volkstümlich gewesen, immer sei der Meister der Menge voraus und immer seien Propheten gesteinigt worden. Gewiß.

Aber ist Kunst Prophetie? Und wenn auch sicherlich die Griechenkunst der perikleischen Epoche nicht in jedem Zeitgenossen so volltönenden Widerhall fand wie in unseren Lehrbüchern heute nach über zweitausend Jahren, so ist abwartende Zurückhaltung doch weit entfernt von Haß und Zerstörungswut. Und wer könnte glauben, daß ein Athener der Blütezeit ein Götterbild aus künstlerischem Fanatismus hätte entweihen mögen? Ein Raffael, ein Rubens schufen in der Sonne ihres Ruhms, zu ihren Lebzeiten zwar nicht volkstümlich im wörtlichen Sinn, aber doch getragen vom begeisterten Mäzenatentum der Mächtigsten der Welt. Ein Michelangelo, ein Rembrandt wurden einsamer je höher sie stiegen, aber die Gunst des Volkes ist rasch seinen Größten nachgewachsen, nicht immer das Tiefste erschließend, aber doch so fruchtbar, daß die überragende Leistung des einzelnen als stilbildendes Element für das volkstümliche Kunstempfinden nachfolgender Epochen bestimmend werden konnte. Das hat aufgehört. Seit nach dem langsamen Verfall des Biedermeiergeists kein einheitlicher Stil mehr Zeugnis einheitlicher Kultur zu sein vermochte, seit Kultur und Kunst so zerfielen, daß im neunzehnten Jahrhundert zuerst nur noch nachahmend das Scheinbild gleichgestimmten Geschmacks eine gleichgestimmte Volkskultur vortäuschte, dann aber die Renaissance der Künste abgesondert vom entscheidenden Weltgeschehen nur für Meister und Kenner erblühte, seitdem vergrößerte sich die Kluft zwischen Volk und Kunst, die angesichts solch kriegerischer Kampfweise wie im Falle Gies unüberbrücklich geworden zu sein scheint. Lange hat man geglaubt, als notwendiges Märtyrertum auslegen zu dürfen, was sich im Lauf der Zeit so unausweichlich als Mangel an breiterer Wirkungsmöglichkeit erwies, daß heute für jeden Einsichtigen solch falscher Leidensstolz als unzeitgemäß erscheinen muß. Die Tatsache aber, daß die Kunst Manets und Cézannes, Leibls und gar Liebermanns auf dem Kunstmarkt und bei den Skribenten anfängt kanonisiert zu werden, kann nicht zu der Annahme verführen, daß sie jemals wahrhaft populär geworden sei. Und jemals werden wird. Sie bleibt Sache einer kleinen Schar der Eingeweihten. Die Trennung zwischen Kunst und Volk wird stärker anstatt sich zu verringern.

Ein zweiter Einwand indessen erscheint fast noch überzeugender. Die Kunst der Gegenwart sei zwar noch nicht auf ihrer vollen Höhe — so sagen andere, verbindlich Vermittelnde —, sei Übergangsprodukt mit allen Schwächen, aber auch mit allem Reiz der Vorläuferschaft. In ihr sei in embryonaler Form das Kunstwerk der Zukunft zu verehren. Und was sei seliger als die Zeiten der Frühe? Archaische Kunstwerke aller Stile und Länder werden als beweisende Verwandte neu entdeckt. Die kommenden Jahrzehnte der Blüte erst würden den tiefsten Sinn der Gegenwart erschließen. Mag sein. Aber Prophetie und Sehnsucht sind schlechte Tröster für unzulängliche Sichtbarkeiten. Und erschöpft sich nicht die Begeisterung der Künstler und ihres Chorus nur allzu häufig auch bei Werken alter Kunst eben in der Bewunderung dessen, was nicht reif, nicht Ziel, sondern Tasten ist? Man mißverstehe mich nicht: es kann durch diese Einstellung, der die Besten erliegen und die unser aller Lehrmeisterin geworden ist, ein Erneuerungsprozeß, eine Blutzufuhr sich vollziehen, deren eine alternde Kultur bedarf — aber wäre es nicht falsch, zu verlangen, daß während dieser schweren Krisis der Ungeschulte, der nicht mit dem Verstande, sondern mit seinem unverbildeten Instinkt genießt, von den Werken solcher Kunst mitbeschwingt und innerlich ergriffen sei? Es gibt keine zulängliche Ausrede des Intellekts, die über die Entfernung der Künste vom breiten Zustrom des lebendigen Anteils der Volksgemeinschaft hinwegtäuschen kann.

Falsch aber wäre es gewiß, wenn man im Schrecken dieser Erkenntnis die Kunst gewaltsam ändern wollte. Hindert uns ein besinnliches Verantwortungsgefühl daran, in das hymnische Lob des Bestehenden einzustimmen, das immer grotesker den Zwiespalt zwischen Kunst und Laienurteil aufreißt, so trennt uns tiefere Einsicht in die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge von einer törichten Bekämpfung der Symptome, die nicht Ursache sondern Wirkung sind, von einer Verurteilung der Künstler, die in höchster subjektiver Ehrlichkeit unter dem Zwange ihres sinkenden Jahrhunderts stehn. Nicht sie sind die Schuldigen, sondern wir, nicht ihre Kunst, sondern unsere Weltanschauung. Besser noch: der Mangel unserer weltanschaulichen Gestaltungskraft. Erst unser gewendetes Herz wendet die Kunst. Kein Bildhauer wird eine neue Weltvorstellung schöpferisch heraufführen können; das zu verlangen, hieße die Bedeutung der bildenden Künste übersteigern. Das Beste und Tiefste des herrschenden Geistes sichtbar zu machen, weiter reicht seine Verpflichtung zur Führerschaft nicht. Das aber läßt so recht erkennen, wie wenig uns heute mit einem wachsenden Anteil der Allgemeinheit an künstlerischen Problemen gedient ist, wie wenig die Überschätzung der Kunst einer Umbildung des Geistes die Wege bereiten kann. Es mag als nutzlose Anmaßung erscheinen, Irrtümer festzustellen, ohne Heilmittel aufzuzeigen. Aber Kunstbetrachtung darf nicht in philosophischen Dilettantismus einmünden. Das hat uns Unheil genug gebracht. Unsere Aufgabe kann es nur sein, des Kunstwerks Wert und Platz nach besten Kräften zu umreißen. Solcher Versuch führt beim Giesschen Kruzifixus zwingend zum Erweis einer starken Leistung und ihrer zeitbedingten Notwendigkeit. Ungestraft wird niemand diese Stufe der künstlerischen Entwicklung überspringen. Jeder Aufstieg führt über diesen Weg. Nicht nachdrücklich genug kann es den Gemeinden ans Herz gelegt werden, daß nur durch ihre tatkräftige Unterstützung solcher Versuche ein Fortschritt über die banal-imitative religiöse Kunst der letzten Jahrzehnte hinaus möglich ist, dessen Erreichung so sehr im eigenen wohlverstandenen Interesse der Kirche liegt. Aber es ist wichtig für unsere absolute Einstellung, uns rücksichtslos klarzumachen, daß wir erst auf dem Wege sind, noch nicht angelangt am erstrebten Ziel.

Frans Masereel. 1922

Die Kunst des jungen Flamen Frans Masereel ist auf den ersten Blick erschreckend in der Unmittelbarkeit ihrer Äußerung, fast verletzend drastisch — zugleich aber ist sie fesselnd, zwingt uns in ihren Bann, greift uns ans Herz. Masereels Kunst ist von sehr persönlicher Art, redet aber dennoch eine klare, überzeugende, durchaus volkstümliche Sprache. Sie ist nicht für die exklusiven Kreise der Kunstfreunde, sondern für alle. Für alle, die mühselig und beladen sind. Also mehr Predigt als Kunstwerk? Fast könnte es zunächst so scheinen. Aber es ist eine recht unkonventionelle Art des Predigens. Sarkasmus, Ironie, schneidender Hohn für das, was er verachtet, für die Grundübel unserer Tage: für den krassen Mammonismus, für die sittliche Verlogenheit, für den Pesthauch der Großstadt. Aber darin erschöpft er sich nicht. Alles belebt er, alles überwindet er durch sein himmelstürmendes Ethos, durch seine reine Menschlichkeit. Kampf

bis aufs Messer den Übeln dieser Welt, Liebe und Mitleid ohne Grenzen für alles Wahre, Schöne und Gute, und sei es äußerlich halb verschüttet durch soziale Ungerechtigkeit, in der Tiefe des Elends – das ist sein Thema. Ebenso befremdend und fesselnd zugleich sind seine künstlerischen Mittel. Sehr einfach, jeder kann sie verstehen. Einseitig flächenhafter Vortrag von plakartiger Schärfe des Ausdrucks. Überraschend, weil so ganz unbeirrbar schlicht und sicher. Innerhalb dieser engen, selbstgesteckten Grenzen aber von großem, schier unerschöpflichem Reichtum der Erfindung. Wie ist es möglich, daß in über zweihundert Holzschnitten kleinsten Formates diese strenge, einseitige Kunstsprache sich nicht erschöpft, immer lebendig bleibt, immer neu und einleuchtend beim letzten wie beim ersten Blatt? Weil diese Fülle der Gesichte gestaltet ist von einem Menschen, der eine unbedingte, sichere Stellung zur Welt gewonnen hat, der keinem Erlebnis aus dem Wege geht, den aber nichts jemals aus seiner Bahn wird werfen können, dem alles sich zur Einheit rundet. Ecce homo! Welch ein Mensch! Welch bunter, kühner, lebensgieriger – aber auch welch leidender, reiner, welch edler Mensch! Doch nun kommen die Einwände der Künstler. Darf man so zeichnen und malen? Dürfen so stark, so unmittelbar die menschlichen Werte sprechen, dürfen sie so sehr die künstlerischen Ausdrucksmittel überdecken? Ist das noch bildende Kunst? Es ist unbillig, als papierene Literatur zu verwerfen, was so unbezweifelbar durch seine besonderen Mittel zu wirken, zu rühren und zu fesseln versteht, was Empfindungen in uns aufregt, die nur so und nicht anders in uns zum Schwingen gebracht werden können. Es ist ein Reich, in dem nur er, Masereel, Meister ist. Was tut es da, daß er die Regeln der Kunst verletzt? Es gibt nur eine Regel: Das Instrument zu beherrschen, das man spielt. Und wer wollte leugnen, daß Masereel auf dem seinen die letzten Möglichkeiten zum Tönen bringt?

Sicher ist Masereel in erster Linie Graphiker. Als Maler ist er im Werden, als Holzschneider ist er Meister. Die meisten seiner Holzschnitte sind Illustrationen. Aber Illustrationen in einem ganz neuen Sinn. Selten nur interpretieren sie geschriebenes Wort. Meist sind es »romans en images«, Bilderromane. Diese Form der künstlerischen Aussage hat er sich selbst erfunden, und sie ist die ihm in erster Linie gemäße Form. Im »Stundenbuch«, im Buch »Sonne« und der »Passion d'un homme« erzählt er in einer großen Zahl fortlaufender kleiner Holzschnitte die Geschichte eines Menschen. Immer ist er selbst dieser Mensch – und immer versteht er den Anteil des Beschauers so zu steigern, daß er am Schlusse meint, dieser Mensch sei nicht der Künstler, sondern er, der Beschauer selbst. Es sind keine ungewöhnlichen, aber typische Erlebnisse. Erlebnisse, die wir alle haben oder haben können. Und vorgetragen mit unerbittlicher Schärfe, mit einem Bekenntnistrieb, der nichts beschönigt, alles zurückführt auf seine letzte Wurzel, aber auch alles hineinhebt in das Jünglingsfeuer seines reinen Herzens. Das Stundenbuch: die Geschichte eines jungen Mannes, der die Großstadt, die Welt, erlebt, sich an ihr berauscht und sie verachten lernt, an ihr leidet, aber sich über sie erhebt, sie fanatisch zu bessern sich bemüht, aber nur in ihren Gegenbildern, dem unverdorbenen Kinde und der reinen Natur letztes Genüge und schließlich auch sich selber findet. Das Buch Sonne: die Jagd des Menschen nach Glück. Das Bild der Sonne, ganz naturhaft abgezeichnet, wird zum Sinnbild der höchsten Sehnsucht, dessen, das wechselnd in allem aufzuleuchten scheint, was von der Begeisterung sich ergreifen läßt und das immer entschwindet, wenn man den ersten Zipfel zu fassen glaubt. Im Einzelblatt »Cheval en bois« zeigt er die Welt des Kindes, im »Voyageur« die Welt des Jünglings, des Lebensreisen-

den, dessen Auge leidenschaftlich das ganze tolle Treiben auffängt und dessen Sinne eingetaucht sind in die Atmosphäre abenteuerlichen Erlebens, vom Künstler gestaltet wie ein wirbelnd und doch gedämpft die beherrschende Hauptgestalt umspielendes Rankenwerk, übervoll und doch bildmäßig klar. Die Gemälde geben nicht mehr, trotz der Farbe. Aber in einzelnen Fällen sind sie durch die größeren Maßstäbe plakathaft einleuchtender. Unvergeßlich das trostlos wahre Durchschnittsbild der Familie: der hoffnungslos versimpelte, behäbig blonde Gatte, die Gedanken träge zwischen Fabriken und Kochherd lenkend, die Frau im lila Kleid, das Haupt noch umstrahlt von Mond und Sternen, das rote Buch der Sehnsucht im Schoß, umrankt von Blumen und dem rührenden Bild erträumten Liebesglücks. Oder das Bild »Die Blume«, das auch »Das Herz« heißen könnte. Wie aus der Blumengabe des Jünglings heiß und rot ein blutig zukendes Gebilde aufwächst, das des Gebers Kopf überdeckt, immer noch Blume, aber doch viel mehr, nicht Blume, sondern Gefäß überwallender Sinnlichkeit und — Kelch und Staubgefäße! — zartester Neigung. Die blassen zitternden Hände der Jungfrau ahnen, daß sie mehr empfängt als die galante Blumengabe. Nicht die Blume, das Herz. Der Architekt van de Velde, Masereels Freund und Apostel, hat einmal von der Verwandtschaft dieser Kunst mit dem Film gesprochen. Das ist tief gesehen. Es darf nicht dahin mißdeutet werden, daß Masereels Kunst billig auf die Instinkte der Masse gestellt sei. Es besagt vielmehr, daß ihr die Schlagkraft der Gebärde, die überzeugende Bewältigung des bewegten Weltkaleidoskops gegeben ist. Und ihre unerbittliche Aktualität. Du bist gemeint. Du, Mensch dieser Tage. Auf dich ist sein Ton gestellt, auf dich seine Technik. Schöne Malerei, Kultur der farbigen Oberfläche wird geopfert zugunsten größtmöglicher Einprägsamkeit dessen, was ihm als Mensch das Wichtigste sein muß: der Aufdeckung, der Bekämpfung und der Überwindung der inneren Nöte unserer Zeit.

Edvard Munch und seine Beziehungen zu Lübeck. 1927

Die Wertschätzung der Kunst Edvard Munchs steht in ihrer zweiten Blüte. Das ist so zu verstehen: In den frühen neunziger Jahren, als in Berlin zum ersten Mal die Bilder dieses seltsamen Norwegers erschienen, da waren sie eine umstrittene Sensation, zugleich erbitterte Ablehnung und begeisterte Zustimmung auslösend. Sie schienen gegen die Zeit gemalt zu sein. Heute ist Edvard Munchs Werk dem Streite der Meinungen entrückt. Erscheinen Bilder von ihm — ein seltenes Ereignis — auf unseren Ausstellungen, so wird dem Beschauer deutlich fühlbar, wie hier bereits alles im Keim bereitliegt, manches gar schon vorausahnend erfüllt ist, was in drei kämpfereichen Dezennien die deutsche Malerei auf breiterer Linie sich erobert hat. Er hat als einer der großen Vorläufer schon heute seinen bestimmten Platz in der Geschichte der europäischen Kunst. Damals nun und heute ist der Name Lübecks eng mit der Geschichte seines Ruhms verknüpft. Hier hat Munch um die Jahrhundertwende seinen ersten Förderer großen Stils gefunden, hier haben ein Menschenalter später eine Anzahl seiner Hauptwerke in gesondertem Museumsraum eine bleibende Stätte gefunden — Grund genug, sich gerade in Lübeck mit dem Wesen dieser bedeutsamen und edlen Gestalt vertraut zu machen.

Munchs Leben ist rasch erzählt. Geboren ist er im Jahre 1863 in Løiten in Hedemarken als Sohn eines Arztes. Sein Großvater war ein hoher Geistlicher, sein Onkel ein berühmter norwegischer Historiker. Früh unterbricht er die Ausbildung als Techniker und wird Schüler der Kunst- und Gewerbeschule in Kristiania. Christian Krogh, der rasch sich durchsetzende norwegische Naturalist, war der Führer des Künstlerkreises, dem Munch sich anschloß. Alle diese jungen Maler hatten, wie Munch selbst sich ausdrückt, »auf ihren Flügeln etwas von Paris«. Von dort erwartete man das Heil für eine neue Kunst. Zuerst 1885 für nur kurze Zeit, dann ab 1889 für länger, lebte auch Munch in Frankreich. Vorher aber, im Sommer 1888, hatte er eine einsame Zeit in Aasgaardstrand am Kristianiafjord verbracht. Damals und auch später hat er den Monaten gesammelter Selbstbesinnung mehr verdankt als der Lehre und dem Einfluß berühmter Meister. Er glaubte, wie die anderen, ein Impressionist zu sein und nennt sich selbst gelegentlich auch heute noch so. Man ordnete ihn der von Frankreich abhängigen Bewegung ein, die sich um diese Zeit in fast allen Ländern Europas durchsetzte. Wie wenig aber innerlich seine Kunst dem impressionistischen Dogma nahestand, das zeigte sich langsam, doch schließlich mit katastrophaler Deutlichkeit in Munchs Beziehungen zu Deutschland und seiner französisch geschulten Malergeneration. Im Jahre 1892 wurde er vom Verein der Berliner Künstler zur Ausstellung eingeladen. Seine Bilder erregten einen solchen Sturm der Entrüstung, daß die Ausstellung geschlossen werden mußte. Munch mietete sich ein eigenes Lokal und erkämpfte sich wenigstens einen kleinen Sensationserfolg. Wichtiger war die Folge des Skandals für das Berliner Kunstleben: die jüngeren Maler, die auf Munchs Seite standen – und sei es auch zum Teil nur deswegen, weil ihnen die Behandlung des geladenen auswärtigen Gastes als wenig anständig erschien –, erklärten ihren Austritt aus dem Verein und gründeten unter Liebermanns Führung die »Berliner Sezession«. Munch galt als einer der ihren. Wie wenig im Grunde er, der kühne Neugestalter, zum modisch-zeitbedingten Kreise derer um Liebermann paßte, das zeigte sich am deutlichsten bei Gelegenheit der Beteiligung Munchs an der Ausstellung der Berliner Sezession im Jahre 1902. Es bedurfte langwieriger Verhandlungen, bis Munch den gesonderten Ausstellungsraum erlangte, den er für seine von der impressionistischen Staffelmalerie so gänzlich abweichenden, monumentalen Wandbilder fordern mußte. Der Hauptsaal wurde ihm dennoch verweigert, er mußte sich mit dem Vorraum begnügen. Hier zeigte er seinen »Fries des Lebens«. Es war das Sturmgeläut einer neuen Kunst, die bereits wieder in Frage stellte, was eben durch die Sezessionisten sich langsam durchzusetzen begann. Noch fühlten, getäuscht durch die äußere Gemeinsamkeit der Ausstellungsveranstaltung, nur wenige die Tragweite dieser künstlerischen Divergenzen – nach weiteren zehn Jahren war der Bruch offenkundig. Im Jahre 1912 sammelte der »Sonderbund« in Köln die jungen antiimpressionistischen Künstler zu einer eindrucksvollen Heerschau – eine der schönsten modernen Ausstellungen, die wir jemals in Deutschland gehabt haben – unter der Führung von van Gogh, Hodler und Munch. Jetzt wurde sein Platz in der Entwicklung deutlich: als Ahnherr der Jungen, als Antipode der Naturalisten. Den großen Triumph in Berlin erlebte seine Kunst erst nach Auflösung der Sezession, die in den Wirren zerbrach, die der Kampf der Generationen entfesselt hatte, bei denen Munch leidenschaftlich und mit begründetem Anrecht von den Jungen für ihre Sache in Anspruch genommen wurde. Als die fortschrittlichen Elemente sich zu einer ersten Ausstellungsveranstaltung zusammenfanden, da hing im einst verweigerten Mittelsaal Munchs reifes Lebenswerk: die Wand-

bilder für die Universität von Kristiania. Seitdem ist sein Ruhm in stetem Wachsen, und nicht mit Unrecht hat man gesagt, Munch selbst sei fast schon zu einer mythischen Figur geworden. Viel mag dazu das sagenumwobene, einsame Leben des Sonderlings beigetragen haben. Nach seiner ersten Ausstellung in Deutschland lebte er lange in Berlin, immer unterbrochen durch einsame Aufenthalte an der norwegischen Küste. Auch ist er in den frühen Entwicklungsjahren viel umhergereist, hat in der Heimat und im Ausland ein oftmals stürmisches Leben geführt, die letzten Dezennien aber hat er in menschenfeindlicher Einsamkeit und in entsagungsvoller Arbeitsunrast oben in seiner nordischen Heimat verbracht, hin und wieder den Aufenthaltsort wechselnd – denn an mehreren kleinen Küstenplätzen besitzt er Land und große menschenleere Häuser, nur mit seinen Werken angefüllt –, immer aber in unmittelbarem Kontakt mit der Natur, die er nicht idyllisch genießt, um deren dunkles Geheimnis er vielmehr bis zum letzten Atemzuge ringen wird. Auch dies äußere Dasein hat den großen, fast unheimlichen Zuschnitt des Genius. Und wirklich ist er weit mehr als nur ein vortrefflicher Künstler – er steht als Bewegter an einer Wende der Zeiten.

Mit dieser großen nordischen Führergestalt und ihrer künstlerisch selbständigen, aber innerlich wahlverwandten deutschen Gefolgschaft ergießt sich nach Jahrhunderten der Vorherrschaft romanischer Geschmackskultur – das neunzehnte Jahrhundert ist auf dem Gebiet der bildenden Künste so sehr ein französisches Jahrhundert wie das achtzehnte – ein breiter Strom germanischen Kunstempfindens über Europa, ein bedeutungsvoller Weltbildungsfaktor nordischer Prägung. Noch hat sich diese Bewegung in vollem Umfange nicht auswirken können, aber die Anzeichen für eine Germanisierung des europäischen Geschmacks sind unverkennbar. Ihre Formen sind nicht vorausbestimmbar, dürfen – gerade wenn die Wandlung echt und überzeugend sich vollziehen soll – nicht als Nachahmung im äußeren Wortsinn erwartet werden. Auch der französische Impressionismus hat sich in den Nachbarländern erst langsam Bahn gebrochen und gerade in Deutschland, das ihm besonders stark verpflichtet ist, ist die übernommene Geschmackskultur stark mit heimischen Elementen durchsetzt und zu einem Impressionismus durchaus eigener Färbung verarbeitet worden, Jahrzehnte nach dem Wirken der französischen Hauptmeister. So wird auch langsam erst und in stark landestümlich bedingten Schattierungen der schöpferische Geist des Nordens seine fruchtbare Verbindung mit dem Kunstschaffen der übrigen Länder eingehen. Der deutsche Expressionismus – mit Nolde und den übrigen Künstlern der »Brücke« an der Spitze – ist nur die erste, wenn auch vielleicht noch auf lange Zeit die großartigste Etappe dieser europäischen Kunstentwicklung. Daß sie weiterwirken wird – allen Rückeroberungsversuchen einer reizvollen Oberflächenkultur zum Trotz –, das hat seinen Grund nicht so sehr in einer objektiven Überlegenheit des neuen künstlerischen Ausdrucks als vielmehr in der unleugbaren Tatsache, daß die Weltanschauung, auf die diese Kunst sich gründet, die herrschende in Europa zu werden beginnt. Der Materialismus hat endgültig abgewirtschaftet, auf allen Gebieten setzt sich eine Betrachtungsweise durch, die über das Sichtbare hinausgreift. In staunenswert reifer Voraussicht hat schon 1904 Max Linde seiner kleinen Broschüre den Titel gegeben »Edvard Munch und die Kunst der Zukunft«. Heute ist es bereits eines großen Kreises feste Überzeugung, daß in der Tat ihm die Zukunft gehören wird. So wird wiederum die Welt das allen simplen Materialisten unbegreifliche Schauspiel erleben, daß ein aufrechter einzelner, ein Außenseiter, aber ein Charakter von größtem Ausmaß, dessen Lebensarbeit der ganzen Umwelt zum

Trotz, doch sich selber rückhaltlos getreu, in Leid und Qual und Einsamkeit gezeugt wurde, bestimmend auf den Gang der Weltgeschichte einzuwirken berufen sein kann. Was unterscheidet nun diese Kunst von der Malerei der Zeitgenossen, was ist ihr besonderes Wesen? Es gibt eine Anekdote, die grell und sehr aufschlußreich den Kern Munchscher Besonderheit beleuchtet. Als der Künstler einmal gefragt wurde, ob er denn niemals wie die anderen ein Stilleben gemalt habe, ein Bravourstück »reiner Malerei«, da gab er zur Antwort, daß einmal auch er »so gut wie irgendein Cézanneschüler« ein Fruchtstück gemalt habe, nur habe dahinter eine Frau gestanden, die eben ihren Mann ermordet hätte. Das ist überdeutlich. Das Großartige und das Bedenkliche, Weite und Grenzen seiner Kunst liegen in dieser furchtbaren Replik beschlossen. Malerei ist ihm niemals Selbstzweck. Liebermanns berühmter Satz, daß ein gut gemaltes Spargelbund ihm lieber sei als eine schlecht gemalte Himmelfahrt, gilt nicht für ihn. Die gute Malerei ist die selbstverständliche Voraussetzung – und insofern bleibt Munch dem Impressionismus zeitlebens verpflichtet, als er ihm zur Erfüllung dieser Voraussetzung die Wege geebnet hat –, aber seine besondere Aufgabe beginnt erst hinter Manet und Cézanne. So sehr Munchs Handwerk als meisterlich anerkannt werden soll, es wächst nicht eigentlich im Lauf der künstlerischen Entwicklung, und die oft beachtete größere Sicherheit in den graphischen Künsten hat doch wohl einen ihrer Gründe darin, daß hier die technische Meisterschaft, die Unabhängigkeit vom Kampf mit der Materie, rascher zu gewinnen war. Die Gegner sehen in der ganzen neueren Malerei mit ihrer »unsoliden« handwerklichen Grundlage die unselige Folge von Munchs künstlerischer Einstellung. Sachlich ist das nicht ganz falsch beobachtet. Aber wie unrecht, dem Meister zur Last zu legen, was die Unzulänglichkeit der Jünger verschuldet hat! Er selbst verfügt immer über ein wohlbestelltes künstlerisches Rüstzeug, das seinem Ausdruckswillen völlig adäquat ist. Und scheint seine Kunst oft nur in Andeutungen zu stammeln, so sind es Urworte von magischem Gehalt, denen jede gröbere Verdeutlichung etwas von ihrer Tiefe rauben würde. Aber die gleichnishafte Anekdote führt noch weiter. Die Frau, die ihren Mann ermordet hat – das klingt nach einem schaurigen Sittenfilm. In der Tat hat man Munch die literarische Note seiner Kunst aufs heftigste vorgeworfen. Aber er malt nicht Worte, er gestaltet das Unausprechliche. Auch hier soll die Gefahr nicht geleugnet werden, ins aufdringlich Symbolische oder ins Erzählende und Tendenziöse abzugleiten. In seinen besten Werken steht Munch weit über ihr. Immer auch ist es im Besonderen das Allgemeine, das er aufsucht, im Menschlichen das Kosmische. Der Kampf der Geschlechter ist ihm Sinnbild des Lebenskampfes, der naturgegebenen Spannung zwischen Zeugung und Vernichtung, die die Welt in Atem hält. Das Landschaftsbild wird ihm zur Offenbarung des erhabenen und furchtbaren Spiels der Naturkräfte. Er sieht Zersetzung und müht sich um Synthese, er sieht Dämonen und ringt um Gott. Es ist nur zu natürlich, daß ein so geartetes künstlerisches Bemühen die Grenzen des traditionellen Zimmerbildes sprengen mußte. Es verlangt Räume für sich allein. Munchs Kunst bedeutet das Ende einer jahrhundertealten Bildkultur und die Verheißung einer neuen Monumentalmalerei. Wer im Bildner einer neuen Kunstform nur den Zerstörer einer alten zu sehen vermag, der wird auch in Munchs Werk nur »zersetzende Tendenzen« erkennen – wir aber beugen uns vor ihm als vor dem Sendboten des Schicksals.

Was sich über Edvard Munchs künstlerische und menschliche Beziehungen zu Lübeck sagen läßt, ist etwa dies:

Die bereits erwähnte erste große Ausstellung Munchs in Berlin hatte den Lübecker Augenarzt Dr. Max Linde, damals schon ein Kunstfreund großen und sehr eigenen Stils, auf das lebhafteste gefesselt. Linde war mit Liebermann befreundet, hatte sich von ihm malen lassen, kaufte Impressionisten in Paris und Berlin. Sein leidenschaftliches Verhältnis zur Kunst Rodins begann damals. Sein Haus und sein Garten gehörten zu den kultiviertesten und im besten Sinne modernsten in Deutschland. Waren Intensität des Interesses und Selbständigkeit des Urteils auffallend genug, so blieb Linde mit dieser angeregten Sammeltätigkeit doch im wesentlichen ein Kind seiner Zeit, wenn auch damals schon ungewöhnlich sensitiv und hellhörig, ungewöhnlich namentlich für seine lübeckische Umgebung, die ihm nicht zu folgen verstand. Ganz aus dem Rahmen des üblichen modernen Kunstgeschmacks trat er heraus, als er die Kunst Munchs nicht nur interessiert bestaunte — das taten viele —, sondern ihr stürmischer Freund und verständnisvoller Förderer wurde. Da verstand ihn niemand mehr, selbst Liebermann nicht.

Es hat einiger Zeit der inneren Auseinandersetzung auch bei Linde bedurft, bis er den Schritt von der Ausstellung ins Atelier des Künstlers tat, der dann zur dauernden, fruchtbaren Verbindung geführt hat. Es war im Jahre 1902, als Linde einer Anregung des genialen Kunstfreundes Albert Kollmann folgte und Munch in seinem Berliner Atelier aufsuchte. Der Kontakt war sofort sehr lebhaft. Munch, auf einer Kiste in seiner geräumigen, aber ärmlichen Werkstatt sitzend, zeigt nicht nur Bilder, sondern versucht und erreicht ein Verständnis auf weltanschaulicher Grundlage. Was Linde fesselt, das ist in erster Linie der Mensch, zu fühlen, daß hier Kunst nicht zur Verzierung, sondern zur Ergründung des Lebens geschaffen wird, daß hier ein kluger Kopf nicht über artistische Probleme diskutiert, sondern unter der Last ungelöster Weltgeheimnisse seufzt und sich mit seinen Mitteln, den Mitteln der Malerei, durch Darstellung von ihr zu befreien trachtet. Die gleichgerichteten Bemühungen zu kosmischem Denken verbinden die beiden. Linde kauft das erste Bild: »Erdsegen«. Ein Mann und eine Frau bei der Feldarbeit. Er hat gegraben, sie trägt Früchte im Korb, zwischen ihnen ein Baum, dessen Äste schattend über die Menschen hinausgreifen. Abendhimmel. Ruhige große Formen, aber unheimlich geladen, Leben und Symbol des Lebens. Man denkt an Hamsun.

Aber Linde läßt es beim Kaufen nicht bewenden. Er lädt den Künstler zu sich nach Lübeck ein und stellt ihm Aufgaben. Wer beobachtet hat, wie selten Aufträge künstlerisch befriedigende Lösungen ergeben, der wird nicht ohne Erstaunen die große Zahl der in Lübeck entstandenen Meisterwerke Munchs betrachten, die unzweifelhaft einen Höhepunkt in des Künstlers Lebenswerk darstellen, und er wird vermuten dürfen, daß Linde ein kongenialer Auftraggeber war. Besser gesagt: er gab nicht Aufträge, er erschloß dem Künstler ein Arbeitsfeld. Munch muß unsere Stadt sehr geliebt haben, er spricht noch heute mit Bewunderung von ihr. Ein Motiv, das Linde mit ihm ausgesucht hat: die Trave mit einem vor Anker liegenden Dampfer, links das Holstentor, gemalt vom Balkon des ehemaligen Hotels Kaiserhof, hat ihn wiederholt beschäftigt; das Bild, das sich heute in der Sammlung Hudtwalcker in Hamburg befindet, gibt den Eindruck dieser Landschaft mit suggestiver Prägnanz, aber das Alltägliche ist ins Große gesehen, ohne jeden Schimmer falscher Romantik, nur durch Erfassung des sachlich Gegebenen mit einem unbestechlichen Blick für das Wesentliche. Eine andere Travelandschaft ist weiter draußen vor der Stadt entstan-

den, zwei kleinere Bilder hat Munch in Travemünde gemalt. Er soll oftmals so träumerisch staunend in unseren engen Straßen umhergegangen sein, daß die Passanten befremdet die Köpfe schüttelten. Die großartigste lübeckische Stadtansicht, die jemals von Künstlerhand gestaltet worden ist, hat er uns durch seine Radierung von den Salzspeichern mit dem Holstentor geschenkt. Die sehr große Platte mit ihrer kühnen Hell-dunkelwirkung ist von gespenstischer Einprägsamkeit, die Speicherwand finster geschlossen, die Holstentortürme ins Spitzige gesteigert. Als Kuriosum sei berichtet, daß es Dr. Lindes lebhaften Bemühungen nicht gelungen ist, die Museumsverwaltung zum Ankauf des Blattes zu bewegen. Munch galt als ultramodern. Heute hängt die herrliche Radierung im Behnhaus. In Museumsbesitz gelangte auch ein Exemplar der sog. »Linde-Mappe«, Landschaften und Bildnisse in Radierung und Lithographie aus dem Lindeschen Hause in der Ratzeburger Allee. Glaser hat diese Lindeschen Gartenbilder als den Höhepunkt der graphischen Kunst im letzten Jahrhundert bezeichnet. Mit den einfachsten Mitteln ist eine heroische Weite gestaltet, die nur in einer großen Seele reifen kann. Wer so die Natur zu sehen vermag, kennt ihre Abgründe und hat sie schaffend überwunden. Neben meisterhaften Bildnissen steht Genrehaftes: Mutter und Kind, beherrscht von der Spannung zwischen dem schwermütig umdunkelten Auge der Frau und dem naturhaft kecken Kinderkopf – dazwischen ist vieles fortgelassen, aber keinen Augenblick irrt das Auge des Betrachters zwischen unverbundenen Teilen umher, denn Munch versteht sich auf die seltene Kunst, die Phantasietätigkeit mühelos mitschaffend anzuspannen. Daneben entstehen Ölbilder, Parklandschaften, von denen eine der schönsten heute in der österreichischen Staatsgalerie in Wien hängt, Bildnisse, darunter zwei von Dr. Linde selbst, eins davon heute im Museum in Halle. Das großartigste künstlerische Denkmal der Lübecker Zeit aber ist das Bild der vier Lindeschen Söhne. Die Charakteristik ist so treffend und tief, daß Verwandte versichern, noch heute nach zwanzig Jahren seien die Kinderbildnisse den längst Erwachsenen schlagend ähnlich. Das Bild ist so entstanden, daß Munch sich bemüht hat, den frischen Eindruck festzuhalten, den er beim Hereinstürmen der Kinder während seines ersten Besuches im Lindeschen Landhaus gehabt hat. Diese Frische ist für das Werk bestimmend geblieben. Die hohe künstlerische Meisterschaft besteht darin, daß die Kinder so natürlich dastehen, als habe der Zufall des Augenblicks ihre Anordnung bestimmt, daß aber dennoch eine Sicherheit des Aufbaus das Bild durchwaltet, die es den großen Gruppenbildnissen vergangener Jahrhunderte ebenbürtig an die Seite stellt. Die Zweiergruppe links, beide Jungens ein wenig schwankend auf den Füßen, der Ältere träumerisch, der Jüngste noch kindlich zaghaft, wird auf das glücklichste balanciert durch die selbstsicher breitbeinig dastehende Knabengestalt der rechten Bildhälfte. Der Vorjüngste, ganz frontal, mit den tief beseelten, erstaunt aufgerissenen Augen sieht direkt auf den Maler (resp. heute den Beschauer), und gibt dadurch der Komposition einen intensiven Mittelakzent. Die Architektur tritt in meisterhafter Beschränkung nur an solchen Stellen hervor, wo ihre festen Linien der Gruppe Halt geben können, auch die Malerei dieses Hintergrundes – eine weiße Türwand – ist von fast virtuosem Reiz: einige Lichter mit breitem Pinsel, schimmerndes Grün am Türdrücker über dem mittelsten Blondkopf, zarte Schatten um den Jungen rechts, die diese Figur noch verfestigen, geistreiche Spiegelungen im dunklen Fußboden. Das Bild dieser Kinderwelt ist unerschöpflich. Ein anderer Plan kam nicht voll zur Ausführung. Linde hatte dem Künstler ein Zimmer zur Verfügung gestellt für einen gemalten Fries. Die Bilder wurden in Norwegen ausgeführt

und erwiesen sich bei ihrer Überführung nach Lübeck als unwirksam groß für den verhältnismäßig engen Raum. Aus diesem Grunde – nicht wegen verständnisloser Enttäuschung des Auftraggebers, wie Glaser schreibt – wurden die Bilder wieder entfernt. Sie wurden der Anlaß zu einem größeren ähnlichen Auftrag: Max Reinhardt bestellte einen Fries für einen Vorraum der neu eingerichteten Kammerspiele. Auch er blieb im Verborgenen, da der Raum fast niemals benutzt wurde. Später wurden die einzelnen Stücke verkauft. Eins der schönsten hängt heute als Leihgabe im Behnhaus: Weißgekleidete Mädchen am Meeresstrand, eng geschart wie vom Abendwind zusammengetrieben, eine leuchtend rote Gestalt, wie ein Sinnbild träumerischer Lebenssehnsucht, strebt von der Gruppe fort ins Weite, wo fern auf dem Wasser ein buntes Boot lockt mit Papierlaternen und Musik.

Die häufigen Besuche Munchs in Lübeck – oft monatelang – fallen in die Jahre 1902 bis 1907. In dieser Zeit ist auch Max Lindes schon zitierte Schrift entstanden. Sie ist noch heute nützlich zu lesen und wird als edles Dokument einer seltenen Menschen-, Künstler- und Weltliebe immer ihren Wert behalten. Es sei hier angemerkt, daß Munch auf seine deutschen Biographen stolz sein kann. Auch Gustav Schieflers Abhandlung über Munchs Graphik (Dresden 1923) und Curt Glasers umfassenderes Buch (Berlin 1917) gehören zum besten kunstkritischen Schrifttum unserer Tage.

Heute nun besteht die Sammlung Linde nicht mehr. Sie ist ein Opfer unserer deutschen Not geworden. Ihre wertvollsten Bestände – der berühmte Whistler, die köstlichen Franzosen, der bedeutende Böcklin, die frühen Liebermanns, vor allem auch die unvergleichlichen Exemplare Rodinscher Bronzen und Marmorfiguren – sind in alle Winde zerstreut. Nur einige wenige Hauptstücke von Munch, die es für unser Museum zu retten gelang, halten die Erinnerung wach an die schöpferische Tat unseres großen lübeckischen Sammlers, durch den der Name unserer Stadt in die neuere europäische Kunstgeschichte für immer eingeschrieben bleibt. Auswärts ist es vielfach bemängelt worden, daß Lübeck sich nicht die ganze Sammlung zu erhalten verstanden hat. Aber wir wollen uns des Erreichten freuen und mit der Erinnerung an die hohe Zeit künstlerischer Initiative die Verpflichtung auf uns nehmen, den Vorkämpfergeist auf künstlerischem Gebiet weiter unter uns lebendig zu erhalten.

Vom Sinn der Sammlung in der Lübecker Katharinenkirche. 1928

Seit mehr als hundert Jahren wird die nach St. Marien schönste gotische Kirche Lübecks für Gottesdienste nicht mehr benutzt. Ihr Schicksal während dieser Zeit dient nicht zu Lübecks Ruhm. Ein erschreckender Tiefstand war erreicht, als die Kirche vor noch nicht allzu langer Zeit einen Zigarettentempel und eine Likörstube anläßlich einer Gastwirtsausstellung beherbergen mußte. Das aber rief zugleich auch die Kräfte der Abwehr auf den Plan. Die Ausstellung der religiösen Bilder Emil Noldes bei Gelegenheit der »Nordischen Woche«, die Vorführung der bedeutenden Serie finnischer Teppiche einige Jahre später ließen erkennen, wie diesem Raum seine Weihe zurückgewonnen werden kann. Gesichert aber war die Kirche vor aller Profanierung erst durch

eine neue endgültige Zweckbestimmung; die 700-Jahr-Feier der lübeckischen Reichsfreiheit im Sommer 1926 hat sie gebracht. Zunächst war es wieder nur eine vorübergehende Ausstellung, die eine neue Sinngebung durch Zusammenstimmung von Inhalt und Raumform aufleuchten ließ. Die Sammlung »Lübeckischer Kunst außerhalb Lübecks«, die Vorführung also einiger bester Stücke lübeckischer Schnitzarbeit der Blütezeit, die von hier nach auswärts geliefert wurden, machte zum erstenmal anschaulich, was bisher nur Buchwissen hatte bleiben können: die völlig unvergleichbare Fernwirkung künstlerischer Werkstätten einer einzigen Stadt auf eine weit ausgedehnte Ländergruppe. Lübeck war, das gab die Ausstellung deutlich zu erkennen, im 15. Jahrhundert nicht nur politisch und wirtschaftlich, sondern in einem noch viel ausschließlicheren Sinne auch künstlerisch die Vormacht des Ostseegebietes. Der Wunsch zur Erhaltung dieser bisher besten Lösung einer Neubelebung der Kirche entsprang nicht dem Organisationseifer einzelner Kunstfreunde, sondern mit fühlbarer, erfrischender Einmütigkeit dem ganz großen Kreis aller derer, die für Lübecks kulturelle Möglichkeiten sich einen offenen Sinn bewahrt haben.

Die Durchführung war nicht ganz einfach, und noch ist sie nicht vollendet. Von vornherein stand fest, daß natürlich die Originale selbst – z. T. stolzester Besitz der auswärtigen Kirchen und Klöster – nicht würden zu gewinnen sein. Sie zeugen am besten am entferntesten Ort ihrer Bestimmung für Lübecks weitreichenden Einfluß. Man mußte sich mit originaltreuen Nachbildungen begnügen. Ein »Gipsmuseum« – der Name schreckte. Die über alles Lob erhabene Nachbildung der St.-Jürgen-Gruppe des Bernt Notke aus Stockholm, die von den hansischen Schwesterstädten Hamburg und Bremen schon zur 700-Jahr-Feier geschenkt worden war, erweckte indessen die zuversichtliche Hoffnung, daß jenes Vorurteil gegen alle Nachbildungsversuche, das vor allem die öden Antiken-Säle erweckt hatten, durch den Augenschein seine Haltlosigkeit erweisen würde. Bei Aufstellung des Programms wurde sorgsam darauf Bedacht genommen, nicht durch den Drang zur Vollständigkeit den künstlerischen Eindruck des Ganzen zu stören. Nur Hauptstücke sollten gewonnen werden, und bei der Auswahl zwischen verwandten Stücken entschied die Rücksicht auf den Raum. So sollen nur etwa 30–40 Nachbildungen beschafft werden, darunter aber Meisterwerke allererster Ordnung, die nicht nur der lübeckischen, sondern der deutschen Kunstgeschichte angehören und die z. T. im Rahmen der Katharinenkirche wirksamer aufgestellt werden können, als die Originale in ihrer entlegenen Verbannung.

Was die Durchführung dieses Planes für Lübeck bedeutet, das leuchtet ohne weiteres ein. Mit dem St.-Annen-Museum, dem Schabbelhaus und dem Behn-Haus hat Lübeck schon drei Pflegestätten seiner Kunst und Kulturgeschichte. Die vierte aber ergibt keine überflüssige Häufung, sie tritt ergänzend und verbindend hinzu. Durch sie erst ist für die große Blütezeit Lübecks aus den Werken selbst die künstlerische Bedeutung der Stadt lückenlos abzulesen. Die Figuren aus Vadstena, Roskilde und Lund machen die in Lübeck erhaltenen Arbeiten der gleichen Steinbildhauerwerkstatt vom Anfang des 15. Jahrhunderts ganz anders lebendig, ermöglichen uns erst das Vordringen zum Erfassen einzelner Künstlerpersönlichkeiten. Und was wären uns die leider nur spärlichen Reste der Notke-Werkstatt in Lübeck ohne die Möglichkeit einer unmittelbaren Anschauung des großen eigenhändigen Hauptwerks, des im Auftrage des schwedischen Reichsverwesers Sten Sture in Lübeck bestellten Nationaldenkmals für den Sieg über die Dänen, der monumentalen St.-Jürgen-Gruppe? Von Claus Berg endlich, dem Letz-

ten aus der großen Reihe lübeckischer Holzbildner, fehlt in Lübeck selbst jedes Original. Erst die Nachbildungen schließen die Kette der Entwicklung. Ein wichtiger, aus der gegenwärtigen Situation des Lübecker Lebens gewonnener Gesichtspunkt kommt hinzu. Wir dürfen uns darüber nicht täuschen, daß die Stadt die wirtschaftliche Höhe der Hansezeit nicht wird zurückgewinnen können. Sie würde Provinzstadt wie viele andere, hätte sie nicht die große kulturelle Mission durch ihre natürliche Lage noch heute: die Verbindung der nordischen Länder mit Deutschland zu pflegen. Auch andere Städte bemühen sich um die gleiche Aufgabe, und es kann gewiß nicht genug daran gearbeitet werden. Es bleibt indessen der große Aktivposten Lübecks, daß es schon vor Jahrhunderten zur Durchsetzung des Nordens mit deutschem Geist wesentlich beigetragen und umgekehrt in seinen Mauern Verständnis für nordische Eigenart gepflegt hat. Will Lübeck diese Stellung wahren, so muß es sein ganzes kulturelles Leben der Gegenwart um diesen Punkt kreisen lassen: abstoßen, was andere Städte gleich gut oder besser bewirken können, stützen und in viel stärkerem Maße als bisher fördern, was nur Lübeck allein überhaupt wirksam zu leisten in der Lage ist. Das neue Museum in der Katharinenkirche will ein Beispiel geben.

Der Sinn dieser Sammlung aber weist über den Einzelfall noch hinaus. Ein großes Problem meldet sich. Es soll hier nur angedeutet werden. Die Frage wird akut, ob und inwieweit nicht nur für Lehrzwecke, sondern für die künstlerische Anschauung schlechthin die Reproduktion das Original zu ersetzen vermag. Alle Kräfte des Gefühls in uns setzen sich zur Wehr beim Gedanken an eine Mechanisierung auch der künstlerischen Eindrücke. Die Einmaligkeit jedes großen Kunstwerks, bei dessen Anblick man sich dem schöpferischen Vorgang nahe fühlen möchte, die Echtheit des Materials, die Sicherung vor der langsam sich abschwächenden Wirkung des Kunstwerks durch die Möglichkeit profanierend häufiger Begegnung, alles das sind Forderungen, die uns als unverletzlich gelten. Aber aufrührerische Gedanken rütteln am Heiligsten. Die technische Vollendung der Reproduktionsmethoden macht rasende Fortschritte, und es gibt einzelne Verfahren — ich spreche nur von den allergelegenensten, von der Vervielfältigung einfacher Handzeichnungen oder der rein mechanischen Abformung plastischer Werke, ausdrücklich nicht von farbiger Gemälde-Reproduktion! —, die so vollkommen getreu sind, daß sie selbst den Fachmann zu täuschen vermögen, daß, wie Wilhelm Pinder es sehr radikal ausgedrückt hat, »der glückliche Besitzer einer solchen Wiedergabe eigentlich nur durch ein Vorurteil von dem Gefühl ausgeschlossen ist, das Original selbst zu besitzen«. Sollen wir uns nun diesen neuen Möglichkeiten ernstlich auf die Dauer verschließen? Bringen sie nur Gefahren? Sicher ist, daß keine Reproduktion, auch die täuschende nicht, einen »Ersatz« geben kann für das Original. Ehrfurcht, um nur eines zu nennen, kann kein Gips erwecken und kein Faksimile-Druck. Und wir haben allen Grund, »die wehenden Lüfte des Herzens« nicht aus ihrem eigensten Bereich zu vertreiben. Aber neben den Gefahren stehen unverkennbare Vorteile: eine Wegwendung von der ästhetischen Nuance, die immer nur einem kleinen Kreis erfühlbar sein wird — und wäre wirklich etwa nur für diese Erlesenen die Kunst des hohen Mittelalters geschaffen worden? —, eine Hinwendung dagegen zur besseren Erschließung großer geistesgeschichtlicher Zusammenhänge durch eindringlichen Vergleich, eine Heraushebung und Zusammenordnung des künstlerisch Wesentlichen aus der allzu großen Erbmasse der Vergangenheit, wie sie durch die zerstreut verwurzelten Originale unmöglich ist, eine bequemere Darbietung zu Lehrzwecken, die das verschnellerte Tempo

unseres Lebens zur Pflicht macht. Man könnte noch viele weitere Gründe anführen, um uns für die Vorteile technisch vollendeter Wiedergaben empfänglicher zu machen. Es ist hier nicht der Ort dazu. Es sollte nur daran erinnert werden, daß Fortentwicklung durch Preisgabe ererbter Werte zu den ewigen Lebensgesetzen gehört. »Unser Weg baut sich aus Verlusten, die heimlich zu Gewinnen werden« (Buber). So wird die Sammlung in der Katharinenkirche auch für diesen großen Entwicklungsweg der Kunstpflege eine Etappe sein. Nicht Vorbild zu unbedingter Nachahmung, aber Beispiel für fruchtbare neue Möglichkeiten.

Der Lübecker Barlach-Plan. 1930

Provinz-Museen mit Vollständigkeits-Ehrgeiz sind lächerlich. Nur die Pflege ortsbedingter Besonderheit kann aus den Sammlungen kleiner und mittlerer Städte Kulturstätten hohen Ranges machen. Diesem Grundgedanken hat die Kunstpflege innerhalb der lübeckischen Museen in den beiden letzten Jahrzehnten Rechnung zu tragen versucht. Das von Karl Schaefer im St. Annenklöster eingerichtete Museum für Kunst und Kulturgeschichte behauptet seinen Rang durch seine Beschränkung: Heimatmuseum in erster Linie und, in Erfüllung eben dieser besonderen Aufgabe, zugleich wichtigste Sammlung norddeutscher Skulptur überhaupt. Äußerlich gibt die Verbindung von spätgotischer Architektur mit zeitgleichem Inhalt ihm das Gepräge. Auf diesem Wege mußte fortgefahren werden. Weder die viel angefochtene Sammlung originaltreu bemalter Gipsabgüsse lübeckischer Plastik in der für Gottesdienste nicht mehr benutzten Katharinenkirche (meist von Werken im Besitz von Kirchen und Museen der nordischen Länder), noch die Einrichtung eines Patrizierhauses vom Ende des 18. Jahrhunderts für die erst im Aufbau begriffene Sammlung neuere Kunst, sind willkürliche Versuche, sondern planmäßige Stufen bei Befolgung des Grundsatzes, nicht die Lücken zu ergänzen — was ewig Stückwerk bleiben würde — sondern die Forcen zu verstärken — wofür sich immer neue, erfüllbare Möglichkeiten bieten.

Neuere Gemälde und Skulpturen in den Wohnräumen eines klassizistischen Hauses unterzubringen, ist schwierig und legt Beschränkungen auf. Es kann nicht alles gesammelt werden, und Rücksicht auf den architektonischen Rahmen wird manchen Ankauf bestimmen. Man mag die Einseitigkeit beklagen, aber die Pflege der hier geforderten Besonderheiten rückt die noch sehr bescheidene Sammlung weg vom Dutzend-Schema. Die Nazarener, mit dem Lübecker Overbeck als Schulhaupt, können für ihre Werke kaum innerlich entsprechendere Bezirke finden als die vornehm-stillen Räume des Gartenflügels. Munch, dessen alte Beziehungen zu Lübeck bekannt sind, ist im Behnhaus besser vertreten als in anderen deutschen Museen. Handgewebte Bildteppiche zu sammeln, ergab sich aus der Beschaffenheit der Wandflächen. Moderne Skulpturen, sonst vielfach in Museumsräumen stiefmütterlich behandelt, finden ungewöhnlich reizvolle Plätze: ein Lehmbruck etwa vor zartprofiliertem Bogenfeld der Diele, Kolbes »Verkündigung« als Blickpunkt eines Gartenweges, die Daphne der Sintenis in einem kleinen Architekturhof. Einige Schwierigkeiten aber sind unlösbar. Barlach, der gerade in Lübeck nicht fehlen darf, wäre in klassizistischem Gehäuse um seine beste Wirkung ge-

bracht. Die Suche nach geeigneten räumlichen Möglichkeiten führte zur Planung des Fassadenschmucks von St. Katharinen.

Ein Museumsleiter in der Kleinstadt ist weniger Sammler als Stadtkunstwart. So geschah die Ausnutzung des Innenraums der Katharinenkirche für die Gipssammlung nicht zuletzt aus dem Wunsch, das durch profane Ausstellungen (so des Gastwirts-gewerbes!) entwürdigte Bauwerk wieder künstlerisch lebensfähig zu machen. Die leeren Nischen der Fassade kamen umgekehrt einem Bedürfnis heutiger Kunstpflege überraschend entgegen: das ist der gegebene Raum für eine Barlachsche Figurenfolge. Zwar hat es nicht an Leuten gefehlt, die von »Verschandelung« des alten Bauwerks sprachen. Heimatschutzvereine pflegen die verbohrtesten Gegner neuzeitlicher Kunstpflege zu sein. Aber der »Denkmalrat« (die lübeckische Baupflegekommission) hat dem Plan zugestimmt, so daß er als endgültig gesichert gelten darf. Barlach selbst ist leidenschaftlich am Werk. Die erste Gestalt, ein Bettler auf Krücken, ist im Modell fertiggestellt. Für andere gibt es plastische Entwürfe und Zeichnungen.

Daß sie für diese Aufgabe wie vorbestimmt erscheint, enthüllt Größe und Grenze Barlachscher Kunst. Sie ist weder stark in der Komposition — hier liegt trotz aller überzeugenden Einzelschönheit der Mangel am Magdeburger Denkmal —, noch besitzt sie die letzte Sicherheit der Form im Sinne des Schlagworts einer absoluten Plastik. Um so gewaltiger sind Phantasie und skulpturale Vergegenwärtigung bei der Gestaltung der in sich selbst beschlossenen Einzelfigur. Wenn auch in ihr vielfach die Fülle der Vision und die Notwendigkeit der eigenwilligen Formgebung nicht allen Betrachtern unmittelbar deutlich geworden ist, so lag das daran, daß bisher kein äußerer Zwang vorlag zu überlebensgroßem Ausmaß, wie es die symbolhafte innere Größe der Barlachschen Figuren verlangt, und daß die Hilfe eines festen architektonischen Gerüsts nicht gegeben war. Durch schwere gotische Bauglieder rhythmisch gebundene Reihung äußerlich schlichter, von innen heraus heftig bewegter Einzelfiguren, das ist der reifen Alterskunst des norddeutschen Meisters gemäß. Als eine »Gemeinschaft der Heiligen« hat der Auftraggeber die Figurenreihe vom Künstler begehrt, was vielfach zu Mißverständnissen geführt hat. Gemeint sind nicht Apostel und Kirchenheilige, sondern die Gottsucher der leidenden Menschheit: vom stillbeglückten Pilger bis zum Gefangenen, der seine Seligkeit sucht im aufrührerischen Trotz gegen die Ketten.

Gotische Kirche und moderne, undogmatische Kunst, das wird vielfach als peinlicher Widerspruch empfunden. Nicht nur Pastoren lehnen sich auf, sondern auch die orthodoxen Pfleger der Gegenwartskunst. Beide wollen reinliche Trennung, beide aber vergessen, daß das unleugbar starke religiöse Gefühl unserer Zeit sich weder in den engen Grenzen unseres Kirchenchristentums noch im kahlen Raum unserer fortschrittlichen Baukunst überzeugend zum Ausdruck zu bringen vermag. Barlachs gottsuchende Leidenschaft, seiner schöpferischen Kräfte stärkster Teil, kann im Dienst des kirchlichen Ritus nicht sein Genüge finden, und doch ist seine Bindung an den übermächtigen Kindheitsbesitz der biblischen Begebnisse zu stark, als daß er bei der Gestaltwerdung seiner Sehnsucht diese Erinnerungen ausschalten könnte. Strebt er äußerlich zurück ins Bereich der christlichen Legende, so ist das nicht Kompromiß, sondern es bezeichnet mit unerschrockener Deutlichkeit unsere religiöse Situation. Die Kirche, deren Fassade die neuen Heiligen schmücken werden, ist ihres gottesdienstlichen Zweckes entkleidet, aber das alte Gotteshaus bleibt uns heilig, ruft nach Gestalten neuzeitlicher Gläubigkeit und die Kunst, der Zweckfreiheit müde, tastet sich zurück zu überlieferten Bindungen. Wer

wollte leugnen, daß ein krisenhaftes Zwielficht diesen Augenblick der Entwicklung kennzeichnet?! Ihm als Künstler Rechnung zu tragen aber, ist gewiß nicht Schwäche. Es ist genau jener vielfach mißverstandene und doch ganz unerläßliche Tribut an das Zeitgemäße als Ausdruck höchster Wahrhaftigkeit, der allein Ewigkeit verbürgt.

Zunächst sind acht Figuren bestellt, für die untere Reihe der Nischen. Sie werden überlebensgroß, etwa zwei Meter hoch, und sollen gegossen werden in schwarzbrauner Terrakotta. Dann soll entweder die obere Reihe der Nischen folgen oder aber — das ist des Künstlers jüngster Plan — vier noch größere Gestalten an der untersten Zone der Wand: Propheten oder Posaunenengel auch ganz undogmatischer Prägung, die mit ihren schlank aufragenden Körpern den Blick nach oben ziehen würden, ein Gegengewicht im Sinne des alten Baumeisters gegen die ungotische Betonung der Waagerechten, die der Figurenfries der Nischen ergeben wird. Jede Figur wird zweimal gegossen, eine kommt an die Kirche, die andere ist verkäuflich und soll die Finanzierung des Planes ermöglichen.

*Apologie. Abwehr von Angriffen auf die Ankaufstätigkeit
für die Lübecker Gemäldegalerie im Behn-Haus. 1930*

Der kräftigste Hieb sei zuerst pariert. Fritz Behn, unser angesehener lübeckischer Meister, erklärt mich für einen kleinen Gernegroß, der sich weltläufig gebärden möchte und sich in die besonderen Verhältnisse der kleinen Stadt nicht schicken kann. Das wirkt in Lübeck mit tödlicher Sicherheit — auch wenn es nicht stimmt.

Behn bläst in das Horn derer, die beunruhigt finden, »daß viel zu viel geschieht«. Vielleicht ist es seine Absicht nicht, im Effekt aber gießt er Wasser auf die Mühlen der Quietisten. Er sollte wissen, daß Lübeck an zu viel Anregung und Initiative während der letzten hundert Jahre gewiß nicht zugrundegegangen ist.

Was fordert er? Unsere Kunstsammlung solle nicht »international« sein. Von ganzem Herzen stimme ich mit ihm überein. Aber ist sie es denn? Glaubt Professor Behn wirklich, die Internationalität der Sammlung mit einem Hinweis auf den Teppich des seit etwa zehn Jahren in unserer Stadt ansässigen Bossanyi belegen zu können — gewebt von unserer einheimischen Kunsthandwerkerin Alen Müller? Als Zufallsstücke ausländischer Herkunft gibt es ferner eine Aktstudie von Kogan, der lange in Deutschland gelebt hat, in der Vitrine für Kleinplastik (!) und einige preiswert aus Lübecker Privatbesitz erstandene Daumier-Lithos. Das ist alles — auf einer Liste von Sammlungsobjekten, die nach Tausenden zählt. Mit einer wohlüberlegten Ausnahme: die nordischen Länder! Diese Spezialität in den leider nur allzu bescheidenen Grenzen zu pflegen, die unser schmaler Geldbeutel uns aufzwingt, darauf allerdings bestehe ich. Auf die Gefahr hin, daß unser Museum als »Heise-Museum« angeprangert wird! Daß Edvard Munch, der vielleicht größte Meister der europäischen Malerei der Gegenwart, schon längst vor meiner Zeit unserer Stadt verbunden war, das gehört zu den wenigen Tatsachen auf dem Gebiet neuzeitlicher Kunstpflege, auf die wir stolz sein dürfen und die durch einzelne Meisterwerke gewiß den Einheimischen und den Fremden nachdrück-

lich eingepreßt zu werden verdient. Und sonst Nordisches? Zwei Bilder jüngerer schwedischer Maler (Extrabewilligung des Senats anlässlich der schwedischen Ausstellung), drei Radierungen von Anders Zorn. Sonst nichts – leider. Kein Milles – leider, leider. »Künstler aller Richtungen und aller Länder??«

Aber mit der Festlegung auf eine »nordwestdeutsche« Einstellung (nebenbei: warum denn nicht, geographisch richtiger, nordostdeutsch?) bin ich trotzdem nicht einverstanden! Ich will das Gesicht der Sammlung noch eindeutiger: lübeckisch! Dazu die nordische Spezialität – und dann, nicht in umfassender Vollständigkeit, wohl aber als *unentbehrlichen* Maßstab, gerade für unser zur Selbstgenügsamkeit neigendes Lübeck!, eine ganz kleine Zahl deutscher Meisterwerke, gewählt nur nach Qualität, ganz ohne nordwestdeutsche Scheuklappen. Wir sammeln für uns, nicht für die fremden Besucher, und wir wollen wissen, was im Lande vorgeht. Wenn immer wieder von meinen Gegnern die Sammlung so hingestellt wird, als sei sie einseitig expressionistisch orientiert, so bitte ich um freundliche Nachprüfung. Vier Bilder, die man mit Fug und Recht dieser bedeutenden und wahrlich nicht internationalen Bewegung zurechnen darf, je eins von Nolde, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, das letztere als Geschenk des Unterzeichneten. Es ist, weiß Gott, nicht meine Schuld, daß die vorige Generation Ankäufe der besten deutschen Impressionisten versäumt hat – und daß sie heute für uns unerschwinglich sind. Von allen Bilderkäufen aber der letzten sieben Jahre, also seit die Gemäldesammlung meiner Leitung untersteht, *sind rund siebzig Prozent einwandfrei lübeckischer Herkunft!* Einer meiner Beurteiler erklärt Zahlen für entscheidend aufschlußreich. Hier sind sie. Warum kennt sie keiner der Herren Angreifer?

Folgt endlich ein Hieb auf die Gipssammlung in der Katharinenkirche. Mußte die Summe für die Herstellung der St.-Jürgen-Gruppe *erheblich übertrieben* werden? (Nebenbei: empört man sich über den hohen Geldwert eines *Geschenks*?) Die Beiträge für die übrige Sammlung kamen aus Lübeck. Doch wie steht es mit der Behauptung, daß man »für dasselbe Geld anständige Originalwerke hätte haben können?« Kein Pfennig stand frei zur Verfügung, das Geld für jede einzelne Figur hat gesammelt werden müssen.* Zugegeben, daß man zwei große repräsentative Arbeiten eines nordwestdeutschen Bildhauers, etwa eines Fritz Behn, für die Gesamtsumme hätte haben können. Aber wäre die sehr große Zahl kleiner und kleinster Stifter für eine solche Aufgabe neuzeitlicher Kunstpflege zu gewinnen gewesen? Ich bezweifle es. Man mache es mir vor, in Lübeck 30 000 RM für *moderne Kunst* zu sammeln! Und schließlich: sind es nicht spezifisch »lübeckische Belange«, die hier gepflegt worden sind, im engsten Sinne heimatliche, traditionsbedingte? Ja oder nein? Ich möchte meinen Kopf darauf verwetten, daß eine spätere Generation gerade diese Sammlung in der Katharinenkirche als die Erfüllung einer selbstverständlichen Verpflichtung anerkennen wird. Ich habe in Lübeck das Warten gelernt.

Mir wird oft vorgeworfen, ich könne keine Kritik vertragen. Ich will mich bessern. Unter einer Bedingung: man kämpfe mit mir mit ritterlichen Waffen. Herr Heymann beginnt seine Angriffe mit der ausdrücklichen Feststellung, er wolle auf meine Ausführungen in gleicher Sache nicht eingehen, und Herr Dr. Gebhard sagt zu Anfang seiner

* Gerade Herr Prof. Behn sollte übrigens wissen, daß auch sein Vaterhaus nicht, wie er schreibt, von der Stadt angekauft, sondern ihr von einer Reihe von Lübecker Kunstfreunden geschenkt worden ist.

kritischen Glosse, daß er »bewußt in den letzten Jahren die Darlegungen in diesen Blättern über die Lübecker Kunstpflege unbeachtet gelassen habe«. Es mag nicht immer ein Vergnügen sein, die »Lübeckischen Blätter« zu lesen — aber wer mich angreift, muß soviel Respekt, wenn nicht vor der Person des Anzugreifenden, so doch mindestens vor seinem Amte haben, daß er sich genauestens über seine öffentlichen Äußerungen orientiert und sich mit ihnen auseinandersetzt. Ich will unterstellen, daß es sich in beiden Fällen nur um eine »façon de parler« handelt — aber man parliere ritterlicher, selbst mit mir. Herrn Heymann ist in meiner Abwesenheit von Dr. Keller geantwortet worden. Ich habe diese Antwort nicht veranlaßt, aber ich unterschreibe sie. Da Herr Heymann noch einmal das Wort genommen hat und ausdrücklich meine persönliche Antwort herausfordert, so will ich auf drei Punkte seines Angriffs nochmals eingehen. Heymann fordert eine »Galerie«. Ich glaube, wir brauchen keine. Hamburgs Kunsthalle liegt nahe genug. Wir wollen weniger — und mehr. Wir wollen, wie im St.-Annen-Museum, wie im Schabbelhaus, die lübeckische Besonderheit, um die andere Städte uns beneiden: ein künstlerisch bedeutendes Bauwerk, gefüllt mit einigen hochwertigen Meisterleistungen, gewählt nach Maßgabe unserer lübeckischen Bedürfnisse. Das Licht ist an dunklen Tagen auch im St.-Annen-Museum sehr schlecht, aber niemand beklagt sich darüber, weil man weiß, was an Werten dafürsteht. Wer wirklich meint, daß die alte »Galerie« im Dom-Museum mehr war im Sinne jener immer wieder geforderten Beschränkungen auf das uns in Lübeck Mögliche und Notwendige, der lese die Beurteilung durch auswärtige Galerie-Leiter in den »Lübeckischen Blättern«, Jahrgang 1920, nach. Es sei kein Vorwurf gegen den früheren Verwalter der Sammlung erhoben. Die Aufgabe war falsch gestellt. Mit unserem Altbestand, mit unseren Mitteln kann eine Galerie nur ein lächerlicher, provinzieller Torso werden — oder eine weite, blühende Wiese der Mittelmäßigkeiten. Gottlob, daß das Behnhaus so klein ist! Geht es nach mir, so soll es nie erweitert, immer nur in seinem Bestande verbessert werden. (Das Ausstellungshaus im Garten wird nicht gefordert, um die Sammlung auszudehnen, sondern um sie überhaupt zeigen zu können, während sie jetzt fast immer den Ausstellungen weichen muß.) Die Idee des »Behnhauses, wie es sein sollte«, ergibt eine Aufgabe, deren Erfüllung einzigartig und vorbildlich werden kann, die Anlage einer lübeckischen »Galerie« ergibt solche Möglichkeiten unter keinen Umständen. Das alles habe ich schon sehr oft gesagt, doch wenn man mich eigens dazu auffordert, so sage ich es gern wieder und wieder.

Dann wird vor zuviel Betrieb gewarnt! Wann wird das Behnhaus gut besucht? Wenn viel Neues zu sehen ist! Unruhe beim Betrachten von Kunstwerken wäre gewiß vom Übel — aber ist monatlicher Wechsel Unruhe? Man nehme sich die Zeit zu häufigerer Betrachtung. »Eine Speise, die zu häufig serviert wird, mundet nicht mehr.« Ich glaube, eins wird man unserem Ausstellungsbetrieb, der in einem Jahr von handgewebten Teppichen zum Simplizissimus, von Dummer zu Milles, führte, nicht vorwerfen können: daß die Speise nicht wechselreich sei! Wer allerdings mit zwei Mahlzeiten im Jahr zufrieden ist, der ist reichlich bescheiden. Und fast fürchte ich, daß solche Genügsamkeit mir auch in geistigen Dingen als vorbildlich hingestellt werden soll! Nun, dafür bin ich denn doch immer noch nicht alt genug, obgleich ich in Lübeck graue Haare bekommen habe.

Das A und das O aber ist die Klage um die ungenügende Berücksichtigung der einheimischen Künstler. Zahlen habe ich schon gegeben. Es mögen einige Namen folgen. In der

alten Galerie war die damals schon annähernd sechzigjährige Maria Slavona überhaupt nicht, Fritz Behn, Linde-Walther und Erich Dummer ganz unzulänglich vertreten. Das von Heymann so bewunderte Waisenhaus-Bild von Kuehl hat erst die Behnhaus-Verwaltung nach mühevoller Verhandlung mit dem Stifter und ehemaligen Besitzer gewonnen. Die Liste kann fortgesetzt werden und Zahlen könnten es belegen, daß der Prozentsatz von ausgestellten Werken lübeckischer Herkunft im Dom-Museum ganz gewiß nicht größer gewesen ist als heute im Behnhaus. Wenn aber die Forderung so gemeint sein sollte, daß *alle* hier lebenden Maler und Bildhauer ohne Ausnahme und vielleicht gar paritätisch vertreten sein sollten, so ersetze man den Museumsfachmann durch einen Rechnungsrat.

Mit Herrn Dr. Gebhard stimme ich darin überein, daß ich mich bemüht habe, »alles ganz anders zu machen«. Eine häßliche Unterstellung, die ich zurückweise, enthalten nur die drei Worte »um jeden Preis«. Gebhard, jahrelang Mitglied unserer Vorsteherschaft, hat mir trotz gelegentlich abweichender Meinung, oft genug bereitwillig die bona fides zugestanden. Wer indessen »um jeden Preis« ändern will, der handelt gewissenlos. Das wird Herr Dr. Gebhard nicht haben sagen wollen, — sollte es ihm entgangen sein, daß andere es so aufgefaßt haben, es so auffassen mußten? Der Preis, um dessentwillen alles anders werden mußte, war das Behnhaus. Und dazu stehe ich. Auch hoffe ich zuversichtlich, daß mir, falls mich das Schicksal ereilen sollte, ebensolange wie mein Vorgänger Leiter der Gemäldesammlung zu sein, ein Nachfolger erstehen wird, der wieder alles ganz, ganz anders machen wird. Ich handle sicher in manchen Fällen aus persönlicher Einstellung, trotz ehrlichster Bemühung um Objektivität. Hat das wirklich mein Vorgänger niemals getan? Wird es mein Nachfolger anders machen können, wenn er nicht eine Maschine sein sollte anstatt eines lebendigen Menschen? Die Museen überdauern die Generationen, der Ausgleich liegt im Wechsel der Leitung.

Zum 70. Geburtstag von Edvard Munch. 1933

Eine Rundfunkansprache

Guten Abend, lieber, verehrter Herr Munch! Nun ist meine Stimme mitten in Ihrer hohen, lichten Werkstatt, die für mich eines der Heiligtümer der Alten Welt ist, und ich darf Ihnen die Grüße der großen, ständig wachsenden Zahl Ihrer deutschen Freunde bringen. Ihre elastische, ritterliche Gestalt spottet der sieben Jahrzehnte Ihres Erdendaseins, und Ihr Auge, das die Welt für uns alle neu gemacht hat — dadurch, daß es nicht neugierig einsaugt, was es ringsum sieht, sondern aus der Tiefe des eigenen Wesens eine Fülle inneren Reichtums ausschüttet über Erde und Menschen, Formen des Geistes, Farben der Seele —, dies viel leidende, aber immer wieder siegreich-strahlende Auge ist ohne Alter. Alle werden durch die Zeugnisse Ihrer Kunst an der Kraft dieses Sehens teilhaben, wenn längst Ihre irdischen Augen nicht mehr unter uns sind.

Ich weiß, Sie haben ein beglückendes Vorgefühl für das Weiterleben des Geistgeschaffenen über die Grenzen von Raum und Zeit hinaus. Sie sind schon heute in diesem ande-

ren, weiteren Felde des Wirkens ganz zu Hause, vielen nicht mehr ein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern ein Mythos, der das Schaffen neuer Generationen beflügelt. Und in der tiefen Einsamkeit Ihres Einsiedlerlebens auf dem bergigen Grundstück hoch über der Stadt Ihrer Väter verbinden Sie sich gern, ich weiß es, durch die Wunderkraft der Technik, die Ihnen die Stimmen aller Völker in Ihren stillen Raum leitet, mit dem Geschwätz und mit den Großtaten der Erde. Ihnen zwar ist's kaum ein Wunder, Ihnen, dem längst, längst die magische Verbindung der Seelen und der Naturkräfte so selbstverständlich ist wie uns jüngeren die Benutzung technischer Apparate zur Überwindung der geographischen Räume. Ihnen ist die Ferne und zugleich die Gegenwart meiner Stimme eine überzeugende Tatsache. Sie nehmen diesen Zauberbesuch nicht anders auf, mit der gleichen souveränen Selbstverständlichkeit, wie meinen letzten körperlichen Besuch bei Ihnen, als mich das Wasserflugzeug von Travemünde nach Oslo brachte und bei der Ankunft, ganz so als könne es nicht anders sein, die erste Hand, die sich dem Ankommenden entgegenstreckte, weit draußen auf dem in den Fjord hinausgebauten Landungssteg, die Ihrige war. Sie wußten: was mich trieb, das war nichts anderes, als Sie, nur Sie zu sehen – so taten Sie das Letzte, um jede Dazwischenkunft störender Alltäglichkeiten zu beseitigen und zogen selbst den Wunschgetriebenen aus dem Hohlraum des Flugzeugs, von dem Sie meinten – Gegenwart und Mythos verknüpfend –, er gleiche dem Bauche des Walfisches, der den Propheten Jonas über die Fluten trug. So wird es bleiben, sehr verehrter, lieber Herr Munch. Und die Verzauberten, deren Zahl rasch wachsen wird, sie werden immer reibungsloser den Weg zum Herzpunkt Ihres gemalten Lebenswerkes finden. Ja, lassen Sie mich, einstimmend in Ihre grandios fortphilosophierende Gesprächsart, den Gedanken noch in Aeonen weitertreiben: wenn längst keine bemalte Leinwand, kein graphisches Blatt von Ihrer Hand mehr sollte sich erhalten haben, die Quintessenz Ihrer unter vollem Lebens-einsatz geleisteten Arbeit wird sich dem Weltstoff so unlösbar verbunden haben, daß sie ein Teil von ihm geworden sein wird. Sie wissen es, das heißt: Unsterblichkeit.

Und nun erlauben Sie, daß ich den vielen Mithörern unserer Geburtstagsunterhaltung von dem Erlebnis bei meinem letzten Besuch in Skoyen berichte, das meine Phantasie zu so hohem Fluge angetrieben hat. Wir gingen durch Ihre selbsterbauten Freiluftwerkstätten, eine Unzahl halb vollendeter, z. T. durch die Einwirkung der Witterung halb zerstörter Meisterwerke hing herum. Und immer wieder erneute sich auf diesen Leinwänden der Kampf um nur wenige, gleichbleibende Themata von hoher, sinnbildhafter Bedeutung; nur das ist ja Ihres Pinsels würdig: zu erkennen, »was die Welt im Innersten zusammenhält«. Und als ich mich besorgt erkundigte, ob nicht dies kostbare Gut besser geschützt werden könne und welches denn nun die endgültige Fassung sei, die für die Nachwelt gültige, da haben Sie mir mit Ihrer Antwort eine unvergeßliche Lehre gegeben. Nicht auf das Resultat komme es an, meinten Sie, sondern auf das Leisten als solches. Daß hin und wieder Wunschbild und Leistung irgendwo an einer noch so verborgenen Stelle der Welt restlos zur Übereinstimmung gebracht werde, das, und das allein, sei des Künstlers ewige Mission. Und dies Unsichtbare sei die bewegende Kraft der Welt. Leben Sie wohl, lieber Herr Munch, und glauben Sie an unsere unwandelbare Verehrung.

Arnold Böcklin. 1936

Über Böcklin schreiben, das heißt Krieg führen. Das ist so gewesen, solange Bilder von ihm zur Öffentlichkeit gesprochen haben, mehr als achtzig Jahre also, und einstweilen wird es so bleiben. Nichts könnte stärker zeugen für die Lebendigkeit dieser Kunst. Versuchen wir andeutend die Stationen der Wertschätzung zu bezeichnen, so können wir nach einer verhältnismäßig nur kurzen Zeit der Verständnislosigkeit, des Achselzuckens und der öffentlichen Bekämpfung rasch zunehmende Erfolge feststellen, schließlich einen Stimmungsumschlag auf der ganzen Linie zu des Künstlers Gunsten. Die Bewunderung nahm noch zu Böcklins Lebenszeiten geradezu hymnische Formen an, der siebzigste Geburtstag im Jahre 1897 hatte triumphalen Charakter. Schon 1905 aber, vier Jahre nach des Künstlers Tode, erschien Julius Meier-Graefes Buch »Der Fall Böcklin«, eine verführerisch argumentierende Kampfschrift, die einer Götzenzertrümmerung gleichkam, eine Abkühlung der Begeisterung bewirkte und weiteste Kreise ergriff. Hatte man sich früher dem »Heros« nur »mit Gefühlen der Andacht« genähert und seine Kunst bezeichnet als »eine jener großen Offenbarungen, wie sie der Welt nicht jedes Jahrhundert bietet«, so konnte man jetzt Beifall ernten, wenn man den schwimmenden Nöck auf dem »Spiel der Wellen« einen »trunksüchtigen Hausdiener« nannte und den Heiligen Antonius einen »Zirkusclown«. Es kam so weit, daß es unter »Gebildeten« als ein Zeichen bedauerlich geringer Geschmackskultur galt, sich offen zu Böcklin zu bekennen. So bedeutete es für viele eine Überraschung, daß die ausgezeichneten Böcklin-Ausstellungen, die 1927 anlässlich des hundertsten Geburtstages vom Baseler Kunstverein und von der Berliner Nationalgalerie veranstaltet wurden, allgemein eine glänzende Aufnahme fanden. Dieser Erfolg war indessen von langer Hand vorbereitet durch den Wandel der Kunstanschauung innerhalb der nachimpressionistischen Malergeneration, die wegzustreben begann vom einseitigen Standpunkt des *l'art pour l'art*, die schöne Malerei nicht mehr als Selbstzweck über alles stellte, vom Abbild zum Sinnbild vorzudringen versuchte und vor allem ein Ringen um weltanschauliche Probleme nicht mehr als unkünstlerisch aus ihrem Aufgabenkreis verbannte. Es vollzog sich die Erfüllung des schon 1897 in seiner Baseler Festrede von Heinrich Wölfflin prophetisch gesprochenen Wortes: »Im Prinzip ist diese Schaffensweise die Negation des sogenannten Impressionismus, und die historische Bedeutung Böcklins wird erst dann hervortreten, wenn die Abrechnung mit dieser gewaltigen Macht, die unser Zeitalter beherrscht, endgültig stattgefunden hat.« Dieser Zeitpunkt ist heute gekommen. Es verdient hinzugefügt zu werden, daß selbst zu Zeiten der Verfemung durch die gelehrten Kunstrichter Böcklins Bilder, die »Toteninsel« etwa oder das »Schweigen im Walde«, sich eine Volkstümlichkeit errungen und bewahrt haben, die sich mit der Verehrung für keinen anderen deutschen Künstler seiner Zeit vergleichen läßt. Ein sicheres Kennzeichen für absoluten Wert ist das gewiß nicht, da im Lauf jener verhängnisvollen Spaltung zwischen dem Urteil der Kenner und dem Instinkt der Masse zweifellos der landläufige Geschmack an Sicherheit erschreckend verloren hat. Je gerechter wir indessen bemüht sind, diese in den letzten Jahrzehnten immer weiter aufgerissene Kluft nicht einem Verschulden der einen oder der anderen Seite zuzuschreiben, sondern sie als schicksalhaft, ja als unentrinnbar zu erkennen, desto vorurteilsloser werden wir uns der Böcklinschen Kunst und ihrer geschichtlichen Sendung aufschließen. Keinesfalls um

eine Rückwendung zu kritikloser Bewunderung kann es sich dabei handeln, wohl aber um ein ruhigeres Abwägen des Zeitgebundenen und des Schöpferisch-Einmaligen, des Vergänglichen und des Bleibenden.

Den Kern des Böcklin-Problems berührt die Frage nach Wert und Verwirklichungsmöglichkeit einer von der Idee her mitbestimmten, einer symbolhaltigen Kunst. Die Frage stellen heißt sie bejahen; unsere größten deutschen Maler von Dürer bis zur Romantik sind Kronzeugen für das Gelingen. Wesentlich kompliziert allerdings wird die Frage, wenn wir sie allein für das neunzehnte Jahrhundert aufwerfen, für dessen Mitte und zweite Hälfte. Eine entgötterte Welt verträgt keine Gedankenkunst. Der immer deutlicher hervortretende Mangel einigender weltanschaulicher Grundbegriffe zwingt auch die Künste in eine Isolierung, die, wie hohe Beispiele aller Länder beweisen – von Leibl und Marées, von Manet und Degas zu Cézanne und van Gogh –, zu einer Selbstbesinnung und Vertiefung in die Spezialfragen des Handwerks genutzt werden kann, die aber das Auftrumpfen mit Pathosformeln, die mit dem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit auftreten und dennoch nur der persönlichen Erlebnisphäre entstammen, schlechterdings zu verbieten scheint. Jedenfalls bedarf es, um erfolgreich gegen den Strom zu schwimmen, besonderer Kräfte und eines unbeirrbar eigenen Stils im persönlichen und im künstlerischen Bereich. Gehört Böcklin zu den großen Unzeitgemäßen seines Jahrhunderts, hält er etwa mit Nietzsche und Richard Wagner gleichen Rang?

Jede Auseinandersetzung mit Böcklins Kunst beginnt mit den Bildinhalten. Der Künstler hat in einer Zeit gelebt, in der ein offensichtlicher Verfall der Bildinhalte als nur allzu begreifliche Folge der immer stärker werdenden Unverbindlichkeit aller geistigen Grundlagen schließlich zur Parole führte, daß allein das »Wie« eines Kunstwerkes wichtig, der dargestellte Gegenstand aber nahezu belanglos sei. Böcklin stand in schärfstem Gegensatz zu dieser Auffassung. »Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben so gut wie eine Dichtung und ihm einen Eindruck machen wie ein Tonstück.« Stilleben hat er niemals gemalt und selbst Bildnisse nicht als im höchsten Sinne künstlerische Aufgaben gelten lassen. Schon der Neunzehnjährige hat zu seinem Freunde Koller gesagt, Kunst solle so wirken, daß der Beschauer entweder weinen oder vor Lachen sich den Bauch halten müsse. Trotzdem ist es grundfalsch, wenn man Böcklin unterstellt, für ihn sei die Malerei nichts als ein Mittel gewesen, um Ideen darzustellen, und ihn demzufolge als einen »Weltanschauungsillustrator«, als den Erfinder einer pantheistischen Naturreligion auf darwinistischer Grundlage bezeichnet. Gewiß wollen seine Bilder nicht nur einer verfeinerten Geschmackskultur Genüge tun – die »schöne Malerei« als Selbstzweck galt ihm nichts –, er wollte durchaus auch auf die Phantasie des Beschauers wirken. Niemals aber arbeitete er nach vorgefaßten Ideen, immer war schon die Konzeption eines Gemäldes ein Akt künstlerischer Anschauung, wobei freilich Auge und Hirn sich wechselseitig ergänzten. Es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, daß alle poetisierenden Bildertitel nicht von Böcklin selbst erfunden sind, sondern von seinen Freunden und vor allem von den Kunsthändlern. Es ist dem Künstler sehr ernst damit, wenn er sagt: »Man muß nur dem malerischen Eindruck und den malerischen Empfindungen nachgehen und sich nichts anderes dabei denken.« Das Denken überließ er dem Betrachter und hat nichts dagegen einzuwenden gehabt, wenn nicht alle das gleiche dachten. Authentische Interpretationen seiner Bilder gibt es schon deswegen nicht, weil der innerste Antrieb für ihr Entstehen keine in

Worte faßbare Vorstellung, weil Böcklin selbst kein Dichter, sondern ein Maler gewesen ist. Echte Symbole lassen sich nicht erklären, sondern nur erleben. Sind aber die antiken Sagenstoffe, die naturmythologischen Fabelwesen oder Christi Opfertod und die Heiligenlegenden (und dazu noch alle diese vielfach sich widersprechenden Vorstellungen gleichzeitig!) für uns als echte Erlebnisinhalte lebendig zu machen? Und hat nicht gar Karl Scheffler recht, wenn er meint, daß Böcklin neben der Verherrlichung des Mythologischen auch seine Travestie gemalt habe? »Mythische Bindungen« als solche wurden von Böcklin mit Leidenschaft erstrebt und als unerläßlich empfunden, den speziellen mythischen Inhalten aber, die einzig zur Verfügung waren, stand er selber gelegentlich nicht ohne Skepsis gegenüber. Daher wechselte er mit ihnen, daher hat er sie mit der ihn auszeichnenden hohen Wahrheitsliebe gar gelegentlich parodiert. Wie kann ein schlichter und standhafter Glaube aufwachsen und bestehen in einem Zeitalter des Verfalls aller echten, verpflichtenden Gemeinschaft? Durch seine Schwächen hängt bekanntlich auch der größte Künstler mit seinem Jahrhundert zusammen. So viel aber ist Böcklin immer vollkommen deutlich gewesen – und nicht als gedankliche Überlegung, sondern als eingeborenes Wissen auf Grund seiner sinnlichen Vollnatur –, daß selbst zur Landschaft ein fruchtbares Verhältnis sich nicht gewinnen läßt, wenn Pan endgültig tot ist. Kennen auch wir die Natur einläßlicher, nicht als liebliche Erscheinung, sondern als wirkende Gewalt, wir verstünden auch die Gestalten besser, die auf Böcklins Bildern nicht die Natur bevölkern, sondern die Natur selber sind. Und wären wir wirklich Gott begegnet, wir verstünden es, was ein junger Maler der Gegenwart ausruft: »Warum sind wir ohne Religion? Weil Gott körperlos geworden ist.« Uns Schwachsinnlichen aber erscheint auf Böcklins Bildern alles zu direkt ausgesagt, »in allzu großer Buchstäblichkeit« gemalt. Es geht uns auf die Nerven. Sicherlich ist das, was sich hier in der Malerei vollzieht, ohne Beispiel unter den Zeitgenossen, so sehr, daß Meier-Graefe, von seinem Standpunkt aus mit Recht, klagen konnte: »Böcklin unterbricht den einzigen segensreichen Strom der Kunst.«

Den einzigen? Unser Standpunkt ist ein anderer geworden. Wäre das, was in den Künsten im neunzehnten Jahrhundert vorging, die Flucht aus den inhaltlichen Bindungen, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts konsequenterweise vielfach gar zu vollkommener Gegenstandslosigkeit in der Malerei geführt hat, wirklich ein furchtbarer Weg, ein Anfang und nicht, wie es sich zu erweisen beginnt, ein Ende, ein glänzendes Ende zwar und ein schicksalhafter Vollzug, aber der Abschied von einer fast fünfhundertjährigen Tradition, wäre der Impressionismus Frühblüte und nicht Dekadenz gewesen, wir müßten Böcklins unzeitgemäße Leistung mit Meier-Graefe als »willkürliche Änderung der Bahn« verurteilen. Zugegeben: die Leistung ist zwiespältig; aber sie ist es nicht wegen sinnwidriger Rückwendung, wegen »Streichung der Konvention des Staffeleibildes« in der Zeit seiner angeblich reichsten Entfaltung, sondern vielmehr wegen des Künstlers instinktsicherer Vorausahnung der Notwendigkeit, verlorene Grundlagen der Malerei zurückzugewinnen, und wegen der leidigen Unmöglichkeit, in einer Zeit künstlerischer und weltanschaulicher Dekadenz bis zu schlackenloser Verwirklichung des Erstrebten vorzudringen. Dem einzelnen Werk gegenüber bleibt also, auch von veränderter Warte aus gesehen, mancher Einwand, den die Gegner scharfsinnig ins Treffen geführt haben, weiterhin bestehen. Für unser Gefühl aber, das sich – in den jungen Malern am lebhaftesten – dem Kunstwillen Böcklins erneut in einem apologetischen Sinne zuwendet, ist es von entscheidender Bedeutung, daß wir auf Grund

der Erfahrungen der letzten Jahrzehnte den Außenseiter einer vom Impressionismus beherrschten Epoche als Bahnbrecher einer Kunstanschauung empfinden dürfen, die sich, täuschen wir uns nicht, immer reiner und entscheidender durchsetzen wird. In diesem Licht erscheinen auch die übrigen charakteristischen Eigenschaften Böcklinscher Kunst, die bedenklichen nicht ausgenommen, nicht mehr als private Absonderlichkeiten, sondern als kühne, mit vollem Lebenseinsatz gewagte Schritte in eine vom Zwang artistischer Geschmackskultur befreite Zukunft.

Besonders aufschlußreich ist des Künstlers Verhältnis zur Natur. Man hat ihm vorgeworfen, er könne nicht zeichnen, er habe nicht genügend vor den Objekten studiert. Nun wissen wir, daß er in seinen jüngeren Jahren sehr viel direkt nach der Natur gearbeitet hat, unermüdlich. Allmählich aber trat eine andere Art des Studiums an die Stelle, eine für Böcklin außerordentlich bezeichnende. Immer wieder bezeugen es seine Freunde, daß der Künstler nicht nur hin und wieder flüchtig, sondern stundenlang »kontemplieren«, das Gesehene in stiller Betrachtung förmlich einsaugen konnte. Seine Beobachtungsschärfe war außerordentlich, sein Farben- und Formgedächtnis geradezu phänomenal. Nach Jahren noch vermochte er sich an einen bestimmten Farbenklang, an einen Baum, eine Schichtung des Bodens zu erinnern, als sähe er sie vor sich. Er sah sie in der Tat, doch nunmehr nicht in ihrer ablenkenden Umwelt, sondern im Zusammenhang mit jenem Bildgedanken, für den er sie zu verwenden gedachte. War eine Anschauung ihm verblaßt, so frischte er sie auf, in den reiferen Jahren fast niemals mehr mit Stift und Pinsel, immer nur mit dem Auge. Als er in Zürich die Najadenbilder malte, fuhr er plötzlich für einige Tage an den Golf von Neapel, um sich bestimmte Bewegungen und Färbungen des Meeres einzuprägen. Studien sollte man immer erst dann machen, pflegte er zu sagen, wenn man mit seinem Bilde bereits innerlich im klaren sei, und niemals solle man umgekehrt aus einer Studie ein Bild machen wollen. Er war wie Dürer »innerlich voller Figur«. Bei seinen Akten sind Zeichenfehler besonders häufig gerügt worden, der Künstler selbst hat gelegentlich über sein ungenügendes Modellstudium geklagt, doch hat er nicht nur aus der Not eine Tugend und aus der Summierung unrichtiger Einzelheiten eine richtig wirkende Gesamtkomposition zu machen verstanden, in der jede »Verbesserung« alles aus dem Lot gebracht haben würde. Ohne dies freiere Schalten wäre auch manche der suggestivsten Gesten, die ihm so vordringlich wichtige Aktions-Unmittelbarkeit seiner Figuren, gar nicht zu erzielen gewesen. Freilich tat er unbewußt, was wir heute bewußt zu erstreben beginnen. Es klingt sehr aufgeklärt, wenn ein moderner Beurteiler die Phantasiefreiheit im großen bei Böcklin ganz selbstverständlich gelten lassen will, aber ihren Gegensatz zum Naturalismus im einzelnen bemängelt. Heute, gewiß, übersehen wir eine weitere Wegstrecke, die zwangsläufig zu durchlaufen war — aber Böcklin stand am Anfang, schlug als erster eine Bresche und darf nicht mit Maßstäben gemessen werden, die für sein naturalistisches Jahrhundert Unmögliches verlangen.

Mit seiner Art, »aus dem Gedächtnis« zu arbeiten, hängt es auch zusammen, daß Böcklin für einen Künstler seiner Zeit ein ungewöhnlich starkes Interesse für naturwissenschaftliche Forschung hatte. Man hat ihm auch das als abwegig angerechnet, als unlauteren Wettbewerb des Verstandes, wo es sich nur um das Sehen zu handeln habe. Ihm kam es aber auf eine Vergegenwärtigung des Wesens der Dinge an, und dafür mußte er tiefer eindringen als nur mit dem Auge. Eher ließe sich gegen solches Studium einwenden, daß es doch nicht tief genug, daß seine Bildung schließlich doch nur eine sehr un-

vollständige, autodidaktische gewesen sei. Immerhin zielte sein innerstes Bemühen auf jene Universalität, die seinem Jahrhundert des Spezialistentums gänzlich verloren-zugehen drohte und die als Voraussetzung für künstlerisches Schaffen erst in unseren Tagen zaghaft wiederentdeckt zu werden beginnt. Er kannte sich in Goethes Farbenlehre aus und bewunderte sie, als alle Welt sie zum alten Eisen geworfen hatte. Er beobachtete den Vogelflug mit solcher Genauigkeit, daß er Aufsätze darüber veröffentlichen und diese Ergebnisse zur Grundlage seiner allerdings fehlschlagenden eigenen Flugversuche machen konnte. Auch Böcklins literarische und musikalische Bildung, so lückenhaft und persönlich sie waren, hatten einen Zug ins Große, durchaus Undilettantenhafte. Um die antiken Klassiker besser im Urtext lesen zu können, kaufte er sich noch in Rom eine lateinische Grammatik, ein Miserere von Allegri regte ihn, wie Schick berichtet, zu einer Bildkomposition der Beweinung Christi an. Doch hat er sich wiederholt lebhaft gegen eine Vermischung der Künste im Sinne Richard Wagners ausgesprochen und den Antrag, Bühnenbilder für Bayreuth zu entwerfen, nachdrücklich abgelehnt. Wer immer, unter dem Einfluß der Freilicht- und Ton-Malerei der letzten Jahrzehnte, Böcklins ausgesprochen malerisches Ingenium bezweifeln sollte, dem mag es doch zu denken geben, daß kaum einer seiner zeitgenössischen Kollegen so viel mit den Fragen seines Handwerks sich beschäftigt hat wie er. Schicks Tagebuch handelt fast von nichts anderem. Schon das Äußerlichste ist gewiß nicht ohne Belang: Böcklins Gemälde sind noch heute, vierzig bis achtzig Jahre nach ihrer Entstehung, mit ganz wenigen Ausnahmen in tadellosem Zustande, während, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, Menzels Bilder die fürchterlichsten Risse und Veränderungen der Oberfläche zeigen, zum Teil gar schon aufgegebene Ruinen sind. Alles Technische hat Böcklin selbst erprobt. Er hat nicht nur immer alle Farben selbst angerieben, er hat sogar gelegentlich das Öl selber gepreßt. Seinen Schüler Albert Welti konnte er hart anlassen, wenn er gewisse Ingredienzien nicht fein genug zu mörsern verstand. Immer war er auf der Suche nach neuen und seltenen Farben. Für das Kriegsbild zerstiess er Graphit und malte damit den schwärzlichen Himmel. Böcklins Atelier in Zürich — die Wände mit schwarzbraunem Sackleinen bespannt, die Bilder mit der Rückseite zum Beschauer gestapelt — wirkte überaus nüchtern; die Fülle der Töpfe und Schächtelchen, der technischen Requisiten aller Art, gab ihm das Ansehen einer chemischen Werkstatt. Oft hat der Künstler geklagt, daß ein Maler seiner Zeit nicht mehr auf handwerklicher Tradition und Atelierpraxis weiterbauen könne, sondern gleichsam wieder von vorn anfangen müsse. Lehrbücher der Alten haben ihm dabei gute Dienste getan, wie Cennino Cenninis Trattato della Pittura und vor allem des Presbyters Theophilus, von Lessing wiederentdeckte, Schedula diversarum artium aus der Zeit um das Jahr 1000, deren Malrezepte Böcklin zum Teil wörtlich benutzt hat. Öl, das er bis etwa zu seinem fünfunddreißigsten Jahre fast ausschließlich verwendete, hat er später ganz aufgegeben zugunsten der verschiedensten mit Wasser mischbaren Bindemittel. Die Tempera-Malerei erschien ihm für seine, auch beim Tafelbild auf Fresko-Wirkung zielenden Absichten am geeignetsten, auch weniger den zerstörenden Wirkungen von Zeit und Witterung ausgesetzt. Dazu kam eine sehr sorgsame Präparierung des Malgrundes. Vielfach hat er Mahagoniholz, später auch Eiche verwendet. Den Kreidegrund liebte er möglichst blank zu schleifen, wie er auch pastosen Farbauftrag möglichst vermied und es nicht mochte, wenn man die einzelnen Pinselstriche erkennen konnte. Alles mußte möglichst fest, klar und präzise sein. »In der Natur gibt es auch keine Pinselstriche«, sagte er. Außerordentlich sorg-

fältig ist Böcklins Durchbildung des Lasurenprinzips; die besondere Leuchtkraft der Farbe beruht nicht zuletzt darauf. Auch ist er im Kolorit keineswegs ein besonderer Draufgänger, aber er verstand sich auf eine weise und wirkungskräftige Verwendung. Frey formuliert überzeugend: »Der Zauber liegt in der Behandlung der übereinanderliegenden Pigmente und in der rationellen Entwicklung der Bilder aus der Untermalung heraus.« Nach einer nur andeutenden Vorzeichnung mit spitzen Pinseln begann er gleich mit dem »Fertigmalen«, und zwar vom Hintergrunde (also meistens vom Himmel aus) zum Vordergrunde vorrückend. Er malte intensiv, aber keineswegs rasch und mühelos. Er änderte nicht selten und ließ ganze Partien, die er neu malen wollte, mit dem Hobel wegnehmen. »Ungebundenheit des Künstlertums verbindet sich mit häuslicher Geistes.«

Entscheidend für die Gesamthaltung aller seiner Bilder ist die Rücksicht auf dekorative Wirkung. Man hat ihm vorgeworfen, daß er die Gesetze des Tafelbildes verkenne und den Charakter einer Wandmalerei auch für kleine Gemälde von sich und seinen Schülern gefordert habe. Böcklin hat das Ende der »Sofabild-Kultur« vorausgeahnt, wollte keine intime, sondern eine repräsentative, eine der festlichen Öffentlichkeit verpflichtete Kunst und hat dem auch dann Rechnung getragen, wenn ihm Wände versagt blieben und der Salon des Kommerzienrats das öffentliche Forum ersetzen mußte. Die Verantwortung für diesen Zwiespalt trägt gewiß nicht der Künstler, sondern diejenigen tragen sie, die sich seiner aufs Monumentale gerichteten Kunstsprache in entscheidenden Augenblicken nicht bedient haben. Alle Mittel seiner Malerei waren darauf abgestimmt, den Betrachter möglichst deutlich und überzeugend anzusprechen. Die Tonwerte hat er gleich zu Beginn auf der Gesamtfläche mit großer Sicherheit disponiert, aber nicht zarte Übergänge liebte er, nicht die Nuance, sondern den Kontrast. Die Farben sind nicht vorsichtig aufeinander abgestimmt, jede hinzutretende aus der nächstliegenden »entwickelt«, sie bewegen sich vielmehr in starken Gegensätzen, halten einander in Spannung und werden dadurch bestimmende Kompositionselemente. Sie werden untersucht nicht auf ihre zarte Veränderlichkeit in der Natur durch Licht und Schatten, sondern auf ihre raumbildende Kraft und auf ihren Stimmungsgehalt; Freilichtwirkungen, flimmernde Sonnenflecke etwa, gestattet sich der Künstler nur dann, wenn sie – wie etwa im späten Gemälde der »Gartenlaube« – lokalisiert werden können und die dekorative Komposition nicht zerstückten. Je reifer er wurde, desto sicherer beherrschte Böcklin auch die ausdrucksvolle Linie, die charakterisierende Silhouette. Er wurde immer einfacher und gewann an Schlagkraft. Intensität des Seins war ihm wichtiger als absolute Schönheit.

Kein Wunder, daß ein Meister von so eigenwilligen persönlichen Zielsetzungen auch der Kunst der Vergangenheit gegenüber seine Vorliebe und seine Geringschätzung sehr deutlich zeigte. Nur schwache Künstler sind gerecht in der Beurteilung anderer. Gerade hier aber dürfen wir die meist in der Weinstube aufgelesenen bon-mots in der Überlieferung subalternen Bewunderer nicht allzu ernst nehmen. Gewiß konnte der Schweizer seiner Abneigung auch gegen weltberühmte Kollegen oft recht drastischen Ausdruck verleihen – Rembrandt mit seinem, wie er meinte, verunklarenden Hell-dunkel mochte er nicht, und auch von Tizian wollte er nicht viel wissen –, aber verletzende Respektlosigkeit widersprach durchaus seiner vornehmen Natur. Auf Raffaels Schönheitskanon hat er viel gescholten, ohne dem Künstler jedoch dann seine Achtung zu versagen, wenn es sich um Probleme handelte, um die er selbst sich in verwandtem

Sinne bemüht hatte. Sogar mit der venezianischen Malerei der Hochrenaissance hat er sich gelegentlich malend auseinandergesetzt — so in seinem Weimarer Venus-Bild; daß er ihr nicht verfiel, wie Lenbach, zeichnet ihn aus. Viel wichtiger aber ist es, daß er mit sicherem Instinkt künstlerische Werte der Vergangenheit eifernd ans Licht zog, an denen damals der landläufige Geschmack achtlos vorübersah. Daß er Grünewald geliebt hat — er ist unzählige Male in Colmar gewesen und kannte die Bilder des Isenheimer Altars auswendig —, ist bekannt und aus seinem Werk ablesbar, aber auch Schongauer schätzte er hoch, ebenso die namenlosen deutschen, niederländischen und italienischen Primitiven. Daß ihm die Freskenmaler der römischen Antike und des Quattrocento nicht untergeordnete Handwerker waren, sondern daß er in ihnen jenen Geist volksverbundener Lebensverherrlichung bewunderte, der ihm selber als das vorschwebte, was der Malerei wieder not tue, das läßt so recht Böcklins ins Zukünftige weisende Kunstauffassung erkennen. Otto Lasius beschreibt Museumsgänge mit Böcklin in Florenz, und es ergreift selbst in der wenig verständnisvollen Nacherzählung, wie der Alte mit geringschätziger Geste ganze Säle mit gefeierten Gemälden der Hochrenaissance durcheilen und dann vor Dürers Anbetung der Könige so lange und so vollkommen versunken verweilen konnte, daß die Begleiter kaum noch ihre Ungeduld zu verbergen verstanden. Ein kleiner Memling rührt ihn tief; einen Teppich so malen zu lernen, das sei ein Leben wert. Lasius meint ihn entschuldigen zu müssen, daß eine so ungelenke Figur wie die »Prudenza« des Pollaiuolo ihn begeistert habe; er, der selber Personifikationen der Tugenden und der Künste einer profanen Welt als Mahnzeichen errichtete, mußte hier seinen Lehrmeister erkennen. Fast ohne Grenzen war seine Bewunderung für Rubens. Bei ihm sind es weniger die Gegenstände als das malerische Können und das Ausmaß vollsinnlicher Bewältigung des Angeschauten, die ihn fesselten und zur Nacheiferung verlockten. Auch bei der Antike zog ihn nicht das klassische Gleichmaß an, sondern die Lebensfülle, und sicherlich hätte ihm die Plastik der Hellenen nicht so viel zu sagen gehabt wie Homer und Herodot, die er oft las und zitierte, wäre er nicht von der Polychromie der antiken Statuen überzeugt gewesen. Durch diese Erkenntnis angeregt hat er selber moderne Bildhauerarbeiten bemalt. Auch von den Schätzen der Vergangenheit konnte ihm nur das lebendig werden, was seine eigenen produktiven Kräfte anregte und bereicherte.

Trotz aller ausgeprägten Sonderart steht Böcklin mit der Grundrichtung seiner Kunst nicht allein. Historisch gesehen ist er das Bindeglied zwischen der Romantik, der er zeitlebens so tief verbunden blieb wie sein Freund Gottfried Keller, und der Überwindung der französischen Malkultur durch die deutsche Ausdruckskunst vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, deren Vertreter sich der Verwandtschaft mit ihm durchaus bewußt sind. In seiner Zeit aber gehörte er zu der kleinen Gruppe der Deutsch-Römer, die zwar äußerlich nicht immer miteinander im Bunde waren, jeder einzelne stärker gefesselt durch einen Kreis unselbständiger Jünger, innerlich jedoch im gleichen Kampfe standen für eine großdekorative, auch dem Gegenstande nach bedeutungsvolle, im Geist des klassischen Altertums geschulte Kunst: zu den Malern Anselm Feuerbach und Hans von Marées und zum Bildhauer Adolf von Hildebrand. Es mag die Zeit noch nicht reif dafür sein, den Rang unter diesen Künstlern richtig zu bestimmen. So viel aber ist gewiß, daß Böcklins formstrenge und glühende Malerei sich über die blasen Griechenträume Feuerbachs — ein so edles Wollen sie auch bezeugen — weithin erhebt und daß nunmehr auch die Zeit gekommen ist, Hans von Marées' gewiß geniale-

res, aber fragmentarisches Lebenswerk nicht mehr so turmhoch über das Böcklins zu stellen, wie das eine in Künstlertragik verliebte Generation auf Kosten der Achtung vor kraftvoller Verwirklichung zu tun pflegte. An den Bildern Böcklins ist die künstlerische Absicht jener oppositionellen, sehr deutschen Richtung jedenfalls am eindeutigsten abzulesen. Trotzdem bleibt des Künstlers Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte nicht ganz leicht bestimmbar. Böcklin ist mehr Prophet und Bewahrer als schöpferisches Genie. Mit einem Teil seines Wesens gehört er zu den »Rückgewandten«, so sehr sein ungebrochen suchender Sinn sich selbst auch in allen Dingen als Pionier gefühlt hat. Gefahr und Leistung halten sich die Waage. Es ist aufschlußreich, daß Stefan George dem Maler einige prunkvolle Strophen zugeeignet hat, denn wie er hat auch Böcklin, gehemmt durch ein mythenloses Jahrhundert, nicht überzeitlich gültige Werke zu schaffen vermocht, wohl aber haben beide in heroischer Absonderung die vorbildliche Haltung echten Künstlertums durch Zeiten des musischen Verfalls hindurchgerettet und in ihren Werken »gelobtes Land im Duft der Sagenferne« aufleuchten lassen. Beim Publikum aus der Mode, bei den Kunstgelehrten vielfach in Mißkredit, von den Malern wieder sehr geliebt — so ist Böcklins Nachruhm nahe daran, von neuem zu erstrahlen.

Ein Museum aus Häusern. 1936

In der *dänischen* Provinzstadt *Aarhus* im nördlichen Jütland hat man einen seltsamen Versuch gemacht. Man sammelt dort in seinem Museum nicht Kunstwerke, sondern ganze Häuser — 34 sind es heute, zwei weitere sind im Werden — und hat aus ihnen eine alte Stadt (*gamle by*) aufgebaut. Ein Schulhaus ist dabei, eine Mühle, eine Schusterwerkstatt, eine Branntweinbrennerei, das Ganze liegt im prachtvoll baum- und blumenreichen Hügelgelände des Botanischen Gartens. Alle Häuser haben ihre alten Einrichtungen, original bis auf den letzten Knopf. Die Werkstätten sind von erfahrenen Fachleuten so eingerichtet, daß sie bei Gelegenheit in praktischen Betrieb genommen werden können. In der Färberei sieht man die *Cochenille-Laue* und das fertige Indigo, in der Uhrmacherwerkstatt hängt jedes der über 100 Werkzeuge griffbereit am rechten Ort, Semmeln können auf alte Art gebacken werden, und im Gartenpavillon des Bürgermeisterhofes wie in der guten Stube des bescheidenen Handarbeiters lebt der Frieden einer vergangenen Welt mit ruhigen Zeitmaßen und festen Ordnungen.

Das Unglaubliche liegt nun nicht darin, daß dieses alles tatsächlich so vorhanden ist, wie ich es hier andeutend beschreibe — warum sollte es nicht möglich sein, alte Häuser abzutragen und sorgfältig, Stein um Stein, an anderem Orte wieder aufzubauen? —, sondern darin, daß die Wirkung weder kulissenhaft ist, noch die stilgetreu hergerichteten Einrichtungen wie ein historisches Panoptikum aussehen. Jeder Museumsfachmann weiß, daß diese Gefahren schon bei Versuchen weit geringeren Umfangs fast unvermeidlich sind. Wie haben sie *hier* vermieden werden können? Zur Erklärung genüge zunächst der Hinweis darauf, daß jeder lebenskräftige Sammlungsorganismus selbst ein Kunstwerk zu sein hat, und daß es kein anderes Rezept zur Vermeidung von Fehlern gibt als den Takt echter Meisterschaft. Ich stehe nicht an zu erklären, daß ich

mich wieder und wieder gegen solches Freiluftmuseum mit dem Riesenanspruch der Vergegenwärtigung versunkener Kleinstadtkultur gesperrt habe und daß ich mich erst jetzt, überwältigt von dem von Jahr zu Jahr wachsenden Gelingen, beim dritten Besuch innerhalb eines Jahrzehnts, zu der wohlüberlegten Behauptung entschlief: dort oben in Jütland ist eine Sehenswürdigkeit von Weltrang entstanden und, was wichtiger ist, ein großer Menschheitserzieher vollendet in der Stille ein Lebenswerk, von dem Generationen zu lernen haben werden.

Dieser so bescheidene Wundermann heißt *Peter Holm*. Noch kennt die Welt ihn nicht, aber in Dänemark ist der kleine, stämmige, humorvolle, von seiner Idee seit Kindheitstagen besessene alte Herr eine wohlbekannte Figur. Man ist stolz auf ihn, aber man fürchtet ihn auch ein wenig, denn ein Gespräch mit ihm kostet Geld – Hilfe für *gamle by*. »Translatør og tolk«, Übersetzer und Dolmetscher, steht auf dem ovalen Porzellan Schild an seiner Haustür, denn er ist kein Akademiker und stolz darauf, sich lange schwere Jahre hindurch als Übersetzer von englischen Romanen und Dolmetscher beim Seefahrtsgericht seinen Unterhalt verdient zu haben, um die freie Zeit seinem damals noch viel belächelten Lebenswerk widmen zu können. Mit acht Jahren, erzählt er, habe er seinen ersten Plan des Aarhuser Domes gezeichnet – »slekt, sehr slekt« –, früh ist er mit wenig Geld in der Welt herumgereist, in der Welt der alten Städte, in Stralsund, Wismar, Lübeck. Ganz besonders liebt er Hildesheim. Dahin reise ich, sagt er, wenn ich mich einmal zu groß fühle, das ist eine gute Kur und ich komme ganz klein und bescheiden nach *gamle by* zurück.

1907 kam Peter Holms große Chance: die Landesausstellung in Aarhus und die Vorbereitung der historischen Abteilung durch ihn. Der alte Bürgermeisterhof, noch heute das Kernstück von *gamle by*, wurde erworben, abgerissen und neu aufgebaut. Wie das gemacht worden ist, jeden Balken, jeden Stein sorgsam konservierend, im Inneren das Alte aufdeckend und vorsichtig durch Gesammeltes ergänzend (niemals rekonstruierend, wo nichts Altes mehr vorhanden war), das zeigt die Meisterhand eines Mannes, dessen Leidenschaft das Dienen ist. Vollkommen fern ist ihm jede Art der Propaganda, die sich anderer Mittel bedient als die, die aus der Sache selbst stammen. Er fragt nicht, warum alles so sein muß. Er hat ein Erlebnis gehabt von so betreffender, so menschenbildender Art – die alte Stadt! –, daß sein ganzes Leben nur dazu da sein kann, es anderen auf die eindringlichste Art zu vermitteln. Ein Erzieher aus Glauben und Leidenschaft. Er kennt jedes Stück, jeden Ziegelstein, jeden Stuhl, jede Garnrolle, jedes Handwerksgerät, weiß, wer sie besessen hat, wozu alles verwendet wurde.

Unablässig erzählt er: diese Uhr kann Lieder spielen, hat einen bezaubernden Glockenschlag, ein Freund von mir, der Kaufmann X., hatte sie neben seinem Schreibtisch hängen, bis er fand, daß die Musik bei teuren Ferngesprächen allzu störend war; in der Schulstube malt er Buchstaben in den Sand mit einem Eisenstäbchen, wie es früher die Kleinsten tun mußten, um das teure Papier zu sparen; er hat noch den alten Theaterdirektor gekannt, dessen vorsintflutliches Schminktischchen er besitzt; er erzählt von den Scherzen der Lehrbuben aus der guten alten Zeit und zeigt zugleich, wo sie gearbeitet, wo sie geschlafen haben. Plötzlich unterbricht er sich: ich weiß es, ich bin ein alter Schwätzer geworden – nicht wahr? Wir wissen, daß er es nicht ist und wissen genau, daß ihm Nachfolger erwachsen müssen, die diesen Reichtum wunderbar geprägter, oft anekdotisch zugespitzter Geschichten als lebendige Bestandteile von *gamle by* von Mund zu Mund weitervererben.

Ein bunter Strom von Besuchern durchheilt tagtäglich die alte Stadt. Es sind Großstadtbesucher, denn Aarhus hat 119 000 Einwohner, wie Peter Holm versichert, der es selbst noch erlebt hat, wie sein alter Lehrer die Klasse betrat und feierlich erklärte: von heute an, Jungens, zählt unsere Stadt 25 000 Seelen. Menschen also aus unserer Zeit, viel Jugend darunter mit Rucksack und Wanderkluft (ohne altertümelnde Kostümierung, denn Peter Holm haßt jede Maskerade). Für alle gibt es hier sehr viel zu lernen, aber niemand wird erwarten dürfen, daß jeder von Sehen zum Wissen und innerem Besitzen ohne weiteres vorzudringen vermag.

Was behält der Durchschnittsbesucher? Ich glaube (und das ist das Geheimnis des ganzen Unternehmens): das Wesentliche, die Atmosphäre. Wie die Enten auf dem Dorfteich schwimmen, wie man eine genau, genau von Peter Holm im Kampf mit dem Stadtgärtner nach altem Muster angelegte Steintreppe zum Schulhaus heraufklettern muß, wie am Eingang zur Stadt das Zollhaus liegt, der Brunnen auf dem Marktplatz steht, in den malerischen Straßenzügen die Handwerkerschilder lustig durcheinanderhängen, über dem Ganzen die Mühle ihre Flügel schlägt, in den Blumenvasen die altmodischen Rosensträuße duften, die Küchen, die Schlafkammern, die Keller und die Speicher ihren eigenen Geruch haben und alles Muster und Ordnung erhält durch ein begrenztes, aber sinnvolles Leben. Das bleibt. Das weckt Sehnsucht, das gibt fürs ganze Leben die Frage, die nie mehr zum Schweigen kommen will: warum kann es nicht wieder so werden? Wer einmal hier war, kommt wieder.

Zu diesen werbenden Besuchern gehört auch der dänische König. Einmal war er da und führte den schwedischen Kronprinzen Gustaf Adolf in den »Lille Rosengaarden«, ein Sträßchen mit niedrigen Häusern ganz armer Leute (die Straßeninschrift fand der Konservator unter der neuen Farbe), innen von rührender Sauberkeit, die eine größere Stube mit dem bescheidenen Altväterhausrat voll Feierabend-Frieden. Der König gestikuliert und erklärt. »Nun bitte ich dich«, sagt der Kronprinz, »halte jetzt endlich den Mund – ich will die alte Uhr ticken hören.« Das ist es.

Zwei Häuser fehlen noch, Herr Holm, sage ich am Schluß des Rundgangs, das Rathaus und der Gasthof. Ein Rathaus, nein, sehen Sie – Translatör Holm nimmt alle Kraft zusammen, um mir das Unerklärbare, aber Wesentliche verständlich zu machen – ein Rathaus, das geht zu weit. Einmal hätte ich auch eine alte Kirche haben können, aber die wollte ich auch nicht. Nur kein Mummenschanz! Aber die Branntweinbrennerei, wende ich ein, die doch wirklichen Branntwein herstellt? Gewiß, aber das ist etwas anderes: man muß hin und wieder die Probe machen aufs Exempel, ob auch alles stimmt, und den Leuten ad oculos demonstrieren, wie sinnreich alles eingerichtet war. Aber sollen wir ein Amtsverfahren oder einen Gottesdienst vorführen? Das wird Theater. Lieber einen Schritt weiter in die andere Richtung. Sie werden bemerkt haben: in den oberen Stockwerken der Häuser sind vielfach Sammlungen nach sachlichen Gesichtspunkten untergebracht. Dort drüben das große Fachwerkhaus aus Aalborg – es ist unsere neueste Erwerbung – wird ganz der Textilsammlung dienen. Die kleine Sammlung kirchlicher Altertümer habe ich Ihnen eben gezeigt. Und was dann den Gasthof betrifft, so irren Sie sich, den haben wir. In diesem Jahr ist er fertig geworden. Aber Sie werden eine Überraschung erleben: er ist ganz modern, die nach dem Stande neuester Technik angelegte Komodität, die leider erst heute in Betrieb gesetzt werden konnte – wir haben sie im Sommer sehr entbehrt – dürfen Sie selbst einweihen! Peter Holm ist ein Zauberkünstler, aber er weiß genau, wo das Zaubern seine Grenzen haben muß,

seine Grenzen nach Seiten der Wahrhaftigkeit alles Lebendigen. Eigentlich, gesteht er mir, hat er gar keinen Gasthof haben wollen, aber da sei der Gedanke aufgetaucht, ihm ein Wirtshaus zu schenken mit Kellnerinnen in altem Kostüm, Gerichten nach alten Rezepten und allen Schrecken der Butzenscheibenromantik. Dem mußte vorgebeugt werden. Jahrzehntlang hat Peter Holm für seine Idee gekämpft und besitzt nun als alter Mann noch die Kraft, ihre Reinheit gegen übereifrige Freunde zu verteidigen.

Beim Abendessen – von der Terrasse hat man einen köstlichen Blick auf die ganze Anlage – lasse ich mir von der praktischen Seite der Sache erzählen. War alles sehr teuer, und wie hat es finanziert werden können? Ohne einen Pfennig Geld hat Peter Holm begonnen, und noch immer gilt es, schlimmer Geldnöte Herr zu werden – aber in 28 Jahren hat er (Sachgeschenke abgerechnet) allein 2^{1/2} Millionen Kronen »verbaut«. Die Methoden der Geldgewinnung sind sehr verschiedenartig. Sehen Sie dort drüben – Herr Holm zeigt auf eine entfernte Gegend mit hochragenden Großstadtbauten – steht noch ein schönes, altes Fachwerkhaus, das bald dem modernen Verkehr weichen muß. In zwei Jahren werde ich es haben. Dann nämlich wird es genau 100 Jahre her sein, daß in diesem Hause der Vater eines unserer reichsten Leute geboren wurde. Der Sohn weiß das nicht, aber ich weiß es – und das genügt. Er wird es schenken müssen, wenn ich am Jubiläumstage zu ihm komme. Ein Haupttrick besteht darin, daß der Translatör nie zweimal mit dem Klingelbeutel kommt. Das wissen alle. Kommt er also, so wird es gut sein, sich freizukaufen – dann ist es ausgestanden. Am leichtesten geht es mit den Handwerksbetrieben. Nun ist der Augenblick gekommen, sagt Holm zu den Mühlenbesitzern, daß ihr euer Denkmal in gamle by erhalten könnt! Dann wird ein Komitee gegründet, das Komitee tut natürlich gar nichts – aber es wird zur Eröffnung eingeladen. – Kennen Sie in Deutschland das, was wir den großen Gestus nennen? Manchmal hat uns auch der gerettet. Ich bitte einen reichen Kaufmann, uns aus seiner Vaterstadt ein altes Haus zu schenken und den Transport dazu. Nein, antwortet er, ich schenke auch den Wiederaufbau – und das waren 20 000 Kronen mehr. Haben Sie vorhin unseren Maurermeister gesehen, den stattlichen Mann mit dem Panamahut und der dicken goldenen Uhrkette? Der hat die meisten Häuser hier aufgebaut – oh, der versteht seine Sache. Stundenlang überlegen wir oft eine einzige Backsteinlage – und fast immer behält er recht. Diesmal werde ich die letzten 10 000 Kronen nicht leicht bekommen, seufzte ich neulich beim Aufbau eines unserer schönsten »neuen« Häuser. Doch, sagte der Maurermeister, hier sind sie.

Der größte und schönste Gestus aber, lieber Peter Holm, das ist die Hingabe Ihres Lebens ans Werk. Sie sind zum praeceptor Danimarcae geworden, aber auch wir möchten Ihre Schüler sein.

Reisebilder: Kamenz, Wahlstatt, Bückeburg. 1937

Abt Amandus Fritsch war nicht engherzig und hatte politischen Instinkt, als er am Nachmittag des 27. Februar 1741 dem vor den Österreichern fliehenden Preußenkönig in seiner Stiftskirche zu Kamenz Schutz gewährte. »Zur Rechten des Abtes sitzend und ins weiß-schwarze Gewand der hier zum Chorgebet versammelten Mönche gehüllt,

entging Friedrich den Späherblicken der feindlichen Husaren, welche Kloster und Kirche vergeblich durchsuchten und nur den kgl. Adjutanten von Glasenapp fanden, den sie gefangen wegführten.« So steht es auf einer Tafel zu lesen, die an einem der südlichen Pfeiler des Mittelschiffes hängt.

Ob der große Heide nach überstandener Gefahr den vierzehn Nothelfern, die überlebensgroß an den Wänden der Seitenschiffe zwischen den riesenhaften Ölbildern der Willmann-Schule feierlich gereiht sind, einen dankbaren Blick zugeworfen hat, ist nicht überliefert. Künstlerisch werden sie kaum ganz nach seinem Geschmack gewesen sein. Stehen sie auch auf schmalen Rokoko-Postamenten und schweben über ihnen Baldachine von so zierlicher, zartfarbiger Eleganz, daß sie jeder weltlichen Lustgestalt nicht übel anstehen würden, so gehört doch die plastische Formensprache der Figuren selbst einer damals bereits abgelaufenen Epoche an. Vollkommen hat man sie dann vergessen, im 19. Jahrhundert wurden sie grellbunt bemalt, und erst in unserer Zeit ist ein Gefühl dafür erwacht, daß es sich um Meisterwerke handelt, die in der deutschen Plastik der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts — 1712 sind sie entstanden — kaum ihresgleichen haben und daß ihr Verfertiger Thomas Weisfeldt — auch sein Name war schon verschollen — die aufmerksamste Beachtung verdient. 1930 hat man die Bildwerke von ihrem störenden modernen Anstrich befreit und im Breslauer Museum ausgestellt. Dort haben sie berechtigtes Aufsehen erregt. In Wilhelm Pinders »Blauem Buch« über die deutsche Barockplastik haben zwei der Kamenzer Nothelfer-Köpfe Aufnahme gefunden in Wiedergaben von geradezu bestürzender Eindruckskraft.

Die Gesamtstimmung der Figuren ist trotz aller pathetischen Erregtheit, allem quirligen Reichtum der Bewegung, trotz aller Betonung von Marter und Schmerzen, die einer beseligenden Leidüberwindung. Verhaltenheit bestimmt ihren geistigen Adel, und eine geschlossene Gesamtform sänftigt das Übermaß phantasievoller Formenfülle. Wir möchten sie nicht maniert nennen, obgleich jede Falte und jeder Gewandsaum, jeder Gestus und jede Miene einem Äußersten zustreben, weil wir nicht ohne Ergriffenheit spüren, von wieviel echtem Gefühl jede Gestalt durchströmt ist. Auch überrascht es, wie offenbar aus Kenntnis südlicher Vorbilder hin und wieder ein klassischer Ton aufklingt — die Haltung des Vitus ist von königlicher Würde, die Heilige Margarethe hat ein griechisches Profil —, niemals ausreichend freilich, um die ausdrucksvolle, fast graphische Sprache der bewegten scharfen Faltengrater, der erfindungsreich lebendigen Konturen einzudämmen zu beruhigtem Gleichmaß. Auf und ab, vor und zurück gleitet der Blick, aber nicht unbefriedigt wird er entlassen, das Auge hat wahre Abenteuer zu bestehen, versinkt in tiefe Faltentäler, wird abwärts gerissen in Sturzbäche von Parallelfalten, wird wieder aufgehalten durch endlose Schlangelinien und hochgerissen durch überraschende Wendungen der Glieder, niemals aber wird es ins Leere geleitet, immer kehrt es bereichert zurück, und was erst undurchdringlich erschien, ordnet sich ihm zu überschaubaren Bahnen. Von besonderer Schönheit ist die Behandlung der Attribute: wie der Christophoros formal ganz zusammenwächst mit seinem stützenden Baumstamm, wie der Drache oder die Hirschkuh unter den Figuren gespenstisch vorstoßen, wie jede Bewegung des Erasmus die auf der Winde züngelnden Gedärme zu wiederholen scheint oder des Dionysos abgeschlagener Kopf, auf der Hand getragen, doch nicht die Einheit der Figur gefährdet. Künstlerische Höhepunkte sind die an den vier westlichen Pfeilern angebrachten Statuen der Heiligen Anna, des Joachim, des Joseph und des Johann von Nepomuk, offensichtlich auch eigenhändige Arbeiten Weisfeldts. Endlich

steht in Kamenz der Altar der schmerzhaften Mutter Maria, der allein auch urkundlich für den Künstler gesichert ist. Namentlich die Hauptfigur — die linke Hand am Schwert in der Brust, mit der Rechten weit das Gewand öffnend — hat eine seelenhafte Entrücktheit von zwingender Gewalt. Schmerzhaftes Musik tönt uns im Ohr im Umgang mit allen diesen Gestalten, deren Weh nicht von dieser Welt ist und denen wohl eben deshalb die Kraft der Tröstung geschenkt ist.

Wer war dieser Thomas Weisfeldt oder Weißfelder, wie ihn gelegentlich die Urkunden nennen? Als den Sohn »Ancker Walters in Christiania in Norwegen« bezeichnet ihn das Totenbuch der evangelischen Kirche St. Bernhardin in Breslau bei seinem Ableben im April 1721. Ein ehrenfester, kunstreicher und wohlgeachteter Bürger und Bildhauer wird er genannt, mit fünfzig Jahren sei er an abzehrender Lungenkrankheit gestorben. Obgleich fast ausschließlich für die katholische Geistlichkeit tätig, konvertierte er nicht. So überraschend die Nachricht von seiner nordischen Heimat klingt, so vervollständigt sie doch nur das Bild vom allseitigen Zustrom der Kräfte in Schlesien, das künstlerisch allerdings in der Regel mehr vom Süden als vom Norden befruchtet worden ist. Doch auch Michael Willmann, der bedeutendste schlesische Maler, ist vom Norden — aus Ostpreußen — zugewandert. Und überdenkt man nochmals die Besonderheiten von Weisfeldts künstlerischem Schaffen, so werden sie am einleuchtendsten eben durch diese eigentümliche Mittelstellung zwischen Nord und Süd erklärt, zwischen altdeutschen Erinnerungen, die ihm im Blut gelegen haben müssen, da sie seine Ausdrucksweise wesentlich bestimmten, und erlerntem römischem Formengut, das er auf Reisen hinzugewonnen hat. Erich Wiese, dem wir die Entdeckung unseres Meisters zu danken haben, legt auf den Zusammenklang zwischen »Mittelmeer und Nordland« mit Recht das größte Gewicht. Die Beziehungen zur Heimat scheinen nach des Künstlers Auswanderung keineswegs ganz aufgehört zu haben, denn noch in seinem Testament von 1720 spricht er von Geldbeträgen, »die ich in meinem Vaterlande in Norwegen annoch zu fordern habe«. Wir wissen leider nichts von dem, was er dort oben gearbeitet hat, aber wir können feststellen, daß es im ganzen deutschen Barock, das so oft als ein Stil der Wiederbelebung gotischer Formtendenzen angesprochen wird, keinen Künstler gibt, der so unmittelbar wie er das bizarre Linienspiel und den Ausdrucksüberschwang jener spätgotischen Schnitzaltäre neu erstehen läßt. Man möchte meinen, der Künstler sei noch aufgewachsen in den letzten Ausläufern einer Tradition, die von den norddeutschen Pathetikern Claus Berg und Benedikt Dreyer bestimmt wurde, die nachweislich ihre Werke bis in den hohen Norden geliefert haben. Aber auch in Rom muß er gewesen sein: an Berninis Apoll und Daphne denkt man beim Eustachius in Kamenz, Erinnerungen an Algardi, doch auch an die Antike sind in seinem Werk lebendig. Der spannungsreichen Vielfalt künstlerischer Kräfte scheint auch ein hitziges Temperament entsprochen zu haben. Wir hören von einem blutigen Handel mit einem seiner Gesellen, bei dem der Meister kaum ganz unschuldig gewesen ist.

Mit Sicherheit führen uns die Urkunden zu einem weiteren Hauptwerk Weisfeldts, dem Hochaltar der Hirschberger Pfarrkirche. Von 1713–1718, also nach den Kamenzener Arbeiten, ist er entstanden. Der riesige architektonische Aufbau enthält eine Fülle von Figuren, die nicht alle von gleicher Güte sind; ein unvergeßlicher Eindruck ist der Apostel Paulus, überlebensgroß, gleich rechts neben dem Altarblatt. In grandiosem »einheitlichen Bogenschwung« treibt die Gestalt aufwärts, der bärtige Kopf ist zurückgeworfen, die über die Augen erhobene ekstatisch fiebernde Hand — eine der ausdrucks-

mächtigsten Gebärden des deutschen Barock – deutet auf den Moment der Wiedergewinnung des Augenlichtes nach der Saulus-Katastrophe. Trotz aller lyrischen Verzückung ist die Vortragsweise realistischer und vor allem monumentaler geworden. Nur noch der Heilige Hieronymus in der Barmherzige-Brüder-Kirche in Breslau, ebenfalls ein Spätwerk, läßt sich an mitreißendem Schwung und strotzender Kraftfülle dem Hirschberger Paulus vergleichen. Sechs große Figuren in der Unterkirche der Breslauer Kreuzkirche stammen dagegen aus der frühesten Zeit. Das bisher von der Forschung erarbeitete Lebenswerk ist nicht allzu umfangreich – Werkstatt- und Schüler-Arbeiten lassen sich noch ziemlich reichlich dazustellen –, doch bedeutend genug, um einen Meister erster Ordnung zu gewinnen. Schön und seltsam zu denken, daß eine solche Entdeckung noch in unseren Tagen gemacht werden konnte und daß sie, wenn nicht alles täuscht, keineswegs die letzte bleiben wird.

Wie stark sich in den letzten Jahrzehnten die Akzente des künstlerischen Interesses verschoben haben, das läßt sich deutlich feststellen bei Benutzung älterer Reisehandbücher, der an sich so verläßlich gearbeiteten Vorkriegsausgaben etwa von Baedeker und Dehio. In Grüssau zum Beispiel kennt Dehio nicht Michael Willmanns Josephsfresken, die für uns zu den Höhepunkten einer Schlesienfahrt gehören; nicht nur wird in Kamenz der Nothelfer keine Erwähnung getan, der ganze dichte Wald schlesischer Barockskulptur erfährt höchstens hier und da eine summarische Wertschätzung: Beiworte wie stattlich und pompös gehören schon zu den beredtesten Lobsprüchen. Doch auch für uns ist es nicht leicht, in der verwirrenden Fülle dekorativ abgestimmter Bildwerke, die z. T. eingebettet sind in formschöpferisch bedeutendes Ornament, faßbare Künstlerpersönlichkeiten festzustellen. Weisfeldt, den Meister der Einzelfigur, wird man verhältnismäßig rasch erkennen lernen, doch er ist eine Ausnahme. Wie Riesentrauben hängen die musizierenden Engel in Blätterwirbel und Fruchtgehänge der übergroßen Baldachine des Leubuser Chorgestühls, das wuchernde Schnitzwerk der Bilderrahmen – eine schlesische Spezialität – übertrumpft künstlerisch nicht selten die Malereien, denen sie dienen sollen. Diese himmelhohen Altarbauten (die gotischen Chorräume bis zum Gewölbe füllend!), diese Konsolen und Schalldeckel, dieses Schranken- und Gitterwerk! Die Vorarbeiten für eine Sichtung stehen erst in den Anfängen, aber es darf heute schon als sicher gelten, daß sich neben den bekannten Barockbildhauern von auswärts, dem Wiener Steinl etwa oder dem Prager Brokoff, den Italienern Guidi und Ferrata, die den Figurenschmuck der Elisabethkapelle im Breslauer Dom gearbeitet haben, eine größere Anzahl einheimischer schlesischer Bildhauer wird wiederentdecken lassen, die unser Gesamtbild vom deutschen Kunstschaffen jener Zeit wesentlich bereichern werden. Wer hat – um nur auf Arbeiten abseits von den bekannten Sehenswürdigkeiten zu weisen – die vielen munter erzählenden Reliefs geschnitzt, die an den Treppenwangen der Kanzeln und an den Dorsalen der Chorgestühle die biblischen Geschichten zu gegenwartsnahen Histörchen umdichten? Wer ist der Schöpfer der acht Heiligenfiguren, die so fremd, von heimlicher Glut verzehrt, in das sonst handwerklich derbe Chorgestühl in Heinrichau gestellt sind? Wo finden wir weitere Arbeiten jenes »Meisters von Leubus«, der in der Klosterkirche dort die mit unheimlicher Eindringlichkeit charakterisierten Kirchenväter des Bernhardus-Altars geschaffen hat? Fragen ohne Ende. Die »kämpferische Hochblüte der Gegenreformation« war in Schlesien begleitet von einem für unser erinnerndes Bewußtsein noch ungenügend erschlossenen Reichtum künstlerischer Begabungen. So vielgestaltig und stürmisch er

sich entfaltet hat, so rasch ist er verklungen — schon seit Beginn der Schlesischen Kriege ist nichts mehr von ihm zu spüren. Nur einmal, widerwillig der Not gehorchend, hat Friedrich in Kamenz die Kutte getragen; in seinem soldatisch ausgerichteten Staat war für das prunkvolle Kunstleben der Kirchen und Klöster kein Raum. Erich Wiese mag recht haben, wenn er im Auf und Ab auch dieser künstlerischen Entwicklung ostdeutsches Schicksal zu erkennen glaubt, das nur jähe Übergänge und kein ruhiges Ausblühen kennt.

Was war das Schönste? Auch wenn niemand uns drängt, diese Frage zu beantworten, werden wir sie uns selber stellen. Den Gewinn einer Bildungsreise möchte man sich vergegenwärtigen und dabei, als Sinnbild gleichsam, ein Hauptstück an die Spitze rücken. Diesmal wird es mir nicht schwer, es ohne Schwanken zu nennen: die 1733 vollendete Klosterkirche auf der Höhe von Wahlstatt, in der Nähe von Liegnitz. Ein künstlerisches Juwel, wenig bekannt wie ganz Schlesien. Nicht das Werk einheimischer Meister — der Architekt Kilian Ignaz Dientzenhofer kam aus Prag, und der Maler Cosmas Damian Asam nennt sich hier in der äußersten Thule bei der Künstlerinschrift im Kuppelgemälde ausdrücklich »von Pairisch Minchen« —, dennoch (und z. T. gerade dadurch) eine für Schlesien bezeichnende Leistung. Mit Einsatz äußerster Kräfte eilig emporgetrieben — der ganze Bau hat knapp vier Jahre in Anspruch genommen, der gesamte Freskenschmuck nur einige Sommermonate — wird die Kirche schon wenige Jahrzehnte nach der Fertigstellung ihrer Aufgabe als Kultraum des Klosters entzogen (das riesige Wohngebäude für die Mönche hat wechselnden Zwecken gedient, zuletzt einer Kadettenanstalt, jetzt steht es leer — rasch aufgeblüht, rasch vergessen. Der Boden aber, auf dem dies kirchliche Meisterwerk steht, ist nicht nur den Frommen, sondern allen Deutschen heilig: es ist der Ort, wo am 9. April 1241 Schlesiens Herzog Heinrich II. unter Einsatz seines Lebens Europa vor dem Einfall der Mongolen rettete und wo am 26. August 1813 Blücher den entscheidenden Sieg über die Franzosen errang, der ihm nach Beendigung der Befreiungskriege den Ehrentitel eines Fürsten von Wahlstatt eingetragen hat.

Im roten Postauto vom Liegnitzer Hauptbahnhof geht die Fahrt in weniger als einer Stunde über Land auf die Höhe. Es hat stark geregnet, nach der Ankunft beginnt es sich aufzuklären, beim Eintritt in die Kirche erhellt der erste Sonnenstrahl die bunte Kuppel. Die Holzterrasse hinunter klappern einige Dorfbuben nach dem Unterricht, Pfarrer und Küster verschwinden nach getaner Arbeit. Vollkommene Stille. Hat man eine Stunde, immer wieder die lichten Räume mit allen Sinnen ausmessend, immer wieder die Wunder der Malerei Szene für Szene mit dem Auge nachlebend, in diesem Heiligtum verbracht, so verläßt man es, ruhiger atmend, die Seele erfüllt von einer Harmonie, wie sie so rein, so ganz wunschlos beglückend nur wenige Kunstwerke auszuströmen verstehen.

Das Staunen beginnt beim Anblick der Fassade. Etwa vier bis fünf Meter tritt sie hinter die seitlich anschließenden, niedrigeren Klosterbauten zurück, deren Dächer gegen die Kirche hin leicht vorspringen. »Es ist, als komme eine erwartungsvolle Bewegung von den Seiten her und finde in der Höhenentwicklung und im plastischen Reichtum der Fassade ihre Erfüllung« (Gotthardt Münch). Wie klar sind die Grundformen proportioniert, wie geistvoll abgestuft ist die Gliederung des Ganzen! Neben den feinsten Relief-

wirkungen, der weisen Beschränkung des Figurenschmucks auf nur wenige Punkte, überrascht die plastische Fülle der Kuppeln, die zwei mächtige Herzogskronen tragen. Auch die Farbe spricht ein gewichtiges Wort mit: zum gelblichen Ton des Mauerwerks stehen hellgrün die Türen und die Kuppeln, golden gegen den Himmel als oberste Turmzier zwei kräftige Kreuze, golden ausstrahlend wie eine Monstranz auch das Benediktuskreuz, das den nur wenig niedrigeren Mittelbau bekrönt. Das alles gibt den Eindruck heiterer, traumwandlerisch gewonnener Vollkommenheit. Erst nachprüfende Betrachtung macht es deutlich, welche schöpferische Kühnheit hier gewaltet hat, wie beispielsweise außer bei den Senkrechten die gerade Linie fast völlig fehlt.

Der Genuß dieser seltenen Verbindung von wohlthuend übersichtlichem Gesamtplan und kapriziöser Fülle im einzelnen steigert sich noch beim Betrachten des Inneren. Einem ovalen Hauptraum ist im Osten und im Westen je ein kleineres, schmaleres Oval quer vorgelagert, das östliche wird von der Orgelempore eingenommen, das westliche bildet den vorderen Teil des Presbyteriums, dem sich der etwas schmalere, aber tiefere Altarraum anschließt. Das alles wird gleich dem Eintretenden mühelos deutlich. Wunderbar hell und gleichmäßig durchflutet das Licht das Gotteshaus, breit einströmend aus den hohen Fenstern über den vier großen Altären, die in ganz flachen Nischen die Wände des Hauptraums füllen. Die elliptische Kugel wird von vier mächtigen Rundpfeilern getragen, die durch Säulen mit verkröpftem Gebälk gegliedert sind. Alles dekorative Beiwerk nimmt auf die Gesamtwirkung Bezug, steigert die Architektur, ohne sie zu bedrängen. Joseph Hiernles monumentale Heiligenfiguren, dunkel gegen das strahlende Weiß der Wände, übernehmen die Funktion raumgliedernder Akzente. Zarte Tönung der Rahmenbänder – hellstes Rosa, silbriges Graublau und bräunliches Gelb – leitet über zur Deckenmalerei. Kürzlich erst ist die Gesamtdекoration des Innenraumes unter der vorbildlich taktvollen Leitung des Konservators Dr. Günther Grundmann vollständig überholt worden, so daß ein Teil des überwältigenden Eindrucks makelloser Schönheit dem pfleglichen Sinne der Gegenwart mitverdankt wird.

Das Staunen wächst beim Vertiefen in die Einzelheiten der malerischen Ausschmückung. Die Wahlstätter Fresken gehören zu den schönsten und unbekanntesten Werken Asams. Die Ausmalung der Kuppel mit der Auffindung des Kreuzes zieht zunächst den Blick auf sich und fesselt am stärksten. Jubelnd durchdringen sich Himmlisches und Irdisches, Heidnisches und Christliches, alle Epochen der Zeitrechnung, alle Gattungen der Sinnbilder: die vier Erdteile sind zugegen wie die vier Evangelisten und die drei göttlichen Tugenden, der Sturz des Venusbildes, der dem Triumph der geflügelten Madonna gegenübersteht, ist mit allen verführerischen Reizen einer magisch durchleuchteten Waldlandschaft ausgestattet; Abt Ottmar, der Erbauer des Wahlstätter Heiligtums, kniet im Gefolge der Kaiserin Helene; neben der alten Grabeskapelle erscheint in anachronistischem Widerspruch der erst von den Kreuzfahrern errichtete gotische Turm. Gotik im frühen 18. Jahrhundert, das ist verwegenste Phantastik. Dreigeschossig, mit schmalen, offenen Bogenstellungen schießt der schlanke Riesenbau ins flutende Lichtmeer des sich öffnenden Firmaments, neigt sich, der Krümmung der Kuppel folgend, dem Auferstandenen entgegen, der gegenüber in einer Glorie zartfarbiger Abendwolken triumphierend heranschwebt. Im Mittelpunkt der Szene wird von starken Armen das eben gefundene Kreuz aufgerichtet, nachdem es bereits an einem Kranken seine Heilkraft erwiesen hat. Das Wunder des Kreuzes ist über uns: *Ave crux, spes unica*. Versuchen wir, die beredte Bilderschrift der Darstellungen von

Feld zu Feld ablesend, des Künstlers Gesamtplan zu erkennen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Heilsgeschichte und Ordensgeschichte miteinander in innerste Beziehung gesetzt worden sind. Dem Marienfresko über dem Altar folgt die Glorie des heiligen Benedikt über dem Presbyterium, dem das Deckenfresko über der Orgelepore mit der Mongolenschlacht — an der Bahre ihres Sohnes erteilt die heilige Hedwig den Auftrag zur Gründung der neuen Propstei — als das für diesen Ort wichtigste Ereignis aus der Geschichte des Ordens entspricht. Heilsgeschichte und Ordensgeschichte füllen auch die vier schmalen Felder über den Seitenaltären. Die Kreuzigung Christi ist das schönste Bild. Ein Lichtstrahl geht vom Heiland aus und trifft in der rechten Bildecke eine Grabplatte, die den Namen Asams trägt. Gespenstisch hebt sie sich und läßt den Meister selbst als auferstehenden Toten sehen, den flehenden Blick auf den Erlöser gerichtet.

Zur strahlenden Zartfarbigkeit der Fresken kontrastiert wirksam die dunkle Schwere der Altarbilder, deren reich geschnitzte, bizarr silhouettierte Goldrahmen zur Helle des Raumes zurückleiten. Die machtvolle Gebärdensprache der Gemälde, etwa auf dem Regenwunder des Heiligen Adalbert, von Wenzel Lorenz Reiner aus Prag, steht an künstlerischer Bedeutung der Leistung Asams kaum nach. Unwillkürlich stellen sich Vergleiche ein mit den großen Meistern der italienischen Malerei. In Deutschland bleibt die Kunst des 18. Jahrhunderts immer noch zu entdecken.

Niemand hat mich verpflichtet, hier auszusteigen. Mein Reiseziel ist ein ganz anderes. Immer aber scheint es dort schöner zu sein, wo man vorüberfahren muß. Überall blaut und blüht es. Die sonst ödesten Stationen sehen heute aus, als habe man ihnen bisher Unrecht getan, als sei es eine Schande, sie nicht zu kennen und einen Tag lang in ihnen zu lustwandeln. Bückeburg endlich lockt unwiderstehlich. Ob der junge Herder wirklich dort vor dem Altartisch mit den stürmisch bewegten Seraphim des Elert Wolf, einem Wunder frühbarocker Schnitzkunst, die Flügel seines Geistes entfaltet hat? Man sollte nachfragen. Ein Freund hat diese Bückeburger Schloßkapelle das eindrucksvollste Raumerlebnis nach der Asam-Kirche in München genannt. Gewiß, er stellt gern querköpfige Behauptungen auf — aber vielleicht hat er dieses eine Mal recht? Matthias Claudius allerdings hat es hier nicht ausgehalten, aber das lag sicherlich an ihm, denn außer dem Wandsbeker Gehölz und der Wiese vor seinem Haus hat ihm eigentlich in dieser Welt nichts richtig zugesagt. Und hat nicht neulich meine studierende Tischnachbarin die Behauptung aufgestellt, man kenne den deutschen Klassizismus nicht ohne — es klingt unglaublich, aber sie hat es wirklich gesagt — ohne den Bahnhof ausgerechnet von Bückeburg? Als ich auf dem Bahnsteig stehe und der Zug davonrollt, fällt mir ein, daß der Fürst von Schaumburg-Lippe kürzlich die prachtvollen Figurengruppen des Adrian de Vries von seiner Schloßbrücke verkauft hat — ich sah sie ja noch gestern im Deutschen Museum in Berlin — und, um mich blickend, finde ich das saubere Bahnhofsgebäude zwar wirklich gefällig und zweckmäßig, aber durchaus keine »Sehenswürdigkeit«. Eine Viertelstunde später klärt mich der Schloßkastellan auf, daß Herder niemals in dem überreich verzierten Schmuckkästchen der Hofkapelle gepredigt hat, sondern drüben in der großen Stadtkirche, »dort, Herr, wo sein Denkmal davor steht, Sie können nicht fehlgehen.« Keine Zwiesprache also mit den goldenen Himmels-

boten – die übrigens auch keine Seraphim sind, sondern einfache Engel mit nur je einem einzigen, allerdings mächtigen Flügelpaar. Ausgeträumt – doch nun bin ich einmal hier.

Fürst Ernst ist es –1601 bis 1622 –, dem Bückeburg, wo er die längste Zeit gelebt hat, und Stadthagen, wo er begraben liegt, bis heute ihren künstlerischen Ruhm verdanken. Auch der letzte regierende Fürst von Schaumburg-Lippe muß ein baulustiger und prachtliebender Herr gewesen sein, doch was unter ihm im ausklingenden 19. Jahrhundert entstand, das sind Kavaliershäuser in neuer deutscher Renaissance, ein riesiger Festsaal in imitiertem Rokoko und ein Mausoleum in historisierenden, romanischen Bauformen. Fürst Ernst dagegen lebte auf der vollen Höhe zeitgenössischen Geschmacks. Er hat nicht nur das bequem Erreichbare genutzt, sondern das Außerordentliche, das Neue und werdende, tatkräftig gefördert. Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß von der Bedeutung deutscher bildender Kunst kurz vor dem Dreißigjährigen Krieg kaum anderswo ein so eindrucksvolles Bild gewonnen werden kann wie in Bückeburg. Mehrfach ist Fürst Ernst in Italien gewesen, drei Jahre hat er in Bologna und Padua studiert, Mailand, Florenz und Rom hat er auf seinen Reisen kennengelernt, und was wir aus Akten und Briefen über seinen Umgang mit Künstlern hören, beweist deutlich, daß er ein Mann von Geschmack und Bildung war, der im entscheidenden Augenblick selbst einzugreifen verstand. (Ein wahres Donnerwetter mußte Adrian de Vries über sich ergehen lassen, weil angeblich der Deckel der schönen Taufe in der Stadtkirche »nicht allein schüff, ungleich und unformblich, sondern auch voller Locher, das es zum Erbarmen« geraten sei!) Auch Musik und Poesie pflegte der Fürst an seinem Hofe, in Rinteln hat er eine Universität gegründet, die erst zu Napoleons Zeiten aufgelöst wurde, und seine vielgerühmte musterhafte Verwaltungstätigkeit schaffte die gesunde finanzielle Basis für sein großzügiges Mäzenatentum. Seine Mildtätigkeit aber und sein leutseliges Wesen sollen derart gewesen sein, »daß niemand als nur ein Bösewicht traurig von ihm ging«.

Das alles spiegelt sich in seinen Bauten. In der Schloßkapelle, ausgeziert im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, fühlt man sich wie umstellt von den überreichen Schmuckwänden einer holzgeschnitzten, vergoldeten Schatulle. Was hier die Brüder Wolf aus Hildesheim auf engem Raum an Gestalt und Ornament fast erdrückend angehäuft, aber doch zu wirkungsvollster Repräsentation zusammengeordnet haben, das stand sicher unter der persönlichen Befehrerung des Auftraggebers. Für viele Einzelheiten lassen sich genau die Vorbilder nachweisen – flämische Ornamentstiche und des Wendel Dietterlein Architekturbüchlein –, das Ganze aber ist einmalig und schlechthin eine Genieleistung. Wir Kunsthistoriker brauchen für diese Stilstufe das häßliche Wort »Manierismus«. Man kann es entbehren: es ist Renaissance, die sich anschickt, zu kapitulieren. Der Barock steht vor der Tür, doch der entscheidende Schritt ist noch nicht getan. Die Anstrengungen sind ungeheuer, man ahnt immer deutlicher, wohin man möchte – die Regel aufheben, reicher, bewegter, leidenschaftlicher werden – aber noch kennt man die neuen künstlerischen Ausdrucksmittel nicht und experimentiert mit Häufung der alten. Vor allem: man wagt noch keine Asymmetrie. Die heftigste Bewegung der Engelsfiguren etwa, das ausschweifende Ornament werden um die Kühnheit ihres Schwunges betrogen durch die Gegenüberstellung des Gleichen. Es ist, als ob alles den Atem anhalte und gleich auf ein Glockenzeichen eine rasende Bewegung einsetzen werde, ein Orkan, der alles in Aufruhr bringt. Aber die

Glocke ertönt nicht und so stürzt man plötzlich, bedrängt wie im Panoptikum, in die wohlige Wärme des durchsonnten Schloßhofs. Oben im Goldenen Saal geht's fast noch toller zu. Die üppige Türdekoration von 1605 nennt Dehio »alles Vergleichbare überbietend, einen Sturm barocken Prachtüberschwangs«. Auch hier möchte ich meinen, der besondere und unheimliche Reiz liege darin, daß der Sturm sich zwar ankündigt, aber mit voller Wucht erst für die nächstfolgende Minute erwartet wird. Dann aber kommt nicht das lebendige Fortblühen im reifen Barockstil, sondern der große Krieg, der Deutschlands künstlerische Entwicklung weit zurückwirft.

Daß unmittelbar vor seinem Ausbruch noch die lutherische Stadtkirche in Bückeberg vollendet werden konnte und wir damit (neben der weniger originellen, etwas älteren Hauptkirche in Wolfenbüttel) ein einzigartiges Beispiel sakraler Baukunst dieser unsakralen Zeit besitzen, das ist so unbekannt, daß wir wie vom Schläge gerührt stehen bleiben, wenn auf der Höhe der fast dörflich verträumten Hauptstraße das Wunderwerk ihrer Fassade auftaucht. Auch hier sind es Schmuckmotive der Kunstschreinerei, die den Eindruck bestimmen, aber sie sind mit so vollendeter Sicherheit einem großen architektonischen Gesamtplan eingebunden, daß sie nicht kleinlich wirken. Wer war der Erfinder? Der Architektus sei echappiert, heißt es in einem Bericht des 18. Jahrhunderts, weil er für den »intensionierten Thurm« das Fundament nicht sicher genug gegründet habe und man viele Lasten Steine wieder habe herunternehmen müssen. Die Turmlosigkeit und der steile Giebelabschluß sind indessen von besonderem Reiz. Ob wirklich, wie manche vermuten, Hans Wolf, einer der Bildhauerbrüder, dessen Stil allerdings manche Ornamente durchaus zeigen, der Baumeister gewesen ist? Eine lateinische Inschrift am Hauptgesims spricht davon, daß nicht der Baukunst, sondern einzig der Religion ein Exemplum gegeben werden solle. Dieser Gesinnung entspricht es, daß wir den Namen des Meisters nicht kennen.

Wandert man mit diesen Eindrücken nach Stadthagen zu, des Fürsten letzter Ruhestätte, so gibt es wieder eine aufregende Überraschung. Das Städtchen ist noch verschlafener: Fachwerkhäuser, gotische Giebel, ein geräumiger Marktplatz mit langgestrecktem Rathaus, vor dem man auf weißen Stühlen zwischen Efeuwänden Kaffee trinken kann. In die Stille tönt das durchdringende Quietschen eines Schweines, das zur Schlachtbank geführt wird. Blühende Obstbäume, trocknende Wäsche, Kopfsteinpflaster. Betritt man die alte gotische Stadtkirche, so entspricht sie mit ihrem provinziellen Inventar und der heimeligen Dunkelheit ganz ihrer Umgebung. Hinter dem Hochaltar aber öffnet der Küster eine schmale Tür, und man steht in dem 24 Meter hohen, von zwei großen Fenstern und flutendem Laternenlicht erhellten siebeneckigen Mausoleum, das mit der edlen Schönheit seiner hochklassischen italienischen Formensprache – Marmorsäulen und Pilaster mit korinthischen Kapitälern – den denkbar größten Gegensatz bildet zur überladenen Schnörkelwelt des deutschen Frühbarocks. Hier hat des Auftraggebers weltläufiger Schönheitssinn gesiegt über die künstlerischen Gepflogenheiten der Heimat, die sein landesväterlicher Ehrgeiz so oft großzügig zu fördern bereit war. Triumphierend erhebt sich, fast ein wenig zu elegant bewegt, der Auferstandene mit seiner Siegesfahne auf dem leicht geschwungenen Marmorsarkophag, der von vier schlafenden Kriegerern in kühnen Posen bewacht wird. Die Architektur, ein wenig an italienische Baptisteriumsbauten erinnernd, ist von dem am sächsischen Hofe arbeitenden Giov. Maria Nosseni, die Bronzefiguren sind vom Niederländer Adrian de Vries, von dessen Hand in Augsburg die schönen Brunnen stammen

und der hier in Stadthagen eines seiner Meisterwerke geschaffen hat. Ein deutscher Künstler, Antonius Boten, der auf des Fürsten Kosten drei Jahre lang im venetianischen Geschmack bei Hans Rottenhammer ausgebildet worden war, hat schlecht und recht Engelsfresken in der Kuppel und zwei große biblische Gemälde unter den Fenstern in tizianischer Manier gemalt. Wir lesen die Jahreszahl 1620 auf dem Grabmonument, des Fürsten Todesdatum 1622 – er ist nur 53 Jahre alt geworden – in der lateinischen Inschrift an der Wand, werfen einen Blick auf das schöne Ornament des Marmorfußbodens, einen zweiten in die schwindelnde Höhe der Laterne, und fröstelnd, nicht ohne leisen Schauer der Ehrfurcht, wenden wir uns ins Dämmerlicht der Kirche zurück.

Wer Zeit hat oder einen Wagen, kann sich noch ein heiteres Nachspiel gönnen. Zwei Gehstunden etwa von Bückeberg entfernt, mitten im Schaumburger Walde, liegt das Jagdschlößchen Baum. Nur der hohe Sockel stammt noch aus der Zeit des Fürsten Ernst, das Hauptgeschoß darüber, gegliedert durch ionische Säulen mit verkröpftem Gebälk, durch eine doppelläufige Freitreppe vom Garten aus zu erreichen, ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts erbaut. Eigentlich enthält es nur einen einzigen Saal mit tiefen Fenstern nach beiden Fronten. Die große kreisrunde Wiese davor ist aus dem Wald ausgehauen. Einst war ein abgezirkelter Barockgarten an ihrer Stelle, von dem heute nur noch Mars und Minerva trauernd und arg lädiert zurückgeblieben sind. Zauberhaft aber ist die Stimmung vollkommener Weltverlorenheit, Genoveva mit ihrer Hirschkuh könnte jeden Augenblick am Waldrand erscheinen. Das Erstaunlichste aber erwartet uns hinter dem Schlößchen: ein kleiner Teich, Ruinengemäuer und seitlich anschließend je ein großes, verfallenes Steinportal im üppigsten Frühbarock. Bemoost am Boden, halb zerschlagen ein köstliches Relief mit einem nackten Götterpaar auf der Lagerstatt, dessen flatternder Vorhang von Putten gehalten wird. Englische Musiker, Schauspieler und Tänzer sind am Hof des Fürsten Ernst urkundlich bezeugt. Zu weit schon ist der Verfall gediehen, um in dieser intimen steinernen Gartendekoration die alten Spiele zu erneuern. Wer es dennoch nicht lassen kann, von Puck und Titania im Mondschein vor der Grotte, von Purcells Cembalo-Musik bei Kerzenlicht im großen Saal zu träumen, den wird der alte Förster bekehren, der hier Dienst tut. »Die gottverlassene Einsamkeit – eine volle Stunde entfernt liegt die nächste Schnapsbude – und die Mücken, Herr, verderben Ihnen den ganzen Sommer.« Der Abendzug nach Berlin geht 17 Uhr 12.

Gespräch über Bildhauerzeichnungen (Gerhard Marcks). 1938

Carl: Ich habe mir eine Zeichnung von Gerhard Marcks gekauft, Du glaubst nicht, wie glücklich mich der tägliche Umgang mit dem kleinen Kunstwerk macht. Es ist die Figur der »Seraphita«, Du weißt, jenes hockende Mädchen, das auf den ausgestreckten Armen sein Gewand vor sich hinbreitet. Wir haben sie vor Jahren auf der Ausstellung in Wiesbaden zusammen bewundert. Ich glaube, die Zeichnung kommt der Plastik sehr nahe.

Georg: Nach solchen Gesichtspunkten zu wählen, das sieht Dir ähnlich. Ich würde bestimmt ein anderes Blatt genommen haben.

Carl: Du kennst es nicht und sprichst so gereizt! Warum nur? Ich habe ernstlich vor, meine kleine graphische Sammlung gerade nach Seiten der Bildhauerzeichnung zu ergänzen – es ist das vielleicht die interessanteste Gattung der Schwarz-Weiß-Kunst überhaupt.

Georg: Siehst Du: Nicht Dein Ankauf ärgert mich, sondern eben diese, heute so viel geäußerte Meinung, daß Bildhauerzeichnungen so etwas wie ein besonderer ästhetischer Leckerbissen sein sollen. Ich behaupte, es dürfte diese Spezialbezeichnung gar nicht geben, jedenfalls wird mit ihr viel Unfug getrieben. Es gibt gute und schlechte Zeichnungen, ob sie nun von einem Bildhauer, einem Maler oder einem Architekten stammen, das ist im Grunde gleichgültig. Es gibt z. B. Bildhauer, die wenig und unbedeutend zeichnen, gute Bildhauer wohlverstanden! Und andere, deren Zeichnungen besser sind als ihre Skulpturen. Willst Du das zugeben?

Carl: Diese Ansicht ist mir zwar neu, aber Du hast die reichere Erfahrung. Doch was folgt daraus?

Georg: Daß die Zeichnung ihre eigenen Gesetze hat und daß auch der Bildhauer sie befolgen muß, soll sein graphisches Blatt Eigenwert besitzen, so viel abgeschlossene künstlerische Sonderexistenz, daß es ein Objekt für den ernsthaften Sammler zu werden verdient. Solche Zeichnung hat aber dann mit der Plastik, die etwa dasselbe Motiv behandelt, verhältnismäßig sehr wenig zu tun, da die Transposition in ein ganz anderes handwerkliches Ausdrucksmittel auch den künstlerischen Wertakzent wesentlich verlagert. Du wirst übrigens auch beobachten können, daß solche abgerundeten, in sich selbst vollendeten graphischen Arbeiten, wie etwa die schönen Tuschzeichnungen von Kolbe, selten einer ausgeführten Skulptur wirklich entsprechen. Sie führen ihr eigenes, von der Plastik unabhängiges Leben.

Carl: Mein Lieber, wie sehr mißverstehst Du mich! Erstens bin ich kein »ernsthafter Sammler«, sondern ein Liebhaber, und zweitens kümmert es mich nicht im geringsten, ob ein Blatt, das mich künstlerisch reizt, vollendet und abgeschlossen ist oder gar »eine Sonderexistenz führt« – ich möchte den künstlerischen Werkvorgang belauschen, ihm das Wesentliche, die Quintessenz der besonderen schöpferischen Begabung abfragen – und dazu hilft mir oft die kleinste Skizze besser als das fertige Werk, wie ein Mensch sich oft mit einer flüchtigen Geste deutlicher verrät als mit einer überlegten Rede.

Georg: Nun habe ich Dich dort, wohin Dich meine Einwendungen führen sollten! Du suchst ja gar keine »Bildhauerzeichnung«, Du willst eine gewisse, mehr psychologische als spezifisch künstlerische Anleitung zum Betrachten plastischer Kunstwerke. Abgesehen davon, daß ich es Dir selbst überlassen muß, zu entscheiden, wie weit man seinen Detektiv-Neigungen beim Kunstgenuß nachgeben sollte, ist es – Deine Auffassung einmal als fruchtbar unterstellt – nicht gerade in solchem Fall wichtig, Studienblätter zu wählen, die das noch nicht voll eroberte Motiv umwerben, die suchenden, nicht die fertigen? – Darf ich Dir sagen, wie ich an Deiner Stelle bei der Auswahl Marcksscher Zeichnungen vorgehen würde? Zunächst einmal würde ich mich darauf einstellen, mehr als ein Blatt zu erwerben; denn das Heranpirschen an die vollendete Leistung erlebst Du nur dann mit, wenn Du alle Schleichwege kennenlernst.

Carl: Das würde voraussichtlich meine finanziellen Möglichkeiten weit übersteigen.

Georg: Das fragt sich sehr. Künstler sind selten kleinlich – wenn nur die Käufer es nicht sind. Und dann gehören die finanziellen Bedenken ans Ende, nicht an den An-

fang. Unterbrich mich nicht. Zunächst würde ich mindestens eine Aktzeichnung aus-
suchen, von denen es eine schier unendliche Zahl gibt und die sich täglich vermehren.
Freilich würdest Du hier kaum ein »vollendetes« Blatt finden. An ein bestimmtes Werk
wird noch kaum gedacht. Der Künstler beobachtet, ändert, wiederholt – man könnte
dies Aktzeichnen den Fingerübungen des Pianisten vergleichen. Eins aber offenbaren
alle diese Studien: die besondere Einstellung zum menschlichen Körper. Marcks zielt
beim Zeichnen zunächst nicht auf die äußere Schönheit allein, obgleich sie ihm bei der
fertigen Plastik von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wichtiger wird, als vielmehr auf das na-
türliche Wachstum und die besondere geistige Konstellation, die Einheit von Leib und
Seele. Ich meine, er möchte gar nicht von sich aus etwas »machen«, sondern verstehen
lernen, verehren, dienen. Weißt Du, was ich ausdrücken möchte?

Carl: Sprich weiter.

Georg: Es ist merkwürdig, das wird auch Dir aufgefallen sein, daß unter den plastischen
Arbeiten von Marcks ungewöhnlich viele Gewandfiguren sind. Dasselbe gilt natürlich
auch für die gezeichneten Studien. Hier nun beobachte ich, daß weniger Wert darauf ge-
legt wird, wie bei gewissen alten Meistern, auch durch den Stoff hindurch die Struktur
des Körpers erkennen zu lassen als vielmehr das Gewand seinerseits zum Ausdrucksträ-
ger zu machen, nicht nur der Trauer oder der Bedrückung durch schwere Verhüllung,
auch etwa des heiteren Gleichmuts durch Schürzung und Schwung. Ein wirklich stür-
misch bewegtes Leben freilich finden wir nie, alles bleibt im Bannkreis einer sinnen-
den Verhaltenheit. Ja – der oder die Sinnende, so möchte man viele Figuren von
Marcks taufen. Also, eine Gewandstudie müßte unbedingt dabei sein. Dann eines jener
Blätter, die mir die liebsten sind und die ich mir so entstanden denke: dem Künstler
kommt der erste Gedanke an ein plastisches Werk und der geht, möchte ich meinen,
nicht von irgendeiner formalen Überlegung aus, sondern entzündet sich am Erlebnis,
manchmal vielleicht gar an einem, das in seiner – ich möchte sagen: irdischen – Er-
scheinung ganz anders aussieht als die spätere künstlerische Fassung. Es springt aber
daraus ein Stück eigentümlich seelenhaftes Menschentum den Künstler an, von dem er
überzeugt ist, daß es nur so und nicht anders ausgedrückt werden kann, ausgehend
von einer schlichten Geste, vielleicht nur einem einfachen gebeugten Sitzen oder einem
bloßen Da-Stehen. Rasch muß es notiert werden, ohne alles Drum und Dran, ohne jeden
Gedanken an plastische Endgültigkeit, nur eben dies eine Bewegende – das aber muß
charakteristisch aufs Papier, damit es nicht verlorengelht und später einmal, mit ganz
und gar anderen technischen Ausdrucksmitteln, wieder heraufgezaubert werden kann.
Solche Zeichnungen, bei deren Anblick man wie von einem Blitz getroffen wird (und
spürt: eben dieser Blitz war es, der auch den Künstler erleuchtete), die liebe ich vor
allem, und Marcks meistert sie wie kaum ein anderer. – In scheinbar größtem Gegen-
satz dazu steht eine weitere Gruppe von Arbeiten, die nun wirklich fast als »Vorzeich-
nungen« für eine Plastik angesehen werden dürfen. Die Figur oder die Gruppe –
Marcks beschäftigt das Miteinander, Zueinander, Gegeneinander zweier Menschen
schon seit Jahren besonders – ist in solchen Fällen längst vorher konzipiert. Jetzt
wird, unter Ausschaltung jeder betonten Ausdrucksnuance, ein klarer Umriß gesucht.
Man könnte solche hauchdünne Konturzeichnungen klassizistisch nennen, wären nicht
auch sie viel zu tastend. Sie sind, äußerlich betrachtet, unplastisch, ohne jede Modellie-
rung, aber sie sind für einen Teilvorgang der plastischen Ausführung eine große Hilfe.
Immer stehen solche Blätter auf einem schrägen Schautisch neben dem Künstler, wenn

er modelliert. Endlich die Bildnisse. Da gibt es unzählige Improvisationen von immer den gleichen Köpfen, um mit dem Modell vertraut zu werden, auch vielfach wechselnd in der Art des Vortrags, von der einfachen Profillinie bis zum durchmodellierten Gesicht. Ich liebe besonders diejenigen, wo die Form nur wie nebenher gegeben ist und mit schöpferischer Unruhe an der psychischen Besonderheit des Darzustellenden, oft mit allerlei vertrackten heftigen Strichen und Wischern, herumprobiert wird, bis sie plötzlich deutlich sichtbar geworden ist — dann wird aufgehört, alles Weitere findet sich später. (*Pause.*)

Und dann möchte ich etwas besitzen — aber eigentlich gibt es das noch gar nicht. Ich meine: Illustrationen, d. h. keine fortlaufende zeichnerische Erzählung von Begebenheiten, sondern Variationen über ein Thema, am besten über ein lyrisches. Eine Mappe in Marcks' Werkstatt enthält Zeichnungen zum Orpheus-Thema, nie gezeigt, geschweige denn veröffentlicht. Die künstlerischen Beziehungen zum Buch sind überhaupt noch kaum aktiviert. Man müßte Verleger sein und Marcks die rechten Aufgaben stellen...

Alles dies, siehst Du, müßte man besitzen, um das wirklich ablesen zu können, was Du schon mit Deinem einen Blatt schwarz auf weiß nach Hause tragen möchtest. Diese eine Zeichnung allein aber wird entweder nur ein ganz unzulängliches Bruchstück sein oder aber eine relativ »vollendete« und damit uncharakteristische, weil von der Bildhauerkunst weit fort ins rein zeichnerische Bereich gerückte Leistung. Ob wir uns jetzt verstehen?

Carl: Ich ahne es wenigstens, worauf Du hinaus willst. Manches klingt ein wenig paradox, wie immer wenn Du von einem Einfall besessen bist — aber ein richtiger Kern mag darin sein. Jedenfalls macht es mir das Blatt, das ich selbst besitze, nur noch lieber! Willst Du das alles nicht etwas weiter ausführen und ergänzen für Deinen Aufsatz in der Zeitschrift »Philobiblon«, der dort schon seit Monaten angekündigt ist? Ich denke, es würde sich lohnen, da Du manches angedeutet hast, was mir nicht nur auf die Zeichnungen, sondern auch auf die plastischen Arbeiten von Marcks zuzutreffen scheint.

Georg: Eben deswegen möchte ich das diesmal noch nicht tun, sondern die Gelegenheit abwarten, die es mir erlauben wird, mich zum Gesamtwerk des Künstlers zu äußern, nicht nur zum Bruchstück der Skizzen und Entwürfe. Denn Gerhard Marcks gehört für mich zu den edelsten Gestalten unserer zeitgenössischen Kunst — einer jener echten Meister, die besser durch schweigendes Bewundern als durch Reden und Schreiben geehrt werden, es sei denn, daß uns eine glückliche Stunde im Anschauen der reifsten Werke die Zunge zum deutenden Worte löst.

Buchbinder Roeder. 1942

Das war in seiner Art ein vortrefflicher Mann, ganz von der alten Sorte. Er dachte nicht zuerst an geschäftlichen Vorteil, sondern an die Sache, und war nicht glücklich, wenn nicht jeder, auch der kleinste Auftrag zur Zufriedenheit seiner Kundschaft erledigt war. Ich habe ihm viel Mühe gemacht, als ich ihm als Student meine Bücher

brachte. Damals wollte ich noch »individuelle« Einbände; man sollte, wenn man ein Buch zur Hand nahm, namentlich bei den empfindsamen Dichtungen jener Zeit, schon am Einband gleichsam die Klangfarbe des Inhalts erkennen. Hingebend hat Roeder sich bemüht, ein in Syrakus spielendes Drama mit den Stoffresten der Bluse einer italienischen Freundin südlich zu stimmen! Es machte ihm sichtlich Freude, eine schwierige Aufgabe zu lösen, auch wenn sein Knurren erkennen ließ, daß er solche neumodischen Gedanken persönlich als recht sonderbar empfand.

Doch Buchbinder Roeder hatte seine Mucken. Terminarbeit war ihm lästig. Wie oft bin ich bei ihm gewesen, um zu mahnen, nachdem immer wieder eine verabredete Lieferzeit nicht eingehalten war. Dann war seine ständige Redensart die folgende: »Lieber Herr«, sagte er, »mehr als arbeiten kann der Mensch nich!« Das war seine letzte Ausflucht, und er sah seinen ungeduldigen Kunden verschmitzt triumphierend dabei an. Was sollte auch so ein feiner Herr dagegen einwenden können, der nicht nur Zeit hatte, alle die vielen Bücher zu lesen — ach, diese Sehnsucht hatte er selbst lange begraben! —, sondern auch noch Zeit genug, ihn durch seine drängenden Nachfrage-Besuche aufzuhalten? Ja, wenn er gekommen wäre, neue Bestellungen aufzugeben: immer gern zu Ihren Diensten!

Einmal aber riß mir die Geduld, und ich pflanzte mich meinerseits triumphierend vor ihm auf: »Jawohl, Herr Roeder«, sagte ich, »Sie können noch mehr tun als arbeiten, viel mehr sogar!« Nur dieses eine Mal habe ich Roedern die Fassung verlieren sehen. »Nanu?« brüllte er und schlug mit der Faust auf den Tisch. »Det hat mir noch keener jesacht!« »Doch, Herr Roeder«, beharrte ich, »Sie können einmal einen ganzen Tag pausieren, gar nicht arbeiten, nur darüber nachdenken, wie man die Arbeit besser einteilt, welche wirklich wichtig ist und etwas einbringt und welche Sie vielleicht lieber gar nicht annehmen sollten.« Roeder schnappte nach Luft. Ich ließ mich nicht beirren. »Ich will sogar noch weitergehen und Ihnen vorschlagen, mich als ersten Kunden ganz aufzugeben, wenn Sie meinen, die Arbeit werde zu viel für Sie.« »Ihnen uffjeben, Ihnen«, schnaufte Roeder, »ausjerechnet for Ihnen arbeete ick doch so besonders jerne.« Und nun war ich am Ende meines Lateins.

Buchbinder Roeder lebt nicht mehr. Er hat sich überarbeitet. Eines Tages hat ihn ein Herzschlag getroffen, als er allein in seiner Werkstatt Nachtschicht machte. Meine Bücher lagen fertig auf dem Regal. Ave pia anima. Im Gedächtnis aber lebt er fort. Unzählige Male habe ich seine Geschichte erzählt und das hat sich gerächt. Wenn ich knurrig werde, weil ich nicht weiß, wo mir der Kopf steht vor lauter Arbeit, ruft meine Frau mir zu »Buchbinder Roeder«, und »Buchbinder Roeder« sage ich zu ihr, wenn sie noch abends um 11 Uhr Strümpfe stopfen will, womöglich am Sonntag. So wirkt er Gutes fort und fort. Fast glaube ich, er könnte unsterblich werden.

Der Photograph Albert Renger-Patzsch. 1942

Die Stellung der Fotografie nicht nur als unentbehrliches technisches Hilfsmittel, sondern als eine der wichtigsten Ausdrucksmöglichkeiten unserer Zeit erscheint heute als so selbstverständlich gesichert, daß es den Jüngeren schwerfallen mag, sich vorzustel-

len, wie mühselig der Weg gewesen und wie verhältnismäßig kurz erst das Wesensbereich der Kamerakunst eindeutig erfaßt worden ist. Albert Renger-Patzsch gehört zu den Pionieren der letzten und entscheidenden Wegstrecke der Entwicklung, ja man darf ohne Übertreibung sagen: ohne ihn wäre weder die erstaunliche Durchschnittshöhe der fotografischen Produktion unserer Tage möglich, noch genösse sie das bedeutende Ansehen innerhalb unserer kulturellen Gesamtleistung. Und Renger ist heute erst fünfundvierzig Jahre alt. Jahrzehnte hindurch hatte die Fotografie durch sinnwidrigen Wettlauf mit der Malerei sich selbst um ihr eigenstes Wirkungsfeld (und damit um ihre Würde!) gebracht. Rengers Verdienst ist es, sie unsentimental und werkgerecht auf eigene Füße gestellt zu haben. Gerade dadurch hat er sie zu einer Werthöhe entwickelt, wie sie sie niemals zuvor gehabt hat, selbst nicht in ihrer vielbewunderten Anfangszeit. Möglichkeiten und Grenzen der fotografischen Arbeit hat keiner so klar erkannt, so endgültig durch die Tat sichtbar gemacht wie er.

Vor etwa zwanzig Jahren wirkten seine ersten Meisterleistungen sensationell, riefen leidenschaftliche Diskussionen hervor und haben dem jungen Fotografen einen etwas fragwürdigen Tagesruhm eingebracht. Man hielt sich an gewisse eindrucksvolle, technisch sehr saubere, aber noch etwas allzu programmatisch vorgebrachte Neuerungen: die Wirkung der Reihung, das pars pro toto, die grelle Präzision als Absage an das »male-
rische« Sehen. Man ahmte nach, was als so leicht lernbar erschien, man »rengerte«, als der Meister selbst, unruhvoll aber zielbewußt, sich längst anderen Aufgaben zugewandt, seine Technik und seine Kultur des Auges immer mehr verfeinert und vergeistigt hatte. So ist heute die seltsame Situation entstanden, daß für den reifen Meister geworben werden muß, der vielfach nur noch als einer unter vielen anderen gilt, während seinem jugendlich-kraftgenialischen Vorstoß eine fast überbewertende Anerkennung zuteil geworden war. Freilich: je bedeutender die Leistung, desto größere Ansprüche stellt sie an den nachempfindenden Betrachter. Vielfach haben Rengers Fotos eine so überzeugende Einfachheit gewonnen, daß sie keinen anderen, bequem in die Augen springenden Vorzug besitzen als den, die gestellte Aufgabe schlechthin vollkommen gelöst zu haben.

Die Voraussetzungen für diese Entwicklung sind nicht nur handwerklicher Art. Allzu leicht überschätzt gerade der Laie die Leistungsfähigkeit besonderer Apparaturen oder die Beherrschung technischer Kunstgriffe. Renger ist gewiß eine Bastelnatur und versteht es virtuos, sein Handwerkszeug zu benutzen und ständig zu verbessern. Aber die gemeisterte Technik hilft ihm nicht weiter als dem Klavierspieler die Beherrschung seines Instruments. Das alles kann man sich durch Gelehrigkeit und Fleiß aneignen, und Renger als vorzüglicher Pädagoge ist sehr freigebig mit dem Erteilen handwerklicher Ratschläge: er weiß, daß es keine Geheimnisse gibt, durch deren Besitz man andere zu gefährlichen Konkurrenten zu erziehen vermöchte. Das Entscheidende und Unübertragbare liegt im Menschen, der den Apparat bedient. Immer wieder erstaunt man darüber, wie sehr auch bei der Fotografie allein die Persönlichkeit den Ausschlag gibt. Dieser sehr subjektiv, zugleich aber sehr umfassend gebildete Mensch hat den Stoff und die Dynamik in sich für Leistungsmöglichkeiten auf den verschiedensten Gebieten — vom Wissenschaftler bis zum Handwerker, vom Künstler bis zum Philosophen —, aber er hat die Energie besessen, sich nicht in dilettierenden Neigungen zu verzetteln, sondern den ganzen Strom vielfältiger Begabung als motorische Kraft dem einen Arbeitsfeld zuzuleiten, das er als das für ihn verpflichtende erkannt hat. Wer Ren-

gers Weg verfolgt hat, weiß, daß diese dauernde Hochspannung auch ihre Gefahren mit sich bringt, aber er wird auch spüren, daß die Besonderheit der Ergebnisse eben diese Rastlosigkeit in der Eroberung aller ihm faßbaren Lebensgebiete notwendig voraussetzt. Mehr als einmal mag Renger selbst der Gedanke gekommen sein, ob denn der ungeheure Aufwand die Herstellung von nichts als Lichtbildnerie zu rechtfertigen vermöge, eine Arbeit, die vielfach auch heute noch als geistige Leistung nicht eben hoch im Kurse steht. Es gibt aber keine Rangordnung der Stoffgebiete menschlicher Betätigung, es gibt nur unzulängliche, durchschnittliche und höchste Erfüllungen im Dienste selbstgewählter Aufgaben. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet läßt sich auch leicht die gerade vor Renger-Fotos oft diskutierte Frage, ob denn das nicht über die üblichen Begriffe hinauswachse, nicht mehr Handwerk, sondern schon Kunst sei, einfach beantworten. Renger selbst ist in Wort und Schrift immer lebhaft dafür eingetreten, Kunst und Fotografie reinlich gegeneinander abzugrenzen. Unbezweifelbar aber ist die Tatsache, daß eine vollkommene Fotografie unendlich viel mehr ist als eine schlechte Malerei. Man kann noch weitergehen und zu der Ansicht neigen, daß nicht jede Zeit künstlerischer Höchstleistungen auf jedem Gebiete fähig sei und daß ein wirklich gekonntes, von seinen geistigen Grundlagen her erneuertes Handwerk die beste, ja vielleicht die einzige Gewähr biete für eine Wiedergeburt der Künste. So ist es denn in der Tat berechtigt und notwendig, daß eine so außerordentliche fotografische Leistung gerade heute mit der gleichen Intensität in unser geistiges Blickfeld gerückt wird wie die künstlerische Arbeit. Mancher Maler, mancher Bildhauer, mancher Architekt, jeder, dem es ernstlich um die Erneuerung unseres Weltbildes von den Tiefen her zu tun ist, wird daraus lernen können.

Ogleich Renger, wie wohl jeder Schaffende von Format, keineswegs Spezialist ist, so gibt es doch Arbeitsgebiete, die ihm besonders liegen und die er zu besonders hohen Ergebnissen geführt hat. Wie Menzel gemeint hat, daß es keinen Auftrag geben könne, den man nicht für sich zu einer fördernden Aufgabe zu entwickeln vermöge, hält sich auch Renger nicht zu gut dafür, einem Möbelfabrikanten seine Reklameaufnahmen zu machen, eine Theaterszene oder gar eine Hochzeitsgesellschaft zu fotografieren. Man kann immer etwas lernen. Am fruchtbarsten aber ist seine Arbeit dann, wenn ein Stoffgebiet seiner forschenden Neugier oder seiner ästhetischen Reizbarkeit neue Anregungen gibt. Wenn er Pflanzen oder Tiere aufnimmt, so tut er es mit geradezu verblüffender naturwissenschaftlicher Sachkenntnis. Goethes Morphologie der Pflanzen und Brehms Tierleben gehören zu seiner Lieblingslektüre. Ehe er sich zu Werk-Aufnahmen entschließt, studiert er den Betrieb, die technischen Voraussetzungen der Fabrikation. Es wäre ihm unmöglich, Stahl oder Glas zu fotografieren, wenn er nicht die Beschaffenheit des Stoffs und den Produktionsvorgang genau kennen würde. Er ist die Verzweiflung der Kunsthistoriker, die ihm bestimmte Standpunkte für Architekturbilder vorschreiben; wie eine romanische Kirche im Gegensatz etwa zu einer gotischen aufzunehmen ist, das will er selbst nach seiner eigenen Einsicht in das Wesen der besonderen Bauart entscheiden, nachdem er seine kunstwissenschaftliche Erkenntnis mit den fotografisch-technischen Möglichkeiten in Einklang gebracht hat. Wenn freilich, wie etwa bei den schlicht-gewaltigen modernen Kirchenbauten von Rudolf Schwarz, zwei gleichgestimmte Persönlichkeiten zusammentreffen, so ist Renger der erste, der sich zu bewunderndem Lernen bereit findet. Vielleicht sein eigenstes Feld ist die Landschaft. Die romantische, nur dem Pinsel des Malers erfaßbare, wie das stimmungsvolle Mo-

mentbild liegen ihm fern. Alle Zufallswirkung ist ihm verhaßt. Er zielt auf das Wesentliche, auf das Gesicht der Landschaft, auf das Dokumentarische. Am liebsten sind ihm die noch unerschlossenen Gebiete. So ist er zum Entdecker der Industrielandschaft geworden, zum Darsteller dessen, was er selbst als den »Einbruch des Menschen in die Natur« bezeichnet. Unsentimental, unerbittlich macht er seine Feststellungen. Auch in den traurigen Städten seiner Wahlheimat suchte er nur auftragsgemäß die »Sehenswürdigkeiten« auf und entzündet sich an den Alltagswundern sinnhaltiger, wenn auch oftmals bedrückender, abseitiger aber charakteristischer Winkel. Die »Landstraße« mit ihrer starren Einförmigkeit, doch auch mit den Reizen ihrer Einbettung ins Gelände, ist eins seiner Lieblingsthemen, Sandgruben, Baufelder, Lagerplätze hat er meisterhaft dargestellt. Sein Auge schweift nicht, sondern fixiert seinen Gegenstand, fast ist man versucht zu sagen: er spießt ihn erbarmungslos auf. Damit nimmt er ihm zugleich seine Schrecken, er bannt die Gespenster der modernen Zivilisation, indem er mit dem Mut zur Wahrhaftigkeit ihren symbolischen Gehalt im Rahmen einer unausweichlichen Menschheitsentwicklung bloßlegt. Das alles hat Renger in den Augen schwärmender Naturfotografen zum Sonderling, zum Liebhaber des Häßlichen, der Nachtseiten des Lebens gestempelt. Demgegenüber muß nachdrücklich betont werden, wie sehr er es im Lauf seiner reifenden Entwicklung gelernt hat, auch das »Schöne« darzustellen, Reichtum an Tonwerten einzufangen, sein Blickfeld nicht nur auf die charakterisierende Einzelheit zu beschränken, sondern weites Gelände bis zur Erfassung der geologischen Formation zu erschließen, Lichtphänomene zu beobachten, das Stille und das Geheimnisvolle anzudeuten – freilich niemals um eines Stimmungseffektes willen, immer nur im Dienst bestmöglicher Darstellung und tiefstmöglicher Deutung aller Erscheinungen. Es gibt Landschaftsaufnahmen von ihm, die einen Schauer des Erhabenen, ein Glücksgefühl der Naturverbundenheit zu vermitteln vermögen, die nahe heranreichen an Wirkungen, wie sie von den Werken der großen Landschaftsmaler der Vergangenheit ausgehen.

Angesichts der wachsenden Lebensreife ist es durchaus im Sinne des Meisters, auch an die Grenzen seiner Leistung zu erinnern. Manche davon sind durch sein Handwerk bedingt. Doch ist er auch sehr eigenwillig. Er pflegt zu sagen, daß es ihm ein zuverlässigeres Gefühl für die Bedeutung eines Fachkollegen vermittele, wenn dieser eine vom Laien geforderte Aufgabe für technisch unlösbar erkläre, als wenn er lächelnd behaupte, ihm sei, auf Grund seiner fotografischen Erfahrung, kein Ding unmöglich. Mancher Lebensvorgang, ja selbst mancher Gegenstand entzieht sich einer fotografisch zugänglichen Wiedergabe, es gibt nur Notlösungen – und für diese ist Renger grundsätzlich uninteressiert. Alle fotografische Reportage (es sei denn, man bedient sich der Kinematografie) ist vom Zufall, vom Glück abhängig, so überläßt er sie anderen. Auch das psychologisch wirklich erschöpfende Bildnis ist weit mehr Sache des Künstlers als des Kameramannes. In einer Serie von Aufnahmen ist es schon eher zu erfassen. Renger hat – allerdings nicht von Durchschnittsmenschen, sondern von ausgeprägten Charakteren – sehr schöne solcher Bildnisreihen gemacht, aber sein eigentliches Feld ist das nicht. Für keine Aufgabe würde man in erster Linie ihn empfehlen, bei der das zu erzielende Ergebnis von vornherein feststeht. Gibt es besondere technische Schwierigkeiten – gut, er wird mit Vergnügen zu ihrer Überwindung im Rahmen des Möglichen sich bereit finden. Um aber seine besten Kräfte auf den Plan zu rufen, bedarf es der geistigen Mitarbeit, gewiß nicht als freie »Zutat«, aber im Sinne

einer verdeutlichenden Interpretation, wie sie nur eine Persönlichkeit seines Ranges zu leisten vermag. Rengers Arbeit ist Dienst — er hat das unzählige Male ausgesprochen —, aber es ist Dienst eines schöpferischen Menschen.

Emil Preetorius zum 60. Geburtstag. 1943

Wer das Wesen des Künstlerischen allgemeinverständlich zu definieren versucht, wird bald Schiffbruch leiden. Das Eingeständnis, daß es sich beim schöpferischen Vorgang um ein Geheimnis handelt, das begrifflich klar zu fassen unmöglich ist, schreckt uns nicht mehr, aber wir spüren das Bedürfnis, uns hin und wieder zu vergewissern, daß es Menschen gibt, denen dieses Geheimnis offenbar geworden ist, deren bloße Gegenwart es uns überzeugend deutlich macht, daß sie dort untrügliche Erkenntnis besitzen, wo andere nur ahnen und rätseln. Vielleicht läßt sich Art und Bedeutung von Emil Preetorius am besten dadurch charakterisieren, daß von allem, was er zeichnet, malt, formt, schreibt und spricht, das ausstrahlt, was ein Meister unserer Tage genannt hat »eine merkwürdige Macht, zu überzeugen, daß er wisse«.

Oder ob damit zu wenig gesagt ist? Die meisten werden bei Preetorius zunächst an den bildenden Künstler denken und möchten zu seinem Ruhme etwas gesagt hören von Erfindungsreichtum und strömender Produktivität; auch mag ihnen das »Bilde Künstler, rede nicht« so sehr zur verbindlichen Maxime geworden sein, daß sie eine nachdrückliche Einbeziehung des schriftstellerisch-kritischen Werks als eine Schmälerung der spezifisch künstlerischen Leistung empfinden. Preetorius indessen gehört einem durchaus neuen Künstlertypus an, und damit ist gewiß auch eine Einschränkung ausgesprochen. Die bewußte geistige Durchdringung jeder neuen Aufgabe und die Erfüllung praktischer Tagesbedürfnisse macht die Produktion weniger unmittelbar. Wir erleben nicht selten die Mühen mit, die es kostet, das rein Empfangene durch die Mühen der Reflexion hindurchzuretten. Es herrscht eine dünne Luft, wie im Hochgebirge. Ebenso unleugbar aber befinden wir uns auf einer Wanderung nach oben, nicht im Sinne eines billigen Fortschritts, wohl aber Entscheidendes wiederentdeckend, was im neunzehnten Jahrhundert verlorengegangen war: Kunst als Sinnbild und Zeichen, Formgebung als geistiger Ausdruck, stilbildende Kraft. Eine spätere Kunstgeschichtsschreibung wird es mit einiger Überraschung erkennen, wie sehr die Werte in unserer Epoche sich verlagert haben, fort von Staffeleibild und »Ausstellungsstück«, hin zu den Randgebieten der sogenannten angewandten Künste, früher als nicht vollgültig verachtet, in Wahrheit jedoch das eigentliche Quellgebiet formschöpferischer Erneuerung.

So ist es auch bezeichnend, daß Preetorius nicht stracks auf sein Ziel losgesteuert ist, erst nach Erlangung der juristischen Doktorwürde, zaghaft fast, sich künstlerischer Arbeit zugewendet hat, nur kurz die Münchener Kunstgewerbeschule besuchend, im wesentlichen autodidaktisch weitergebildet. Zaghaft erscheint auch der erste und doch so folgenreiche Schritt in die Öffentlichkeit: jene viel gesehenen, öfter noch programmatisch apostrophierten Illustrationen zum Peter Schlemihl, mit denen der Vierund-

zwanzigjährige schon so charaktervoll und persönlich sich vorstellt. Nichts als Silhouetten, — beherrscht er zeichnend noch nicht die plastische Darstellung? Er sucht sie nicht, sein schlemihlisches Wesen jagt dem Schatten nach, der verlorenen Ausdruckskraft der Linie, die andeutend tiefer dringt als das vollständigste Abbild, — ein Spätling des Jugendstils, könnte man sagen, aber auch, von heute aus gesehen: ein Erstling jener zukunftsreichen Bemühungen im Kunstwerk die »unzerspaltene Einheit von Innen und Außen, von Sinn und Welt, von Idee und Wirklichkeit« herzustellen, wie Preetorius selbst das anlässlich seiner geliebten chinesischen Holzschneider formuliert hat. Und wiederum erstaunlich spät, als Vierziger, erobert er sich das Arbeitsgebiet, das ihn berühmt gemacht, seinen Namen durch alle Großstädte Europas getragen hat: das Bühnenbild. Gleichzeitig etwa hält er den ersten öffentlichen Vortrag; die erste in Buchform veröffentlichte Schrift ist gar erst 1938 erschienen, dann Jahr für Jahr gefolgt von immer reifer durchdachten, immer schlichter und präziser geformten Aussagen über zentrale Probleme des künstlerischen Schaffens. Das erste Drittel seines Lebens beherrscht die graphische Linie, das zweite Drittel der Raum für Dichtung in Wort und Ton, die Zukunft, so will es uns scheinen, wird in immer stärkerem Maße von den Arbeiten des Denkers und Mittlers erfüllt sein. In allem aber herrscht eine »beharrliche Selbstgleichheit«, immer ist es das »Zeichen«, um das sein leidenschaftliches Bemühen kreist. Das einzelne, so vorzüglich es fast immer gelingt, scheint qualitativ geringer als die Summe, tritt zurück vor dem bedeutenden Wuchs der Gesamtpersönlichkeit, die längst europäischen Rang gewonnen hat.

Das darf gerade dann nicht vergessen werden, wenn man ein Buch durchblättert, das soeben zum sechzigsten Geburtstag erscheint (Eberhard Hölscher, Emil Preetorius. Das Gesamtwerk. Verlag für Schriftkunde, Heintze und Blanckertz, Berlin-Leipzig), eine vorzügliche Publikation, die der Künstler sich nicht schöner und werbender wünschen könnte. Und doch scheint etwas zu fehlen. Die Illustration braucht das Wort des Dichters, um vollständig zu sein, und wieviel mehr noch braucht das Bühnenbild, um wirklich zu leben. Sieht man die Abbildungen losgelöst vom lebendigen Ganzen, so empfindet man das Bruchstückhafte und könnte meinen, es sei doch nur Handwerksdienst, angestrahlt vom übergeordneten Meisterwerk. Wichtiger aber als das dienende Element ist die Mitarbeit, die geistige Durchdringung, das, was der Bildner hinzuträgt, indem er in eine andere Ebene transponiert, schaubar macht, was in Wort und Ton spricht und klingt. Dafür ist beides notwendig: höchste Bescheidenheit und höchste Einfühlungskraft, Ehrfurcht und Geist. Man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß es Geschenke sind, die Preetorius den Unsterblichen bringt, Opfern an die Toten. Für Jean Paul und Eichendorff etwa hat er nicht nur buchgraphisch reizvolle Arabesken, sondern durch diese auch Hinweise zum Verständnis der Dichtung geschaffen, behutsam hier dämpfend, dort verstärkend, von streitbarer Apologie bis zu zärtlichster Apotheose. Das höchste Beispiel heißt Richard Wagner. Was er ihm zu Ehren gewirkt hat, das gehört in eine von unserer Zeit besonders hoch gewertete Leistungskategorie, es ist Deutung. Eine grundsätzliche Gefahr soll nicht geleugnet werden: das Interpretieren kann zum Vergewaltigen werden, wenn nicht dauernde Selbstkontrolle das rechte Maß hält. Der Rechenschaftsbericht heißt »Wagner. Bild und Vision«; in dieser seiner bedeutendsten Schrift tritt Preetorius den Beweis dafür an, daß er zur Deutung berufen ist und auch mit dem Wort zu fassen vermag, was er im Bilde gemeistert hat.

Neben den im höchsten Sinne dienenden Arbeiten sollen die unabhängig schöpferischen nicht vergessen werden. Ich meine nicht die Karikaturen und freien Zeichnungen — hier ist er einer neben anderen —, sondern die Signets, Exlibris-Prägungen, Verlags- und Warenzeichen — hier ist er unübertroffen. Freilich mag es manchem nicht ganz leicht fallen, in dieser »Signaturesprache« mehr zu sehen als schmückende Schnörkel, und doch lebt hier mehr charaktervolle künstlerische Formkraft als auf vielen Bilderwänden unserer üblichen Kunstaustellungen. Ein von Preetorius selbst geprägter Aphorismus hilft zum Verständnis: »Die Form mehrt an Geistigem, was sie an Stofflichem mindert: daher die Möglichkeit, mit der knappsten Gestaltung am weitesten zu greifen.« Endlich die Schrift. Es gibt Plakate, Buchtitel, Buchumschläge, Werbedrucksachen, die nur durch die Gestaltung und Anordnung ihrer Textzeilen Schönheit und Bedeutung gewinnen. Preetorius hat keine eigene Schrift geschaffen, aber er ist so sehr Herr der Zahlen und der Buchstaben, daß er die erstarrten Rede-Zeichen zu reiner Schmuck- und Aussagekraft erlöst. Kein Wunder, daß auch die alltägliche Handschrift seiner brieflichen Mitteilungen — lieber mit dem Zeichenstift als mit Tinte und Feder, lieber auf einer Karte als auf einem Bogen, auch inhaltlich gedrängt bis zu spielerischem Wortzauber — von hohem kalligraphischem Reiz ist und in einem Maße Spiegelbild der Persönlichkeit, wie es im Abendlande so offenkundig nur selten vorkommen mag. Der leidenschaftliche Drang einer aufs Wesen der Dinge gerichteten Anschauung, der seinem Auge die tiefe Traurigkeit verleiht, verpflichtet seine bildnerische Leistung zu einem Lakonismus, wie ihn Goethe preist, und der den Weisen, je tiefer er dringt, der Grenze des Verstummens entgegenreifen läßt. Noch sind ihm Jahre in der Vollkraft des Schaffens gegönnt. Weniges, aber das Höchste, hat er noch zu vollenden.

Carl Friedrich v. Rumohr als Briefschreiber. 1943

»Ich behaupte nämlich, am ähnlichsten sei er jenen sitzenden Silenen in den Werkstätten, welche die Bildhauer mit Syrinx und Flöte in der Hand darstellen, und wenn man sie öffnet, so zeigt sich, daß sie im Innern Götterbilder enthalten.« Plato, Gastmahl.

Es gibt eine besondere Art bedeutender Menschen, deren Wirkung auf die Zeitgenossen sehr groß und fruchtbar gewesen ist und deren Andenken bei den Nachlebenden dennoch nicht recht faßbar und lebendig werden will. Es sind das diejenigen, die überall tätig eingreifen, durch die Vielseitigkeit ihrer Interessen und Anregungen nirgends sich rubrizieren lassen, keiner Richtung, keiner Schule, keiner Zunft angehören, turmhoch den »Durchschnitt« überragen, im Leben fast aller derer, deren Weg sie kreuzten, eine wichtige, oft gar die entscheidende Rolle spielten und doch als Persönlichkeiten nicht vollkommen sind, zu eigenwillig, behaftet mit einem dilettantischen Zug, auch mit allerhand seltsamen, ihre eigene Leistung begrenzenden Eigentümlichkeiten, fragmentarisch als Menschen und in ihrem Werk, stets Widerspruch herausfordernd und sich Gegner schaffend über das sachlich gegebene Maß hinaus. Sie finden schwer ihren Biographen, weil ein Buch über sie sehr weitschichtige Untersuchungen notwendig machen

würde und es doch sehr schwierig wäre, das Schillernde der Persönlichkeit auf einen überzeugenden Nenner zu bringen, das Epochale und das Widrige richtig gegeneinander abzugrenzen. Die Aufgabe erscheint als besonders reizvoll, und doch, gelänge ihre Lösung, sie müßte enttäuschen. Das Leben, das uferlose und widerspruchsvolle, war das Element dieser verführerischen Gestalten, die Suggestivkraft ihrer lebendigen Gegenwart enthüllte den entscheidenden Teil ihrer Bedeutung, im Herbarium der geschichtlichen Darstellung verblassen ihre Farben.

Zu diesen einst glanzvollen, später zu Unrecht ins Schattenhafte absinkenden Figuren (mit denen das 19. Jahrhundert wohl besonders reich gesegnet oder gestraft war) gehört auch Carl Friedrich v. Rumohr (1785–1843), der, mit dem Beiwort des Begründers der neueren Kunstgeschichte nur ziemlich farblos etikettiert, nicht im entferntesten in seiner umfassenden Bedeutung richtig umrissen wird. Es ist charakteristisch, daß kürzlich sein 100. Todestag vorübergegangen ist ohne ein Buch über ihn und mit nur wenigen gedenkenden Aufsätzen, die nur gewisse Seiten seines Geistes beleuchten, während zweifellos das Gesamtphänomen unendlich gewichtiger war als jede einzelne Leistung. Auch das ist bezeichnend, daß er zwar keinen Biographen, wohl aber einen begeisterten Apologeten gefunden hat, einen Rumohr-Spezialisten, der seit Jahrzehnten als Liebhaber im Nebenberuf das Lebensdickicht und die überreiche geistige Erbschaft seines Helden zu entwirren und fruchtbar zu machen versucht, ohne jedoch sein Bild endgültig abzuklären, mehr ihn verteidigend, als das Erforschte objektiv abwägend. Mit richtigem Instinkt für die besondere Art seines Bemühens hält er sich selbst im Hintergrund und veröffentlicht Briefe und Aktenstücke, die er nur mit kurzen sprühenden Einleitungen und mit einer Fülle verblüffend kenntnisreicher Anmerkungen versieht. In der Tat umleuchtet alle diese Editionen etwas vom Glanz Rumohrs als tätigem Förderer von Kunst und Wissenschaft, als Gelehrten und Künstler-Erzieher, als Sammler und Kenner, als Dichter und Zeichner, als Bon-vivant, der das berühmteste Kochbuch seiner Zeit, als Aristokrat, der eine »Schule der Höflichkeit« geschrieben hat, als scharfer Kritiker und als warmherziger, hilfreicher Freund.

Da die neueste dieser Veröffentlichungen – 80 Briefe – an relativ entlegenem Ort, wie auch ihre Vorgänger, erschienen ist, sei hier kurz auf sie hingewiesen, damit diese wichtige »Quelle« allen denen nicht entgehe, die sie nutzen möchten. (Friedrich Stock: Briefe Rumohrs. Beiheft zum 64. Bd. des Jahrbuches der Preußischen Kunstsammlungen. Berlin, 1943.) Benutzer werden vor allem die Kunst- und Kulturhistoriker sein, doch gewiß nicht sie allein. Rumohr schreibt keineswegs stilistisch besonders brillant (nichts ist auch nur im entferntesten beim Schreiben für die Veröffentlichung gedacht), aber impulsiv, farbig und sehr persönlich, man lernt einen Typus kennen von unverwechselbarer Prägung.

Was am meisten auffällt, das ist – neben der großen Vielseitigkeit der Interessenskreise – die völlige Unabhängigkeit des Urteils; innerhalb der in Cliques und Richtungen mehr denn je zerspaltenen Kunstwelt jener Tage behauptet sich ein wahrhaft souveräner Geist. Friedrich Overbeck ist und bleibt von allen zeitgenössischen Malern derjenige, den Rumohr am höchsten schätzt, und doch, wie himmelweit ist er davon entfernt, die Kunst mit nazarenischen Scheuklappen zu betrachten! Er schreibt ihm: »So sehr ich mit der Bemerkung Deines letzten Briefes übereinstimme, daß die religiöse Kunst die höchste und beste und schönste ist, so sehr klebe ich auch an der Ueberzeugung, daß eine jede sich nach der Decke strecken sollte, und daß man nirgend weniger

mit mäßigen Naturgaben und ungünstiger Kunstbildung auskommt als gerade auf dem Wege zum Höchsten.« Anderen gegenüber ist er noch deutlicher. Er tritt für das verachtete Bildnisfach, für die neu entdeckte Landschaftsmalerei ein. »Die Leute meinen, ein gutes Portrait sey ein geistlos Werk. Damit würde Phidias, Raphael und Tizian nicht einverstanden seyn. Das läuft doch immer nur darauf hinaus, Manieren in die Höhe zu bringen.« Alles Gekünstelte war ihm verhaßt, er empfiehlt den jungen Malern die Natur als »einzige Lehrerin«. Aber er weiß auch, daß er seiner Zeit voraus ist, er kennt sogar die Gefahren seiner eigenen Anweisungen. »Es wird noch eine Weile hingehen, ehe man die Kunst als den Ausdruck einer menschlichen Seele auffassen und in der Kunst sich damit begnügen wird, sich selbst auszusprechen, was allerdings nur bei einiger Honetheit zu ertragen ist.« Wie klar ist damit die Richtung angedeutet, die im weiteren Verlauf des Jahrhunderts die Kunst nehmen wird, und wie geistvoll wird das Bedenkliche einer ausufernden Subjektivität vorausgeahnt! — Schärfe und Freiheit der Kritik auch und gerade solchen gegenüber, deren besondere Natur er zu verstehen glaubt, übt er zeitlebens. Der allzu schroff geführte Kampf gegen Passavants Erstlingschrift und die hart, aber gerecht abwägende Beurteilung Platens — vielleicht das Klügste, was über den Dichter jemals gesagt worden ist — sind dafür charaktervolle Beispiele.

Unablässig wird Rumohr um Rat gefragt, und der »edel mitteilende Mann« — so nennt ihn Alexander v. Humboldt — schüttet den reichen Schatz seines Wissens aus, ohne Lohn oder Gegenleistung zu erwarten. Besonders häufig haben sich die Berliner Museen seiner beratenden Vermittlung bedient. Vom Kauf abratend und doch die vorhandenen künstlerischen Werte deutlich ins Licht rückend, würdigt er in einem Gutachten an den Minister die neu ausgegrabene antike Victoria in Brescia. Seiner Zeit weit vorausgreifend ist der angefügte Vorschlag, vom jungen Bildhauer Sigismund Runge, dem ältesten Sohn des Malers, der gerade in der Gegend zur Hand ist, eine Nachbildung in kleinem Format für die künstlerische Vorbildersammlung anfertigen zu lassen; natürlich wird der Anregung keine Folge gegeben. Als einmal der preußische König ihm besonders nachdrücklich eine finanzielle Vergütung für geleistete Bemühungen anbieten läßt, antwortet er, man möge anstatt dessen einen seiner Künstlerzöglinge mit einem recht »königlichen« Auftrag bedenken. Das klingt, als hätte Alfred Lichtwark es geschrieben.

Immer wieder versucht er, für Absatz der Werke jener Künstler zu sorgen, die er in seinen besonderen Schutz genommen hat. Subskriptionen für Kupferstich-Vorlagen läßt er zirkulieren, und im großen Stil regt er die öffentliche Sammlung von Geldbeträgen an zur Erwerbung Overbeck'scher Gemälde in Lübeck und Hamburg. Für den »Einzug Christi« in der Lübecker Marienkirche stiftet er die Hälfte des Betrages aus eigener Tasche. Rehbenitz, Horny und vor allem der geliebte Fritz Nehrlich (Nerly genannt) werden Jahre hindurch mit laufenden Beträgen unterstützt. Er konnte sehr großzügig helfen, forderte aber Rechenschaft und konnte dabei recht drastisch werden. »Rühren sie sich, etwas zu verdienen. Wäre ich Ihr Vormund, bekämen Sie längst schon keinen Heller mehr. Sehen Sie, mein Herr, ich bin kurz angebunden.« So deutliche Worte richten sich an einen Künstler, den er in seinen Briefen mit »mein bester Freund« anzureden pflegte und der offenbar seinem Herzen besonders nahestand. Er war unerbittlich, wenn es sich um Dinge handelte, die ihm wesentlich waren. — Immer zieht er die Jugend zu sich heran, die sein freigebig mitgeteiltes Wissen begierig auf-

nimmt, seine Güte verehrt und seine Strenge fürchtet. Außer den deutsch-römischen sind es vor allem die Hamburger Romantiker, der Speckter-Kreis, aber auch junge Offiziere in Berlin und Dresden – er ist stolz darauf, ihre Muße zu organisieren, sie zu guter Lektüre und zur Erlernung fremder Sprachen anzuregen – , die Lübecker Primaner endlich, darunter Emanuel Geibel, Ernst und Georg Curtius; letzteren erzieht er zum Philologen, lernt Griechisch mit ihm und führt ihn ins Italienische ein.

Seine eigenen Sammlungen sind nicht systematisch angelegt, er kauft spontan als Förderer und als Liebhaber. »Glich schon das Landhaus einem Museum voller sehenswerter Kunstschatze, so schmückte er vollends das später in Lübeck gekaufte Stadthaus noch prächtiger mit den köstlichsten, von ihm in Italien entdeckten Werken« (Gaedertz). Er besaß u. a. einen Tintoretto, der heute im Metropolitan Museum in New York hängt; seine Mappen mit Kupferstichen und Zeichnungen waren unerschöpflich. Es war ihm Bedürfnis und es gehörte zum besonderen Charme des Umgangs mit ihm, daß auch seine persönliche Umwelt »allmählich den Aufdruck seines Sinnes und Geistes annahm.« Die Folge davon war nur allzu begreiflich: »Wer hier umher Bildung besitzt, besucht mich.«

Daneben fehlen die Schattenseiten nicht. Die Umständlichkeiten des reichen Amateurs, die Seltsamkeiten des Junggesellen, Reizbarkeit und Nörgelei haben seine Nächsten lebhaft zu spüren bekommen. Allzuviel ist er mit seiner allerdings schon früh nicht taktfesten Gesundheit beschäftigt. Ewig klagt der sehr wohlhabende Rentner und Gutsbesitzer über die teurer werdenden Zeiten, unerwartete Ausgaben und Anforderungen. Oft übertrieben erscheint die Sorge für äußere Bequemlichkeit. Nicht ganz angenehm wirkt ein gewisser Aristokratenfimmel, wenn auch seine höfischen Beziehungen, seine sorgfältig gepflegten »Respektvisiten« nichts zu tun haben mit eigensüchtiger Fürstendienerei; er sieht vielmehr im gekrönten Haupt den berufenen Förderer edelster Menschheitsgüter und möchte auch hier leiten und Segen stiften. Außer den »dänischen Herrschaften« und dem sächsischen Prinzen, der Dante übersetzt und Rumohrs Urteil erbittet, dem späteren König Johann, ist es vor allem der romantische, künstlerisch begabte preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm, in dem er ein solches Instrument kultureller Wohlfahrt und eine gleichgestimmte Seele erkennt. Dazu kam sein Menschenhunger, der kaum Grenzen kannte.

Schlecht gelaunt, wie er es nur allzuoft gewesen ist, schalt er die Kunstgeschichte ein »zu planloser Verstreulichkeit sich hinneigendes Fach«, während er es in selbstkritischer gestimmten Augenblick wohl wußte, wo jene Verstreulichkeit zu suchen war; dann hören wir den Stoßseufzer: »Was denn doch am Ende dabey herauskommt, wenn man sich immer nur um die Thätigkeit Anderer bekümmert und nie um seine eigene?!« Aber eben darin lag auch seine besondere Stärke: sich um andere und anderes zu kümmern, wie das der Tag ihm zutrug, und dem dann jenes »wesentliche Interesse« abzufragen, das ihm höher stand als alle ausschließlich ästhetischen und wissenschaftlichen Belange. Wie aufhellend, wie prophetisch weit über seine Zeit hinausdeutend, wie modern wirkt die in einem Brief an Frizzoni hingeworfene Bemerkung, »daß in der Kunst nichts um der bloßen Schönheit willen schön sein kann, vielmehr auf einem wesentlicheren Interesse Alles, was dauernd gefallen soll, wurzeln muß.« Der ewig Unbefriedigte, der sprunghaft die Neigungen seines Forscherehrgeizes wechselnde Gelehrte (schließlich waren es nicht mehr Fragen der Kunstgeschichte, sondern Probleme der Bewässerung, die ihn vordringlich fesselten), der allzu vielseitige

Dilettant, der unersättliche Menschensucher – lag nicht gerade in seiner unbegrenzten Ablenkbarkeit die steigende Sicherheit beschlossen, mit der die Magnetnadel seiner aristokratischen Natur von allen Nebensächlichkeiten fort immer ins Zentrum der jeweils behandelten Stoffe wies? Bei allen Dingen suchte er ohne Umschweife sofort bis zum Kern zu dringen, bei den Menschen nahm er ungeduldig ihre höchsten Möglichkeiten voraus. Kein Wunder, daß er die Kunst verstand, sich Feinde zu machen.

Unablässig geriet er auch in Zwiespalt mit sich selbst. Er brauchte zur Arbeit die ländliche Stille und brauchte doch zur Produktivität die dauernde Berührung mit dem Leben ringsum. Ebenso groß wie seine Sehnsucht nach weltabgeschiedener Idylle war seine Unfähigkeit, sie zu ertragen. Kaum ist er auf seinem Landsitz Rothenhausen bei Lübeck, schon klagt er: »... aber die wenige Berührung, die ich habe, reißt mich mehr aus mir selbst heraus als das Gewirr der Welt.« Er brauchte die Welt, und die Welt brauchte ihn. Trotzdem hat sie ihm nicht gewährt, was er so heiß ersehnt hat: einen festen Punkt, um auf ihn das Vielerlei seiner geistigen Strebungen fortlaufend zu beziehen – weder in Berlin noch in Kopenhagen konnte man sich entschließen, seine Kräfte an zentraler Stelle einzusetzen. Aber das Schicksal hat nicht, wie er meinte, »alle von ihm eingeschlagenen Richtungen durchkreuzt«, sondern die besonderen Kräfte seiner Natur, die weniger schöpferisch als hinweisend und aufrüttelnd, weniger fruchtbar als befruchtend waren, dazu benutzt, weithin Anregungen auszustreuen, die bis auf den heutigen Tag fortwirken. So konnte es für ihn bei aller Neigung zu Selbsthaftigkeit und feudalem Dasein keine Ruhe geben, er mußte reisen, um zu wirken, und sein Leben mußte Fragment bleiben, weil es erst in anderen sich zu vollenden verstand.

Jubiläum eines Volksbuches (Kugler-Menzel). 1943

Man stelle sich vor: ein junger Kunsthistoriker, einunddreißigjährig, der in Berlin Vorlesungen an der Akademie der Künste hält, und – von ihm empfohlen – ein noch wenig bekannter vierundzwanzigjähriger Zeichner und Illustrator vereinigen sich, um den Wunsch eines betriebsamen Leipziger Verlegers zu erfüllen, der »Histoire de Napoléon« von Laurent de l'Ardèche mit Illustrationen von Horace Vernet ein deutsches Gegenstück zu schaffen; und aus der etwas überstürzt geplanten Gelegenheitsarbeit zum hundertjährigen Regierungsjubiläum Friedrichs des Großen wird ein Meisterwerk, ein Geschichtsbilderbuch, das Epoche gemacht hat! Kein Volk der Welt besitzt eines von vergleichbarem Rang. Der Text von Franz Kugler ist rasch, in einem Zuge, hingeschrieben, die Holzschnitte von Menzel folgen langsamer, jedoch auch in atemlosem Arbeitstempo. Anfang 1839 wird mit den Vorbereitungen begonnen, am 15. April 1840 erscheint die erste der insgesamt 20 Lieferungen, Ende 1842 – also vor jetzt genau hundert Jahren – liegt die letzte fertig vor.

Der Schwung jugendlicher Begeisterung, mit dem sowohl der Schriftsteller als der Zeichner in äußerster Anspannung der Kräfte ihr Bestes gaben, hat gewiß nicht unwesentlich Werthöhe und Erfolg der Leistung bestimmt. Anderes kam hinzu. Die in Reaktion und biedermeierliches Philistertum versunkene Zeit ermangelte des Führer-

und Heldentums. Beim Rückblick auf das Vollendungsjahr des Werkes nennt Menzel seine Zeit eine tragische — »voll welcher Lehren an die im langen Frieden immer sicherer werdende Welt!« In Frankreich erwacht eine romantische Napoleon-Begeisterung, in Deutschland wird durch Kugler und Menzel das Bild des großen Preußenkönigs neu belebt, ja vollends so für die Nation geprägt, wie es, allen Störungsversuchen zum Trotz, im wesentlichen bis heute wirksam geblieben ist.

War damals der Verfasser des Textes der bekanntere Name, so ist es heute umgekehrt: Menzels Ruhm hat den Kuglers schon lange überstrahlt. Man tut indessen gut daran, sich auch des verblässenden Verdienstes wieder deutlicher zu erinnern. Nichts wäre falscher, als Kuglers Biographie, die er »den Freunden des Vaterlandes« gewidmet hat, als Darstellung für die reifere Jugend mißzuverstehen. Freilich, wir Nachgeborenen sind aufgewachsen mit Friedrichs Gestalt, wie sie uns hier entgegentritt. Aber vergessen wir nicht, daß die Fülle der durchaus nicht einheitlichen Ueberlieferung erst einmal in diese gültige Form gebracht, das Vielfältige leicht anschaulich und vor allem »das Dämonische, was uns bei der Betrachtung seiner Geschichte wie mit einer geheimen Scheu überfällt«, erst nahbar gemacht werden mußte. Man hat Kugler vorgeworfen, daß er das Problematische, das er in den zitierten Worten doch selbst so deutlich anspricht, zu sehr vernachlässigt, das Volkstümliche dagegen überbetont habe. Gewiß ist sein Buch keine psychologische Studie, sondern eine Erzählung, die auf leicht verständliche Weise den großen Stoff übermitteln will, aber es ist alles andere eher als ein panegyrisches Heldengedicht, und immer bleibt es bemüht, »über das, was man als menschliche Schwäche oder Irrtum bezeichnen möchte, keinen verhüllenden Schleier zu ziehen«. Es faßt mit kräftigen Strichen die Ereignisse zum einheitlichen Zeitbild, die komplizierten, oft widerspruchsvollen menschlichen Züge zum Charakterbild einer organisch gewachsenen Persönlichkeit zusammen. Alles ist auf einen Ton gestimmt, der zum Herzen spricht. Anekdotisches ist reichlich verwendet, aber nicht kritiklos, und immer so eingesetzt, daß es wesentliche Züge einprägsam erhellt. Eine erstaunliche Fülle von Material ist verarbeitet, doch liest sich das Buch sehr angenehm und scheint locker gefügt. Man kann den Autor darüber vergessen, wie das bei Volksliedern zu geschehen pflegt, so schlicht und natürlich ist alles vorgetragen, und es mag hier daran erinnert werden, daß Franz Kugler ein Gedicht geschrieben hat, das noch heute in aller Munde ist: »An der Saale hellem Strande stehen Burgen stolz und kühn . . .« Das Lied und das vaterländische Geschichtsbuch sind unsterblich geworden, während die Werke auf des Verfassers zentralem Arbeitsgebiet, der Kunstgeschichte, so bedeutsam sie für ihre Zeit gewesen sind — Jacob Burckhardt steht auf Kuglers Schultern —, heute kaum noch Leser finden.

Wenn das Friedrich-Buch eine Tendenz hat, so ist es diese: »das Erhabenste im Gewande wahrhafter, einfacher Menschlichkeit zu zeigen«. Dafür nun fand der Illustrator in der friderizianischen Kunst kaum Anhaltspunkte. Die Bildnisse von Antoine Pesne, dem einzigen Maler, dem der König Modell gesessen hat, waren höfische Paradestücke, die Szenen aus dem Siebenjährigen Kriege von Bernhard Rode weichliche Genrebilder ohne Lebensnähe und charaktervollen Ausdruck. Es ist bezeichnend, daß Menzel zu den ersten Kapiteln einige ältere Kunstwerke, Ölgemälde im Rahmen, einfach kopierte und daß der ganzseitige Titelholzschnitt, der den König darstellen sollte, »wie ihn die Fürsten haßten und die Völker verehrten«, also ganz der neuen Auffassung entsprechend, trotz der schönen Figur Friedrichs selbst, jenen äußerlich allegorischen Charakter

trägt, durch den Menzel zu Anfang seiner Arbeit manches Blatt um seine unmittelbare Wirkung gebracht hat.

Der seiner hohen Aufgabe wahrhaft entsprechende Stil mußte erst gefunden werden; nachzuerleben, wie er im Laufe der Arbeit sich immer überzeugender herausbildet, noch bis zuletzt verbessert und intensiviert, ist ein besonderer Genuß.

Kuglers Charakteristik des jungen Menzel in seinem Empfehlungsschreiben rühmt die Verbindung von »wissenschaftlicher (namentlich historischer) Bildung« mit »belebender poetischer Kraft«. Damit sind in der Tat wesentliche Eigentümlichkeiten angesprochen. Der Sinn für das Historische – beflügelnder Antrieb und Krankheit des Jahrhunderts – hat den Zeichner zu einer Unsumme von Studien veranlaßt, in Rüst-kammern und Schlössern, nach zeitgenössischen Porträts und Schlachtenbildern. »Das damalige Kostüm ist ein unendliches Feld«, seufzt der Fleißige, der alle andere Arbeit zugunsten dieser einen zurückgestellt hat. Alles mußte mit dem Zeichenstift »durch-raisoniert« werden, um die »größtmögliche Authentizität« zu gewinnen. Er möchte »dem Publikum begreiflich machen, daß man die Sachen nicht aus der Luft gegriffen«. Solche vorbereitenden Zeichnungen, etwa die von Berliner und Potsdamer Architek-turen, gehören zu den schönsten, die Menzel gemacht hat. Das Erstaunlichste aber bleibt die Art, wie er in der Fassung für die Illustration dann alles Unwesentliche über Bord wirft, sich auf das zu beschränken versteht, was jeweils für die besondere Situation das Entscheidende ist. Das überaus Studierte wirkt dennoch wie Improvisation. Solche knapp charakterisierende Kurzschrift ist freilich mit so vollendeter Treffsicherheit nur dem möglich, der unendlich mehr weiß, als er ausspricht, der aus einem schier uner-schöpflichen Anschauungsvorrat zu wählen vermag. Und nicht nur mit Anschauung begnügt er sich: er stürzt sich in das Studium österreichischer Schlachtberichte – audi-atur et altera pars! Er ist besessen von seinem Stoff. »Friedrich über alles! Mich hat nicht bald was so ergriffen.« Wenn er aber die abschließende Formulierung wagt, so leitet ihn jene »belebende poetische Kraft«, von der Kugler gesprochen hat. Etwas »Liedmäßiges«, meint Karl Scheffler, eigne den besten dieser kleinen Meisterwerke, und damit trifft er den innersten Punkt der Uebereinstimmung von Text und Illustration. Die bedeutendste Fähigkeit des jungen Künstlers aber konnte Kugler noch kaum ahnen, als er ihn zur Mitarbeit heranzog. Es ist Menzels Geheimnis, wie er es verstanden hat, mit dem Historischen und Poetischen, dessen Vereinigung auch der Romantik gelungen war, die scheinbar widerstreitendste Tendenz des Jahrhunderts in Einklang zu brin-gen: den kraftvollen Wirklichkeitssinn. Die Szenen der Friedrichsgeschichte, so histo-risch getreu sie in allen Einzelheiten vorgeführt werden, sind von unübertrefflicher Lebendigkeit, Vergangenheit und Gegenwart zugleich. Die Fülle menschlicher Züge ist nicht aus der Ueberlieferung abgeleitet, sondern nach dem Leben beobachtet. Manöver und Paraden, Familien- und Volksleben sind für Menzel in jenen Jahren ebenso wichtige Studienfelder wie die Zeugnisse der alten Zeit. Jeder Straßenauflauf gibt ihm Anregung, er bleibt »vor jeder Sandkrake stehen«, um seine Beherrschung des Pferde-körpers – anfangs einer seiner schwachen Punkte – zu vervollkommen. Neben diesen Holzschnitten wirken ähnlich gerichtete Versuche anderer (ja selbst manche späteren Ölbilder aus dem gleichen Themenkreis von der Hand unseres Meisters selbst!) wie moderne Kostümbilder oder wie zeitferne Historien. Den Helden so vorzuführen, als lebten wir selber sein Leben mit, das ist nur hier und dann nicht wieder gelungen, bis zu Slevogts Cellini – und der wäre ohne Menzels Vorbild undenkbar.

Geht man ins einzelne, bemerkt man viel Unterschiedliches, im Stil, in der Absicht und auch im Gelingen. Die im strengsten Wortsinn illustrierenden Szenen, namentlich die ganzseitigen Blätter, sind nicht die besten, etwas zu ausführlich erzählend, wie die berühmte Ansprache des Königs vor der Schlacht bei Leuthen. Gelegentlich aber sieht man ein ganz anderes Bild, als man erwartet: Prinz Heinrich verhandelt in Petersburg mit der großen Katharina – Menzel zeigt nicht die Unterhaltung, sondern die Kaiserin allein, ihre Züge spiegeln die Wirkung der Verhandlung und den reifenden Entschluß. Menzel erzählt weiter, schildert nicht noch einmal, was der Text schon aussagt, er verbreitert die Vorstellung, leitet des Lesers Phantasie. Voltaire muß von seinem Zimmer aus dem Verbrennen seiner Schmähschrift zusehen – der Illustrator wählt die ergiebigere Situation kurz danach: der Dichter tobt, wendet sich mit geballter Faust vom Fenster ab. Verblüffend, wie die beredte Einzelheit oft besser die Gesamtsituation erhellt als detaillierte Erzählung: Friedrich kehrt vor Kolin in ein abgelegenes Gasthaus ein und entwirft dort den Schlachtplan – durch den Türausschnitt sehen wir ganz klein die Silhouette des Königs mit dem Feldstecher am Fenster, im Vordergrund deutlich dagegen nur den Wachhabenden auf dem Flur, dessen Miene auszudrücken scheint: der König will nicht gestört sein, es gehen große Dinge vor! Künstlerische Höhepunkte, unvergleichlich, sind die Vignetten, nicht blutlose Allegorien, sondern redende Sinnbilder, zugleich Schnörkel und Glosse. Ueber der Erzählung vom Fluchtversuch des Kronprinzen: ein feuriges Pferd, das sich losgerissen hat. Unter dem Kapitel, das von den ersten Regierungsmonaten handelt: ein Schwert, das die abgenutzten Kanzleifedern außer Kraft setzt. Bei Hochkirch trommelt der Tod. Man »liest« diese Holzschnitte mit wie geistvolle Randbemerkungen, sie sind wie Glanzlichter auf dem oft etwas gleichmäßig fließenden Text.

Friedrichs häusliches Leben in seinen letzten Jahren: wie ist über die meist nur andeutend wiedergegebene Gestalt des vom harten Leben Gezeichneten (fast die eindrucksvollste gar nur von hinten gesehen!) die Tragik des Alters gebreitet! In der hohen Raumflucht der Bildergalerie erscheint er allein, nur von den Hunden begleitet – Schauer der Vereinsamung wehen uns an. Auf der Terrasse von Sanssouci geht er mühsam am Krückstock, doch führend und herrscherlich, die Hofleute hinter ihm schwankend zwischen Ehrfurcht und Unverstand. Und wie ist, in helles Licht getaucht, die Anmut des Rokoko als tragische Folie benutzt – dunkel die Heldengestalt, des Glanzes nicht achtend. Architektur und Landschaft, darüber ließe sich eine eigene Abhandlung schreiben. Menzel gibt sie in Abbreviaturen, doch oft als wesentliche Stimmungsträger. Auf eine Wiese gelagert in sanftem Baumschatten träumt der junge Prinz; an eine zerzauste Weide gelehnt, die über ihn gespenstisch ihre kahlen Zweige streckt, teilt der König das Lagerleben seiner Soldaten. Ein zierlich geschwungenes schmiedeeisernes Balkongitter unterstreicht Maria Theresias frauliche Majestät. Die Beispiele ließen sich ins unendliche vermehren. Nachdrücklich sei hier des Zaubers gedacht, den Menzel durch die scharfe Kontrastierung von Licht und Schatten über seine Szenen zu breiten versteht, das Blitzende des Einfalls, das Epigrammatische des Vortrags verstärkend. Der Maler kündigt sich an.

Für alle diese Wirkungen mußten die technischen Möglichkeiten erst erprobt, ja geradezu neu geschaffen werden. Zunächst gab es keine Holzschneider, die nach Menzels auf dem Block skizzierten Zeichnungen das verlangte Faksimile zu des Künstlers voller Befriedigung auszuführen vermochten. Er stöhnt, niemand mache sich einen Begriff

von den »Mühen und Weitläufigkeiten«. Die französischen Holzschnitzer galten als die besten, geschmeidig in der Anpassung an das gezeichnete Vorbild, aber auch bedenkenlos das charaktervoll Besondere zu glatter Manier verflachend. Wie hat er getobt gegen die »schlingelhafte Mißhandlung« seiner Zeichnungen durch die »Pariser Schweinsschnitzer«! Bis zuletzt hat er sich mit ihnen plagen müssen, obwohl er es im Laufe der Arbeit durchsetzte, daß immer reichlicher deutsche Holzschnitzer herangezogen wurden, die freilich erst lernen mußten, aber nicht so verbildet waren wie ihre französischen Kollegen. Menzel hat ein ganzes Geschlecht solcher treuer Helfer erzogen, das aber mit ihm wieder verschwunden ist und keine Nachfolger gefunden hat. Mit den Druckern geht es nicht anders, er wird nicht müde, ihnen »das Gewissen zusammenzuschütteln«. »Die Herren Drucker können sich ein wenig zusammenehmen, ich muß es auch«. So ist auch technisch die Illustration zum Kugler etwas Einmaliges, eine stupende Vereinigung von Fleiß und Genie.

Menzel atmete auf, als er mit den 398 Holzschnitten fertig war, er hat »Viktoria geschrien – und wie!« Nun endlich sollte dem Pinsel sein Recht werden, Gemälde aus dem Leben Friedrichs des Großen wollte er schaffen, und daß er sich mehr davon versprach als von der Fron-Arbeit der Illustrationen, das ist gewiß. Doch nun ist es, als ob die Historie, zu oft und zu ausführlich berufen, seine Phantasie in Fesseln schlüge. Die reicheren Kunstmittel, die großen Formate ließen eine weitläufigere Ausbreitung seiner Kenntnisse zu, und wo der Zwang zu schlagkräftiger Präzision fehlte, geriet er ins Tifteln und »Fertigmachen«. Gewiß sind auch die Ölbilder voll großartiger Einzelschönheiten, die oft unterschätzt werden, doch ein Blick auf die »Tafelrunde« im Holzschnitt und im Gemälde erweist augenfällig, was zehn Jahre später von der geistvollen Vision des Jünglings verlorengegangen ist, wie sehr ein Zuviel der künstlerischen Aussage das nachschaffende Bemühen des Betrachters lahmlegt. Die Freude an der geschichtlichen Treue beginnt den Eroberungen des Auges Abbruch zu tun. Später geht es umgekehrt: eine ausufernde Leidenschaft für exakte Naturtreue, ohne jede höhere Bindung, überwuchert im Alter die künstlerische Erfindung. Zu Zeiten gewinnen Historismus und Realismus, die gefährdenden Mächte seiner Epoche, einzeln die Herrschaft über sein Talent. Dann zahlt auch Menzel Zeittribut. Daß er sie bei den Holzschnitten für das Friedrich-Buch gezwungen hat, sich so zu durchdringen, daß sie sich wechselseitig stützen und ergänzen müssen und, fest an ihr Widerspiel gebunden, ihre zerstörerischen Tendenzen nicht zu entfalten vermögen, darin besteht Menzels unsterbliches Verdienst. Auch das Genie hat seine Sternenstunde, die unwiederbringlich ist.

Erinnerungen an Aby Warburg. 1945

Eine Biographie dieses außerordentlichen Mannes, der schon zu Lebzeiten anfang, in kunsthistorischen Fachkreisen eine Legendenfigur zu werden und dessen Fortwirken nach seinem Tode überraschend weite Kreise zieht, ist ein dringliches Gebot für alle diejenigen, die noch unter der unmittelbaren Ausstrahlung seiner Persönlichkeit haben auf- oder weiterwachsen dürfen. Denn wenn jemals, so gilt es hier, daß die Person

mehr war als ihre Meinungen und Leistungen. Bis zu den Gesten und zu dem Klang der Stimme, bis hinein in die unwägbareren Nuancen des mündlich noch unendlich freier und reicher als schriftlich beherrschten sprachlichen Ausdrucks, bis zu den nur angedeuteten (weil selbst oft mehr geahnten als gewußten) Hintergründen seiner Erkenntnisse und wie sehr auch im schmerzlichen Verbergen und taksicheren Weglassen alles Vordergründig-Unwichtigen, war dieses Mannes Wesen und Wirken vom Zauber des Außerordentlichen unwittert. An seinem Weg durch die Wirrnisse der Welt ließ es sich miterleben, wie selbst die flüchtigen, aber blitzartig vom Geist her bestimmten Handlungen des täglichen Lebens sinnbildliche Bedeutung zu gewinnen vermögen, wie die Anekdote aus dem persönlichen Lebenskreise den schöpferischen Kern eines Menschen zu erhellen versteht.

Sein Äußeres hatte nichts unmittelbar Einnehmendes: klein von Statur, zierlich, sehr beweglich, immer zu unberechenbaren Temperamentsausbrüchen geneigt, durch die sitzende Lebensweise mit leichter Neigung zum Embonpoint. Unvergleichlich aber waren seine Augen: abwechselnd sprühend und von Schwermut verdunkelt, von buschigen Brauen beschattet; sie schienen lebhaft die ganze Welt zu spiegeln und konnten doch wirken wie nur von innen her leuchtend. Trotzdem war sein Blick, mochte er auch unergründlich scheinen, für sein Gegenüber niemals bedrückend, sondern erwärmend. Er sprach rasch, knapp akzentuierend, niemals ins Unreine, dabei durch den ungewöhnlich reichen und persönlich geformten Wortschatz jenseits alles Gelehrtenjargons, mit jedem Wort scharf zupackend, als spieße er die Gedanken auf. Und hatte er gut getroffen, so blitzte es hinter den Brillengläsern. Auch war seine Rede fast immer mit Witz gewürzt, besonders verblüffend in Augenblicken, wenn es hart auf hart ging. Dieser Witz wirkte nicht humorig abmildernd, sondern diente ihm zu äußerster Präzisierung der Gedanken, wozu ihm jedes Mittel recht war. Doch hatte das Stoßende und Aufrührende seiner festen, aber im Grunde ziemlich hohen Stimme selbst beim Kommandoton eine leicht vibrierende Unterströmung, so daß schon die unvergeßlich eindrucksvolle Sprechweise die beiden Pole seines Wesens offenbarte: Strenge und Güte, Selbstdisziplin und ein weitgehendes Einfühlungsvermögen.

Von der ersten Unterhaltung kann ich mich nur an wenig Einzelheiten erinnern, sehr genau aber an die Wirkung im ganzen. Ich fühlte mich, wie später noch so oft, ans *porte-épée* gepackt. Etwa so: »Soll etwas aus Ihnen werden, junger Mann, so wird das nicht von äußeren Umständen abhängig sein, sondern ausschließlich von Ihnen selbst; den Weg kann ich Ihnen zeigen, aber gehen müssen Sie ihn allein.« Ich wurde als Erwachsener behandelt und vollkommen ernst genommen, zugleich aber unerbittlich auf die unterste Anfängerstufe verwiesen. In dieser Haltung mir gegenüber hat sich auch späterhin nichts geändert: restlose Bereitschaft für meine besonderen Lebens- und Arbeitsprobleme und zugleich strikte Wahrung der Distanz zwischen Meister und Lehrling. Auffallend war es mir, daß Warburg nicht damit anfing, mir die Etappen meines künftigen Studienganges auszumalen — auch zu Hause war man enttäuscht, daß ich keine genaueren Auskünfte heimbrachte —, sondern geschickt meine Neigungen und Gewohnheiten erkundete und mich zum Erzählen brachte über den Schulunterricht, die Lehrer, die letzten Aufsatzthemen, über geschätzte und weniger beliebte Fächer, vor allem auch über meine Kameraden und meine Lektüre.

Wiederkommen durfte ich, so oft ich wollte, doch war es unausgesprochene Voraussetzung für meine Besuche, daß ich etwas mir Wichtiges zu berichten oder zu fragen hatte.

Die Zeit war gegen fünf Uhr nachmittags. Warburg hatte eine kurze Rast hinter sich und war am Schreibtisch beschäftigt mit Erledigung der Post, kleiner Telefonate, Durchsicht von Antiquariats-Katalogen oder Ansichtssendungen der Buchhändler, gewissenhaft durchgeführte Kleinigkeiten, die indessen nur einen Teil seiner Kräfte beanspruchten. Man mußte am kleinen runden Tisch unweit des Arbeitsplatzes warten, und hin und wieder fiel eine kurze Frage oder Mitteilung, aber man fühlte, daß der eigentliche Augenblick noch nicht gekommen war. Erst wenn er auf dem gegenüberstehenden Stuhl Platz genommen hatte, gelegentlich eine Zigarre rauchend oder seinen Tee trinkend, war er ganz Aufmerksamkeit. So ungemein gehaltreich diese Gespräche waren, so anstrengend waren sie auch; nicht selten stand mir der Schweiß auf der Stirn. Jede Ungenauigkeit der Aussage reizte ihn und mußte präzisiert werden. Wohlwollen aber blieb immer spürbar, und rasch verstand er es, vorübergehende Befangenheit zu lösen. Gern folgte er auf jeden nur irgend fruchtbar erscheinenden Seitenweg, als freue ihn unerwartetes Wachstum, aber sehr hart beschnitt er abwegige Spielereien, so geistig sie sich geben mochten. Hin und wieder wurde ein gnadenloses Entweder-Oder postuliert, und ich mußte versprechen einzulenken oder war einstweilen entlassen.

Ich erinnere mich an den maßlosen Hagel von Schimpfworten gegen Gobineaus »Renaissance«, zu deren Bewunderung ich mich hatte beschwatzen lassen; ich mußte den nennen, der mir das Buch empfohlen hatte, und mir wurde der Umgang mit ihm verboten. Pseudodichterische Vergewaltigung der Historie war immer für ihn Anlaß, blank zu ziehen. Er zeigte mir in seiner Bibliothek den Ort der Aufstellung des Buches: neben Mereschkowskis Leonardo — die ganze Abteilung nannte er seinen Giftschrank. Ein erneutes Donnerwetter folgte auf meine Frage, warum er denn solchem Gift überhaupt einen Platz einräume. Man müsse, so schrie er fast, den Teufel präsent haben, ihn jederzeit zitieren können, um ihn mit den eigenen Waffen zu schlagen. Ob es denn überhaupt ein Gesichtspunkt sei für die Anschaffung von Büchern, ob sie uns persönlich gefallen? Ich schwieg, doch ich dachte damals noch nicht wie er, weiß jetzt aber, warum er so heftig wurde in solchen Fällen: alle nur-ästhetisierende Neigung bei mir sollte mit allen Mitteln bekämpft werden.

Während der Arbeit war Warburg vielfach in Bewegung, mit Büchern hantierend, Photographien vergleichend, Notizen schreibend und sofort einordnend. Der Schreibtisch, zu dem er von den breiten, bücherbeladenen Arbeitstischen der übrigen Räume immer zurückkehrte, stand mit seitlichem Ausblick auf den Garten, der an die schmal vorüberfließende Alster grenzt. Warburg warf gelegentlich einen sehnsüchtigen Blick hinaus, aber er ging nur selten und kurz, fast nur pflichtmäßig, spazieren. Sein Schreibtisch war das Bild seiner Welt. Er glich weder den unübersichtlichen Papierwüsteneien der üblichen Gelehrten noch der gähnenden Aufgeräumtheit der Diplomaten-Schreibtische. Er war einem wohlbebauten Garten am ähnlichsten, tagsüber durch die Arbeit des Gärtners in lebhafter Bewegung gehalten, nach Feierabend rasch geordnet, doch dicht besetzt mit nützlicher Saat, nur einzelne Ziersträucher darunter zur Augenweide. Da waren Bücher, die zur Hand sein mußten, sinnvoll gehäuft, eingegangene und noch zu beantwortende Post, Antiquariatskataloge, vor allem aber eine Fülle von praktischem Bürobedarf, von dem Warburg alles nur Erdenkliche in riesiger Anzahl bereit hatte, von Klammern und Zwecken bis zur Briefwaage, Klebebändern und Siegellack, darunter auch solche eigener Erfindung wie ein Pack schmaler Papierstreifen als Merk-

zetteln in Büchern. Mit dem, was auf und in seinem Schreibtisch in musterhafter Ordnung an Hilfsmaterial zu finden war, hantierte er mit der Geschicklichkeit eines Virtuosen, so daß unter seinen Händen auch alle Arten von Sondersendungen und Päckchen auf das rascheste postfertig wurden. Ohne die zentrale Apparatur seines Schreibtisches, die genauso exakt funktionieren mußte wie sein Gehirn, war er nur ein halber Mensch. Dies Laboratorium war immer überglänzt durch ein paar Ausruh- und Anregungspunkte aus der Welt des Gemüts, fixe und veränderliche. Nie fehlte eine Vase mit Gartenblumen. Groß war die Zahl der »Beschwerer« für Briefschaften und Zettel, meist persönlich-beziehungsreicher Herkunft. Immer waren ein paar kleine Bilder improvisiert aufgestellt, selten nur Kunstwerke darstellend, meist das, was der Tag an Bemerkenswertem herantrug, und dem dann durch kürzeres oder längeres Beschauen sein Sinngehalt abgefragt werden sollte, Postkarten von Landschaften, gern und oft Bilder von Kindern, der eigenen oder aus der Bekanntschaft, auch Ausschnitte aus illustrierten Zeitungen, wenn sie bildhaft aussagekräftig waren, Dinge, auf die dann oft auch im Gespräch Bezug genommen wurde. Als ich geheiratet hatte, bat er um die Photo einer Bildniszeichnung, die Anita Rée von meiner Frau gemacht hatte, und behielt sie monatelang in Blicknähe. »Ich muß mit ihr bekannt werden«, sagte er. Daß die Kleinwelt in seiner nächsten Nähe ganz ähnlich beschaffen und organisiert war wie die geräumige Welt seiner Gedanken und Arbeiten, daß alles unter seinen Händen, vom Schreibtisch bis zur Bibliothek, zum Spiegel seines Geistes wurde, gab der spannungsreichen Unruhe in ihm und um ihn her dennoch den Anhauch einer höheren Harmonie.

Von seiner eigenen Arbeit hat Warburg mir zunächst fast gar nicht gesprochen. Meinen Wunsch, etwas von ihm selbst zu lesen, erfüllte er nur zögernd durch die Schrift »Bildniskunst und Florentiner Bürgertum« über Ghirlandaios Fresken in S. Trinita, deren Entstehungsgeschichte und erstmals vollständig gedeuteten Stifterbildnissen er grundlegende allgemeine Erkenntnisse abgefragt hatte. Mit Achtung hatte ich das zur Kenntnis genommen, ohne jedoch die neuartige Methode der Untersuchung und die weittragende Bedeutung der Forschungsergebnisse recht würdigen zu können. Seine Doktorarbeit über Botticellis »Frühling« und »Geburt der Venus« zu lesen, verbot er mir ausdrücklich. Später erstand ich sie heimlich beim Antiquar, und heute ahne ich es, warum der Verfasser seinem wissenschaftlichen Erstling gegenüber ein so empfindsames Verhältnis hatte. In nuce war alles schon angesprochen, was ihm zu sagen aufgetragen war. Aber nicht deutlich, nicht beweisend und vor allem nicht umfassend genug. Das ganze, nur ihm eigene Thema war genial präludiert, aber er wünschte sich eine große, vielstimmige Symphonie. Und damals schon, als ich ihn kennenlernte, zu Beginn seines fünften Lebensjahrzehnts, wird er gewußt haben, daß er sie niemals vollenden würde. Das lag nur zum Teil daran, daß seine Lebenskräfte dafür nicht ausreichten, und im Alter hat er keine Beunruhigung mehr über das Fragmentarische seiner Lebensleistung empfunden. Nicht nur deswegen, weil er bis zuletzt fortfuhr, selber entscheidende Bausteine zu liefern, sondern weil er in dem Bewußtsein sterben durfte, daß er die große Aufgabe so deutlich umrissen hatte, daß die Nachfahren daran würden weiterarbeiten können und müssen. Er hatte mit äußerster Überzeugungskraft dem gelehrten Eifer eine neue Richtung gewiesen, fast kann man sagen, einen neuen Wissenschaftszweig begründet und mit seiner Bibliothek ein immer feiner geschliffenes Instrument geschaffen, um durch Gemeinschaftsarbeit von Generationen dem Ziel näher-

zukommen. Ein Problem richtig zu erkennen und zu präzisieren, pflegte er zu sagen, sei fruchtbarer als alle vorschnelle Lösung.

Das Schlagwort von dem »Nachleben der Antike«, deren Erforschung auf allen Lebensgebieten seine Arbeit und seine Bibliothek dienen sollten, bezeichnet das nur ungenau, was dem äußeren Umfange nach viel weiter reichte und der besonderen Methode nach in ganz bestimmter, origineller Begrenzung gemeint war. Es ist hier nicht der Ort, und es übersteigt meine Einsicht, die einzelnen Etappen von Warburgs persönlichem wissenschaftlichem Einsatz und die ganze Weite der von ihm aufgezeigten neuen Blickrichtung darzulegen. Hier stehe nur soviel darüber, wie es damals der Fassungskraft des Studenten entsprach, der nur von der Peripherie her die Dinge miterlebte. Gerade das ist ja bezeichnend, daß auf alle, auch auf nicht speziell vorgeschulte Menschen, wenn sie nur einmal in den Bannkreis dieser Ideen gerieten, die grundsätzlich neue Betrachtungsweise entscheidend gewirkt hat, da sie, über die besondere Disziplin weit hinaus, gleichsam ein neues Organ zur Rezeption bildkünstlerischer Werte zu entwickeln vermag.

Kunstgeschichte als Kulturgeschichte, wie Jacob Burckhardt sie begründet hatte, blieb auch für Warburg die Grundlage. Nicht ästhetische Interpretation, sondern menschengeschichtliche Erhellung an Hand der überlieferten bildkünstlerischen Dokumente war auch sein Ziel. Aber die historischen und kulturhistorischen Tatsachen sollten nicht nur als helfende Faktoren zum besseren Verständnis der Kunstwerke mitbenutzt werden, sondern das Kunstwerk selbst sollte wie eine Urkunde sui generis gelesen, der Bildgedanke jeweils als Niederschlag einer langmaschigen, jahrhundertealten Entwicklung verstanden und seine Aussagekraft möglichst umfassend erschlossen werden. Eines der von Warburg neu gesehenen und zum ersten Mal so bezeichneten Phänomene ist die »Pathosformel«; ihre oft jahrtausendealte Wurzel sollte in den mannigfachen Verkleidungen der verschiedenen Zeiten und Stile als eine nur wenig gewandelte, oft geradezu verblüffend unverändert gebliebene Urgebärde aufgezeigt werden. In der Kunst Botticellis hatte seine Erstlingsarbeit Bewegungsmotive festgestellt, die von der Antike übernommen waren, und zwar keineswegs als schöner Schein, sondern als Ausdrucksmittel für eine seelische Haltung. Im Gegensatz zu Winkelmanns Auffassung von der »edlen Einfalt und stillen Größe« konnte das fortwirkende antike Erbgut geradezu als das ewige Unruh-Element entlarvt werden, als Lockerung und Erfüllung erstarrter Schemata aus uraltem, dämonischem Bereich. Später genügte Warburg die Aufdeckung der Typenwanderung von der Antike zur Renaissance nicht mehr, und die Deutung der bisher nur als skurril und unverständlich empfundenen Bildmotive der Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara brachten die ihn selbst bestürzende Einsicht, daß dort Planetenbilder, das heißt, die Schicksalssymbole heidnischer Religiosität dargestellt waren, die ihre Wanderung von Osten, von Arabien angetreten hatten. Die Untersuchungen erstreckten sich immer mehr auf die lebensnahen Bezirke, wo nicht in erster Linie artistische Überlegungen maßgebend waren, sondern – wenn auch vielfach unbewußt fortwirkend – uralte Traditionen, deren Herkunftskette Glied für Glied bloßzulegen, Warburg als seine besondere Aufgabe empfand. Die Trachtengeschichte und das Festwesen, zum Beispiel, waren eine Fundgrube für solche Erkenntnisse.

Wie er nicht aus persönlicher Neigung, sondern zwangsläufig durch die Sache selbst zur Beschäftigung mit astrologischen Problemen geführt worden war, so rückten auch Magie und Zauberwesen durch die unerbittliche Konsequenz seiner Bemühungen um Auf-

hellung der Bildinhalte näher in sein Blickfeld. Seine Schrift über Luther und die Verknüpfung seiner religiösen Sendung mit prophetischen Vorausverkündigungen, wie sie ihren bildlichen Niederschlag in den Holzschnitten der volkstümlichen Flugblätter der Zeit gefunden haben, ließen ihn auch auf diesem, oft von abstrusen Vorstellungen des Aberglaubens überwucherten Felde ganz neue und überzeugende Erklärungen früher undeutbarer Darstellungen gewinnen. Die mutigen und mühseligen Vorstöße in Grenzgebiete, die für die Kunstwissenschaft bisher tabu gewesen waren, machten die Aneignung immer neuer Spezialkenntnisse notwendig. Warburg hat seine Arbeitsmühen gelegentlich mit den Strapazen des Krieges verglichen und sie seufzend den Verlockungen auf den blumigen Friedenswiesen der ästhetischen Belustigungen gegenübergestellt, von denen er sich immer weiter fortgerissen sah.

Ein drastisch-wirksames Beispiel sowohl für Warburgs Untersuchungsmethode als auch für seine selbst im Alltagsleben unverwandt gleiche Blickrichtung ist sein origineller Beitrag zur Briefmarkenkunde. Er war selber Philatelist und behauptete, nichts beruhige die Nerven mehr als die sammelnde und ordnende Beschäftigung mit diesen kleinen symbolischen Objekten, die bequem auf relativ engem Raum einen Orientierungsgang durch die gesamte bewohnte Welt ermöglichen. Natürlich hatte er längst erkannt, daß die ältesten und weiterhin alle besten Bildmotive der Briefmarke ihren Zusammenhang mit der Münze, deren Ersatz sie sind, erkennen lassen und ausdrücklich wahren. Hoheitszeichen in geprägter, also stilisierter Form sind die legitimen Wertzeichen, die besonders schön und eindeutig die englischen, lange Zeit hindurch aber auch die wechselnden Folgen der deutschen Briefmarken bestimmten. Mit der Germania-Briefmarke wird um die Jahrhundertwende die Tradition gebrochen. Warum wirkt sie so peinlich ordinär, fehlt ihr alle überzeugende Prägekraft? Es ist der Einbruch des Naturalismus in die heraldische Welt, der Ersatz eines echten Sinnbildes durch die Theaterpose. Sie sieht aus, so improvisierte Warburg in einem Gespräch, wie eine kostümierte Köchin! Dies Witzwort machte die Runde, und Warburg rief sich selbst zur Ordnung, daß nun durch seine Schuld eine unbewiesene These kolportiert werde. Aber vielleicht hatte er dennoch recht? Er mußte sich Klarheit verschaffen, und durch eine endlose Korrespondenz mit amtlichen Stellen wurde folgendes ermittelt: Die Germania-Darstellerin eines mit Makartschem Prunk gefeierten Kostümfestes hatte dem Zeichner der Briefmarke Modell gesessen; das Modell lebte noch, erwies sich, wie vorausgesagt, als eine biedere Hausangestellte, und Warburg bekam die Photographie der geschmeichelten Heldenjungfrau in der glücklichsten Stunde ihres Lebens mit eigenhändiger Unterschrift. Bei einem Besuch des Reichsministers Stresemann in Hamburg hielt Warburg im Anschluß an einen Rundgang durch seine Bibliothek einen kurzen Briefmarkenvortrag mit durchschlagendem persönlichem Erfolg, doch leider ohne die erhoffte Wirkung einer grundlegenden Wertzeichenreform.

Noch eine andere kleine Arbeit Warburgs greift unmittelbar in den Kreis der Tagesmeinungen hinein, auch hier kraftvoll richtungweisend, fort vom Modischen und Zufälligen, hin zum Grundsätzlichen und Allgemeingültigen. Am Einzelfall wird beispielhaft das Fortwirken einer traditionellen Gebärdensprache aufgezeigt, hier im verhängnisvoll gedanken- und geistlosen Sinne. Hugo Vogels Wandbilder im Festsaal des Hamburger Rathauses hat Warburg kurz nach ihrer Fertigstellung einer herben Kritik unterzogen. Auf eine Verurteilung in rein ästhetischer Beziehung, die sie wohl verdient hätten — schon heute wirken sie verstaubt und stilistisch unsauber —, verzichtete er

zugunsten des Nachweises, daß an entscheidender Stelle sowohl Einzelgesten als Gruppenbildung der Figuren von französischen Vorbildern einfach übernommen und ohne Rücksicht auf ihren präzisen Sinngehalt den patriotisch-hamburgischen Themen äußerlich angepaßt waren. Diese Abwertung der künstlerischen Leistung auf Grund einer verlogenen Gesinnung war natürlich, ohne daß das damals in breiteren Kreisen recht bemerkt worden ist, eine wesentlich vernichtendere, als sie das nur mit den Mitteln einer mehr oder weniger subjektiven ästhetischen Kritik hätte sein können.

Die beiden letztgenannten Beispiele der Arbeitsweise Warburgs stehen am Rande seiner wissenschaftlichen Leistung. Mir persönlich waren sie deswegen so eindrucksvoll, weil sie die Lebensnähe und überzeitliche Gültigkeit seiner Betrachtungsart auch dem Laien so klar erkennbar werden lassen.

Friedo Lampe zum Gedächtnis. 1945

Er war weit mehr als seine Gedichte und Erzählungen, mehr als seine wenigen geschliffenen literarischen Beiträge — er war ein innerlich reicher, groß angelegter und gütiger Mensch. Ich bin dankbar und glücklich, ihm begegnet zu sein. Woran mag es liegen, daß trotzdem der Abschied von ihm nicht so schwer wird wie von anderen Freunden? Ob es daher kommt, daß er schon im Leben immer ein wenig wie entrückt war? Als ich ihn das letzte Mal sah, schon bedrängt von der Gefahr der Eroberung Berlins, klagte er über den befürchteten Tod eines jungen Soldatenfreundes, an den er sein Herz gehängt hatte — das übrige, unruhvolle und blutige Zeittheater schien ihn wenig anzugehen. Trotzdem ist er sein Opfer geworden. Scheinbar sinnlos — und doch ist dieser Tod am Straßenrand, ziellos und knabenhaft unbedacht vor die Flinte eines Russen laufend, der nicht wußte, was er tat, ganz und gar ein Tod, wie er sich gut zusammendenken läßt mit der Art, wie er gelebt hat. Bei aller Biedermeierlichkeit, mit der er die Schauseite seines Lebens gern umkleidete, hat er doch immer gefährlich zu leben geliebt und ein Ende im Stile des Winckelmann'schen wäre ihm nicht ungemäß gewesen. Nun ist der ahnungslose Russe an die Stelle des erpresserischen Abenteurers getreten, unendlich versöhnlicher — geblieben aber ist das unvorbereitete Absinken ins Wesenlose, ohne daß die Höhe des Lebens schon erreicht war und das Gefühl, daß der scheinbar so zufällig Abberufene doch im Hinsinken sein erlöstes »Ja« zu diesem beiläufigen Ende gesprochen haben wird. Er liebte das Leben, aber er klammerte sich nicht daran, fühlte sich bei aller Neigung zu behaglichem Verweilen doch nur als Gast auf dieser Erde, die ihm immer unfreundlicher die ihm gemäßen Daseinsbedingungen verweigerte. Das hat er oft und deutlich ausgesprochen; alt zu werden, wie sein Vater es geworden war, hatte er keine Neigung.

Sehr hat er an seinen Büchern gehangen — eine Bibliothek, wie sie ganz selten ist, weil bei aller Gepflegtheit und umfassenden Ansprechbarkeit doch nicht übergroß, streng beschränkt auf sein Lieblingsfeld: die Klassiker im weitesten Sinn und ihr interpretierendes Schrifttum. Sie genügte seinen weitgesteckten Bildungsinteressen voll auf, und öffentliche Büchereien nahm er nur höchst ungern in Anspruch, obgleich er

selber jahrelang eine geleitet hatte! Aber als er durch den Krieg das meiste verlor, hat er nicht übermäßig geklagt, richtete sich ein mit dem wenigen, was ihm geblieben war, und pflegte zu sagen, es sei, um es auszulesen, eigentlich mehr als genug.

Trotzdem darf man ihn nicht zu den Anspruchlosen zählen. *Einen* Anspruch vor allem stellte er kategorisch, einen allerhöchst unzeitgemäßen: Muße zu haben, soviel er brauchte — und er brauchte ein immer wachsendes Maß. So gelang es ihm, der innerlich ausgeruhteste Mensch zu werden, der mir begegnet ist, und das machte seinen besonderen Zauber aus. Freilich ergaben sich daraus wachsende Konflikte mit der Außenwelt, und als die äußere Unruhe zwangsläufig Macht über ihn gewann, war er schlechterdings hilflos. Freunde haben ihn scherzend einen Faulpelz gescholten und auch den allzu sparsamen Fluß seiner schriftstellerischen Leistung bedauert. Aber es war ein produktives Faulsein, er war ein Müßiggänger nach Gottes Herzen, wie Matthias Claudius es gewesen ist, der zu seinen besonderen Lieblingen gehörte und den er in vertrauter Stunde eindrucksvoll zu zitieren verstand.

Da er nun still beiseite getreten ist, muß sein hinterlassenes Werk für ihn sprechen. Er hat die Vorbereitung des einen starken Bandes, der fast alles enthält, was er geschrieben hat, miterlebt und freute sich auf sein Erscheinen. Aber er empfand zugleich auch das etwas Vorläufige, Unabgeschlossene seiner bisher vorliegenden Produktion. »Woher kommt es wohl«, sagte er mir einmal lächelnd und tief nachdenklich, »daß ich immer diese leichten Sachen schreibe und eigentlich doch so vollkommen anders bin?« Es war ihm ein schrecklicher Gedanke, daß er als ein zynischer Mensch gelten könnte, und mir ist, indem ich dies ausspreche, als klopfe er mir in seiner vertraulichen Art auf die Schulter: »Das ist nett von Ihnen, daß Sie das schreiben. Es braucht ja niemand zu lesen — nur daß es mal irgendwo steht und in Ordnung gebracht ist.«

Natürlich entspricht sein Schrifttum dennoch durchaus seiner sehr reichen und komplizierten Menschlichkeit, nur daß es beim Schreibenden umgekehrt war wie beim Lebendigen: in die Feder wagte sich mit Witz und Behagen, was der ein wenig scheue und bei aller äußeren Aufgeschlossenheit doch innerlich stark gehemmte Mensch schamhaft verschwie, und umgekehrt verschwie der Schriftsteller gern (oder ließ es nur dunkel ahnen), was ihm im Leben das Heiligste war und was er zwar auszustrahlen — diese unvergeßlichen Augen! —, aber nicht schreibend zu fixieren und damit preiszugeben vermochte. Man versteht gerade das anmutvoll Gewagte, die so gern seiltänzerisch hart an der Grenze der Frivolität sich hinschwingende Darstellungskunst nicht richtig, wenn man dahinter nicht die Tragik spürt und das, trotz allem, den ganzen Menschen beherrschende ethische Maß. Man konnte sich bei ihm, dem so Nüchternen wie Romantischen (das ist Wasserkanten-Mischung!) in allen Lebensdingen erstaunlich sicheren Rat holen; obenauf kräuselten sich die Wellen gefährlich, das Herz war spiegelklar. Genügen diese wenigen Worte zur Charakteristik eines Menschen von so vielen und wechselvollen Aspekten? Ich höre ihn lachen: »Um Gottes Willen, es ist ja schon übergenug.«

Zu einem Selbstbildnis von Renée Sintenis. 1945

Wenn wir es in Worte zu fassen versuchen, was uns an einem Kunstwerk so tief anzieht, daß wir glauben möchten, ein Stück Lebensgeheimnis plötzlich zu erkennen – nicht es entschleiert zu sehen, sondern beglückt mit zu seinen eingeweihten Bewahrern zu gehören –, dann werden wir uns in besonderem Maße der Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks bewußt. Lange Zeit hat es als unsachlich und abwegig gegolten, vor einem Kunstwerk von etwas anderem zu sprechen als von den Formgesetzen, denen es sein Entstehen verdankt. Wenn aber die Sprache des Kunstwerks ein Reden in Gleichnissen ist, so ist das Ergründen der ästhetischen Mittel der Darstellung doch auch immer nur ein unzulängliches Haften an Äußerlichkeiten, und der Versuch, von der unmittelbaren Wirkung auf den Seelenzustand des Empfangenden zu sprechen, ist demgegenüber grundsätzlich gewiß nicht weniger fruchtbar, so sehr er als »literarisch« und dem Bildkünstlerischen unangemessen auch oft genug verurteilt worden ist.

Dieses Selbstbildnis kann zunächst nur gewertet werden als ein menschliches Dokument von bezwingender Kraft. Es ist nicht eine Arbeit unter anderen, sondern Zeugnis einer Stufe, die Summe alles bisher Geleisteten. Die bürgerliche Kultur Europas ist auf Ende und Abschied gestimmt, und wenn ein Künstler von hohem Format heute die Summe seines Lebens zieht, so ist er schon allein dadurch dem Weltgeschehen in erhöhtem Maße verbunden. Ein echtes Kunstwerk aber bekennt nicht nur, zugleich verhüllt es auch. Die Kraft zur Aussage und zum Verschweigen muß gleich groß sein, um ihm die Anwartschaft auf dauernden Bestand zu gewährleisten. Das ist das erste, was dieses Antlitz auszeichnet. Das zweite scheint mir in seiner besonderen, ja beispielhaften Beziehung zum Leiden zu liegen, dessen Meisterung unser wesentliches Lebensproblem ist. Das Antlitz scheint um alles Leid der Welt zu wissen, und doch ist es meilenfern von allem Anspruch auf Mitleiden; von expressionistischer Ausdruckslust zeigt es nicht eine Spur. Es ist gehalten, es ruht in sich selbst, es spricht mit ergreifender Deutlichkeit, aber es hält Distanz zum Betrachter. Das liegt wohl vor allem daran, daß es über den Bezirk persönlicher Aussage hinausgewachsen ist in den der allgemeinen und gültigen. Das Leid erscheint hier weder als individuelles Schicksal, noch gar als Anklage, es erscheint als überpersönliche Gegebenheit; diese Züge sind durchwaltet von dem, was der Menschheit zu erdulden aufgetragen ist. Darüber hinaus aber deckt sich die handwerkliche Meisterung dieses Ausdrucks mit der menschlichen Leistung. Es ist jene Höhe erreicht, in der die eine ohne die andere nicht denkbar ist, das Kunstwerk stellvertretende Kraft besitzt für eine Läuterungsstufe des Lebens.

Das Letzte aber ist mit alledem noch nicht ausgesprochen; es handelt sich dabei um die Andeutung von etwas schmerzhaft Unerreichlichem. Fast immer werden Lebensreife und geistige Bedeutung gerade auf hoher und letzter Stufe zu einer wenn auch noch so genialischen Einseitigkeit neigen. Altersstile pflegen eigenwillig zu sein bis zur Schwerverständlichkeit. Gleich, ob es sich hier um ein grundsätzliches Anderssein oder um ein »Noch nicht« handelt – es ist auffallend, daß diese Einseitigkeit fehlt, ja daß dieses Fehlen ein Wesensmerkmal dieser Kunst überhaupt zu sein scheint. Um genauer zu bezeichnen, was hier nicht einschränkend, sondern sehr positiv gemeint ist, muß etwas weiter ausgeholt werden. Immer wieder hat man sowohl bei ihrer Kunst als bei der äußeren Erscheinung dieser Künstlerin die männliche Dominante betont, auch dieses

Selbstbildnis wird von eilfertigen Betrachtern als Mannesgesicht mißverstanden. Es enthält beides: den ernsten, ergründenden Schwermutsblick, die Richtung aufs Große, wie er wohl den Frauen in so ausgeprägtem Maße nur selten eigen ist, und, namentlich im Untergesicht, in dem unendlich reich und fein gebildeten Mund, eine Zartheit, ein Wissen um die Unzulänglichkeit alles Menschlichen, eine nicht beklagte, sondern bejahte Resignation, wie Männer sie kaum jemals erreichen können. Das Mühen um solche niemals voll zu verwirklichende Vereinigung der Gegensätze, dies andeutungsweise Doppelgeschlechtliche, ist das Kennzeichen aller fraulichen Produktivität. Meistens erliegen die Künstlerinnen dieser Bürde, wollen es krampfhaft den Männern gleichtun oder versinken, bei oftmals gar gesteigerter handwerklicher Geschicklichkeit, hemmungslos im überströmenden Gefühl. Hier aber wird die Spannungsmittel tapfer und ehrlich eingehalten. Dies Umgreifen der Gegensätze, dies Wissen um beide Seiten zugleich, nicht nur des Geschlechts, sondern aller Lebenssphären schlechthin, bezeichnet die höchste Besonderheit dieser Kunst. Renée Sintenis ist geliebt und gescholten worden (je nach der oberflächlichen Einstellung ihrer Beurteiler) wegen der eleganten, ja mondänen Züge ihrer Tierplastik oder ihrer wenigen Menschengestalten, wie etwa der anmutigen Daphne, die in der ein wenig präziösen feuervergoldeten Fassung ihre Reize am glücklichsten entfaltet. Die das getan haben, werden einigermaßen ratlos stehen vor diesem Selbstbildnis, dessen zwar im höchsten Maße edle, aber herbe Züge ungewöhnlich fern sind aller menschlichen Verlockung des Gegenüber. Trotzdem ist Anmut geblieben ist höchster, vergeistigter Form, und wer ein wenig tiefer zu blicken vermochte, der hat auch in den Tierfigürchen älterer Zeit, unter denen nicht ein Versager von nur skizzenhafter Flüchtigkeit ist, und deren unzählige Nachahmer ausnahmslos weit hinter dem Vorbild zurückgeblieben sind, etwas von dem bedingungslosen Lebensernst verspürt, der dieser angeblichen Salonkunst ein meisterliches Gepräge verleiht.

Diese Meisterschaft ist schwer erkaufte. Nicht zuletzt durch die Oekonomie der Kräfte, die niemals überspannt worden sind. Die Künstlerin wirtschaftet sparsam — heute muß man schon ein ranghöheres Wort wählen: weise, traumwandlerisch sicher schenkend und zurückhaltend — mit dem ihr anvertrauten Pfund. Dieser Verzicht auf größeren Umfang ihrer Produktion hat ihr und uns das Höchste eingetragen: Werke, von denen jedes einzelne die Summe enthält nicht nur des künstlerischen Könnens, sondern der menschlichen Reife. Blicke nichts von ihrer Kunst als dies Selbstbildnis der Alternden allein, es wäre Ausweis genug für ihre Lebensleistung. Ein Schimmer überzeitlicher Hoheit umleuchtet es wie Götterbilder.

Abschied von Georg Kolbe. 1947

Kolbes Tod ist für unsere Generation — diejenige, die verehrend an ihm hing, der er geholfen hat zu werden, was sie ist — nicht wie das Ende jedes andern, voll ausgelebten Künstlerdaseins, bei dem man etwas wehmütig zurückdenkt an persönliche Erlebnisse, dann aber dankbar dessen inne wird, was man nun behalten darf, heute und immer. Kolbes Fortgehen ist für uns stärker beunruhigend, es scheint von uns selber etwas mit fortzugehen, etwas, was vielleicht keineswegs unsterblich sein könnte. Hat er

wirklich seine Zeit überragt, oder war er nur geprägt von ihr und ist vergänglich wie sie? Er stirbt nicht im Zenit seines Ruhms. Die Zeit ist vorüber, als ein Staatsmann meinte, man müsse ein Geschlecht von Kolbe-Menschen heranbilden, als das kleine Inselbändchen mit Abbildungen seiner Werke als begehrteste Wunscherfüllung auf den Weihnachtstischen der deutschen Jugend lag. Seine lyrisch gestimmte Plastik, die Intimität seiner künstlerischen Leistung, sein Idealismus wirken heute schon ein wenig altmodisch.

Man hat zur Charakterisierung der Plastik der Gegenwart, nicht nur der deutschen, von ihrer kulturbildhaften Würde gesprochen, ihrem strengen, archaischen Habitus. Nichts könnte der Kolbeschen Formgebung entgegengesetzter sein: sie ist weich, gelöst vor allem, in ihren edelsten Beispielen von einer harmonischen Ausgewogenheit aller Teile, und das auch dann, wenn es starke Bewegungen zu meistern gilt. Ja, diese Ruhe in der Bewegung, die weit ausladenden Gesten, die dann doch der Gesamterscheinung in verführerisch-überzeugender Weise einbezogen werden, ohne beim Betrachter eine ungelöste Spannung zu hinterlassen, das ist recht eigentlich die Stärke dieser Kunst. Und dann die zarte, fast atmende Oberfläche dieser Figuren: man merkt noch die künstlerische Herkunft vom großen Franzosen Auguste Rodin, fühlt es, wie die Inspiration allein vom individuellen Einzelfall, dem körperlich vor ihm stehenden Modell ausgeht und nur in den Fällen höchsten Gelingens ein Anhauch von allgemeinerer Gültigkeit, von symbolhaltiger Ausdruckskraft hinzukommt. Daher auch seine vielbegehrte Meisterschaft als Porträtist: seine Bildnisbüsten sind im schönsten, erlaubtesten Sinne ähnlich, die Prägekraft der künstlerischen Formensprache durchdringt die Individualität, vergewaltigt sie aber niemals. Die Denkmale dagegen, die er hinterlassen hat, rühren an die Grenzen seiner Kraft, seine Werke bedürfen einer gleichsam privaten Atmosphäre, und oft zeigt schon der improvisierte, kleinplastische Entwurf das Höchstmaß seiner Fähigkeiten. Vielleicht rührt auch daher – und weil er als Maler begonnen hat und die Anfänge niemals verleugnen konnte – die leichtfaßliche Ausdrucksfähigkeit seiner Tuschzeichnungen. Der innere Reichtum seines Wesens, der nicht Kraft, sondern Zartheit war, schenkte ihm die Erfindungsfülle der ersten Konzeption. Seine Kunst wirkt niemals mühsam und gequält, dafür vermag sie auch nur selten in der Tiefe zu bewegen oder gar zu erschüttern.

Soll das alles heute nicht mehr gelten? Das Gestrige hat den schwersten Stand. Die gewaltsam Nüchternen (ach, wie selten sind sie es wirklich!) können das gewaltsame Pathos des Expressionismus als das Gegenbild ihrer angeblichen Leidenschaftslosigkeit noch eben gelten lassen, aber das verhaltene Gefühl, die leisen Mitteltöne, das Poetische schlechthin – dagegen ist man ungerecht geworden.

So wollen wir Älteren es bezeugen, was wir diesem Meister des edlen Maßes zu danken haben. Denken wir an das, was er vorfand, als er um die Jahrhundertwende begann: historisierendes Epigontum, selbst dort unvorbildlich, wo es so hohen Rang hatte wie im Hildebrand-Kreis, und auf der andern Seite gefällige Genrekunst, eine Überfrachtung mit literarischen Assoziationen, von der selbst ein Rodin nicht immer frei ist. Kolbes zeitgeschichtliche Mission – das ist der Durchbruch einer ausschließlich um die Reinheit der künstlerischen Form bemühten, durchaus gegenwartsnahen Wahrfähigkeit. Seine persönliche Leistung aber ist die Verbindung von Wahrheit und Anmut, auf der höchsten Stufe seiner Wirksamkeit von vollkommener Körperlichkeit mit echter Beseelung, Leib und Geist in spannungsloser Harmonie.

Glaube doch niemand, das sei eine Gabe, die einem Künstler des 20. Jahrhunderts als Himmels Geschenk in den Schoß fällt! Nicht die »Schönheit« war und ist uns bei Kolbes Figuren das Wichtigste, sondern die heimliche Melancholie, die in ihnen waltet, die Kraft fruchtbarer Mäßigung, Transponierung in ein Reich edler Gesittung ohne dabei auch nur im geringsten das Irdische zu verlassen: nicht seine Figuren ins Überweltliche zu stilisieren, sondern das Göttliche herabzurufen auf die Erde. Diese stille sittliche Macht, die von jedem Meisterwerk Kolbes ausstrahlt, — freilich wir müssen es lernen diese Meisterwerke zu scheiden von manchen Seitenschößlingen seiner überreichlichen Produktion — dieses Ethos bleibt auch dann vorbildlich, wenn seine leise Stimme im Lärm unserer Gegenwart schwerer vernehmlich wird und die äußere Formensprache sich andern Idealen zuwendet.

Käthe Kollwitz. 1948

Ihr Name ist uns heilig. Hier hat sich inmitten der Verwirrung der Gefühle das kaum noch Glaubliche ereignet: man ist sich einig; es wird keinen ernsthaften Kunstfreund in Deutschland geben, der von Person und Lebenswerk dieser Künstlerin anders als in Ehrfurcht zu sprechen wagte. Wie die Heiligen der Kirche fast alle gebrochen wurden von der Übermacht der Widerstände und gerade dadurch neue Kräfte sich entzündeten, helfende Kräfte, die den Leidenden aller Zeiten zugute kommen, so steht auch Käthe Kollwitz, geädelt durch ihre Seelennot, im Leidensraum unserer Tage. Hier endlich einmal braucht nicht erst bewiesen zu werden, daß Kunst eine helfende Mission hat — hier wirkt sie allerorten.

So bedarf diese Kunst auch keiner werbenden Worte mehr. Anderes aber scheint dringlich geboten angesichts einer fast grenzenlosen Verehrung und einer ins Kraut schießenden Ausbeutung der künstlerischen Ergebnisse für enge, zeitbestimmte Zielsetzungen: der Künstlerin ist Rang und Ort zu bestimmen innerhalb ihrer Mitstrebenden, und ihre Kunst ist zu schützen vor beschränkender Mißdeutung.

Käthe Kollwitz ist nur vier Jahre jünger als der Norweger Edvard Munch, der Bahnbrecher nachimpressionistischer Ausdruckskunst, und nur vier Jahre älter als der Bildhauer Ernst Barlach, der Schöpfer einer durchaus eigenen, ekstatischen Formensprache. Es ist nicht üblich, sie mit diesen bedeutenden Meistern zusammen zu nennen — kunstgeschichtlich pflegt man sie an den von ihr hochverehrten Max Klinger oder die Berliner »Armeleute-Malerei« anzuschließen —, aber sie verdient es deswegen, weil ihnen etwas Entscheidendes gemeinsam ist: das Schaffen nicht um der Vervollkommnung des künstlerischen Handwerks, sondern um der Realisierung eines menschlichen Auftrages willen. Ein unabdingbares Müssen treibt ruhelos vorwärts, und alle drei sind am Ende eines mühevollen Lebens die gleichen Sucher und Kämpfer geblieben wie in ihrer Jugend, vom Feuer durchglüht und verzehrt. Doch wird beim Aufrufen der meisterlichen Weggenossen auch die Grenze sichtbar, die ihrer Kunst gesetzt ist. So sehr sie sich diesen Größten ihrer Epoche im Geiste brüderlich nahe fühlen darf, so sehr trennt sie von ihnen die geringere schöpferische Potenz der künstlerischen Vergegenwärtigung: sie bleibt innerhalb der Grenzen akademischer Darstellungsmittel; so sehr sie es ver-

steht, sie mit persönlichstem Leben zu erfüllen, sie hat die Kunst nicht um unverwechselbar eigene Ausdrucksmöglichkeiten vermehrt. Diese Beschränkung ist zugleich ihre Würde: bei allem Ungestüm leidenschaftlichen Empfindens, das niemals konventionell eingeengt erscheint, bleibt sie innerhalb der Gegebenheiten ihrer fraulichen Natur, schöpferisch nur im Gefühl, rezeptiv in der Form des künstlerischen Vortrags. —

Man hat das graphische Werk der Käthe Kollwitz als Tendenzkunst zu degradieren oder, umgekehrt, als triumphale Verklärung des sozialen Gedankens außer allen Vergleich zu stellen beliebt. Beide Arten der Bewertung treffen am Kern dieser Kunst vorbei. Gewiß, ihr Anlaß ist das zeitliche Leid, und diese tiefe Verbundenheit der künstlerischen Äußerung mit dem gegenwärtigen Leben, ihre Verwurzelung im Ethischen, ist ein Zeichen ihrer Echtheit und Größe. Aber das Ergebnis, das vollendete Werk, rührt ans Allgemein-Menschliche und Ewig-Gültige. Bleibt auch die gestaltende Kraft der Künstlerin in jungen Jahren, damals als sie noch tastend ihren Weg sucht, am einmaligen Vorgang ihrer Darstellungen haften, an bestimmten Teilgebieten des sozialen Elends, an handgreiflich zeitgeschichtlichen, wie Weberaufstand oder Bauernkrieg, ja, dient sie mit ihren Plakaten gar dem Tag und der Stunde, so wächst ihre Kunst doch — mitten in diesem Dienst — von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr über den zeitbedingten Inhalt hinaus und wird zur Gestalterin jener überzeitlichen, jener ewigen Not, die alles Erdendaseins Frucht ist. Sie klagt, aber sie klagt nur selten an — fast niemals werden die Bösewichter, die Unterdrücker vorgeführt, fast immer nur die Leidenden selbst. Leid als Lebens tribut, Leid als unausweichliches Menschenschicksal, das ist ihr ewiges Thema. So ist es auch falsch gesehen, wenn Max Deri die verführerische Behauptung aufgestellt hat: »Wenn die Stunde käme, zu der es möglich wäre, alle diese Bilder, weil nicht mehr wahr, auf einen großen Scheiterhaufen zu verbrennen, wir glauben, Käthe Kollwitz wäre die erste, die alles herantrüge, was sie erreichen könnte.« Nein, zu einer Vernichtung ihrer Lebensarbeit hätte die Meisterin niemals die Hand geliehen. Ihre Kunst erweist nicht nur die Not, sondern auch die Notwendigkeit des Leidens; das Leiden, das sie meint, bleibt immer wahr und kann nicht ausgelöscht werden, solange die Erde steht. Ein Briefwort von ihr spricht das ganz deutlich aus: »Ja, das ist es, daß überall, auch wo Menschen sich lieben, ein Rest von etwas sehr Traurigem bleibt. Das Leben bleibt immer Leben und ist erdgebunden. Und ist vielleicht deswegen so allerschönst, weil es immer mit diesem Traurigen und Sehnsüchtigen durchknetet ist. Warum laufen einem die Tränen aus den Augen, gerade wo man Menschlichstes sieht? Das ›An der Erde Brust sein‹ erschüttert.«

Es ist bisher noch wenig bemerkt worden, daß die Kunst der Käthe Kollwitz, die schon früh ein deutlich erkennbares Gepräge trug und damit für alle Zeit abgestempelt zu sein schien, in den beiden letzten Lebensjahrzehnten noch im angedeuteten Sinne weitergewachsen ist. Bei ihrem 50. Geburtstag schien sie auf der Höhe ihres Ruhmes zu stehen, und man hat unendlich viel über sie geschrieben. Dann ist es stiller um sie geworden. Die geräuschvollen Manifestationen des Expressionismus standen im Vordergrund des Interesses, und dann kam die Zeit, als ihre Kunst dem herrschenden Regime suspekt, ihr soziales Mitgefühl ausschließlich unter politischem Blickpunkt gesehen und in unwürdigster Weise um alle Resonanz in der Öffentlichkeit gebracht wurde. Man kennt aber die Künstlerin nicht ganz, wenn die Jahre der Vollendung außer Betracht bleiben. Was in der vorliegenden Mappe meist erstmals veröffentlicht wird, Zeichnungen der letzten Jahrzehnte, gerade die großartigsten erst nach dem 70. Geburtsjahr

entstanden, ist Zeugnis eines menschlichen und künstlerischen Wachstums, das alles bisher Erreichte weit hinter sich läßt. Haben wir den Abstand zu den Größten geziemend bezeichnet, so müssen wir jetzt feststellen, daß die letzte Lebenszeit eine Annäherung gerade an die Kunst Barlachs gebracht hat, die zwar nicht ganz frei ist auch von äußerem Einfluß, vor allem aber einen Zugang zu seiner geistigen Welt erkennen läßt, wie sie keinem anderen zeitgenössischen Künstler in solcher Tiefe gelungen ist. Bei Blättern wie der alten Frau mit dem Kind im Schoß oder dem spätesten Selbstbildnis, vom Tod gezeichnet, kann man kaum noch von akademischen Darstellungsmitteln sprechen. Wie beim alternden Corinth durchbricht das Ausdrucksbedürfnis alle Schranken schulmäßig bestimmter Stilmittel. Wichtig und bezeichnend ist auch die Tatsache, daß immer stärker an die Stelle der sozialen Not – so ungeheuerlich sie gerade damals angewachsen war – die persönliche tritt, nicht der Kampf gegen das Leid auf dieser Erde, sondern die Auseinandersetzung mit dem Tod. Die Selbstdarstellungen, die immer wichtig waren in ihrem Lebenswerk, rücken jetzt an die vorderste Stelle. Kaum ein Blatt, das nicht von der Not des Greisenalters im Angesicht des Todes kündete. Und fast immer fehlt auch hier der versöhnliche Klang; »Klage« heißt ihr letztes plastisches Bildwerk, und ohne einen Schimmer von Altersfrieden schleppt sich die Leidgebeugte im Selbstbildnis von 1943, wissend aber unversöhnt, dem Tode entgegen.

Wieder stoßen wir hier auf eine Grenze dieser Kunst und wieder auf eine, die zugleich Auszeichnung bedeutet. Der Ausdruck reiner Freude ist ihr versagt, sie kennt nicht das beglückte Ausruhen in Gottes Gnade. Vor dem Tor zur Erlösung bleibt sie stehen. Auch diese Scheu aber, einzutreten ins Allerheiligste mit Kräften, die vielleicht nicht ausreichen könnten, dieses Höchste zu gestalten, diese Scheu vor der Gefahr überheblichen Jubilierens, auch sie gehört zu ihrer edlen, phrasenlos wahrhaftigen Menschlichkeit hinzu. Es ist ein ergreifendes Zeichen für die Verbundenheit mit Ernst Barlach, daß Käthe Kollwitz durch die Zeichnung des Meisters im Sarg (aus der Erinnerung entstanden, am Tage nach der Begegnung mit dem Toten) der Welt von der Einsamkeit des Künstlers, von der Verlassenheit noch im Tode, unvergeßliche Kunde gegeben hat: keine »Verklärung«, nur Tapferkeit bis zum qualvollen Verlöschen. Der Verstorbene aber hatte längst seine große Gegengabe gespendet, dadurch, daß er dem Engel des Güstrower Ehrenmals – dem Leid, das durch die Welt schwebt – die Züge der Künstlerin geliehen hat. Und im gleichen Jahre hat er an einer verborgenen Stelle noch einmal das Antlitz der Käthe Kollwitz in den Kreis seiner Schöpfungen aufgenommen: sie ist in der Holzschnittfolge zu Schillers »Lied an die Freude« die siebente Figur von links im großen Jubelchor der Anbetenden vor dem Strahlenaugen Gottes.

»Zu den Sternen leitet sie,
Wo der Unbekannte thronet.«

Zur Aufstellung der Lübecker Fassadenfiguren von Ernst Barlach. 1948

Nun steht sie da, diese »Gemeinschaft der Heiligen«, wie man sie etwas mißverständlich genannt hat, dort an der Backsteinfassade von St. Katharinen in Lübeck, wohin ihr Meister sie wünschte. Und heute, zehn Jahre nach seinem Tode, wirken sie in ihren gotischen Nischen, als wären sie schon immer da gewesen, verbinden sich organisch und selbstverständlich dem alten Bau, sind uns ehrwürdig geworden wie das steinerne Denkmal selbst aus der Blütezeit der Hanse. Das darf man getrost als ein kleines Wunder bezeichnen, zumal wenn man bedenkt, welchen Passionsweg diese drei Bildwerke hinter sich haben.

Um 1930 ist der Plan entstanden, schwer hat sich Barlach dazu entschlossen, ihn zu verwirklichen, erst nach einem gar nicht nur sinnbildlichen, sondern als ganz real und quälend empfundenen Kampf mit dem alten Baumeister, mit dem er ringen mußte, bis er ihn gesegnet hat. Die Mitlebenden sahen damals zunächst nur die Vermessenheit. Mochte das Werk Barlachs auch bei Kennern und Freunden schon hohes Ansehen gewonnen haben, es erwies sich, daß die Menschen noch nicht bereit waren, es in ihren täglichen Lebenskreis aufzunehmen.

Die Straße, an der diese Figuren ihren Platz haben sollten, wo sie reden sollten zu aller Welt, die Straße erhob sich gegen die Kunst. Über achthundert Unterschriften wurden gesammelt für einen flammenden Zeitungsprotest. Wir wollen gerecht bleiben und diese Reaktion der Abwehr zu verstehen versuchen: das Außerordentliche wird immer zunächst als befremdlich empfunden, als ein Feind der trägen Gewohnheit. Es adelt ein Kunstwerk, es ist ein Zeichen für seine echte und dauerhafte Größe, wenn es einer so leidenschaftlichen Ablehnung gewürdigt wird; nur über das Gleichgültige geht man stillschweigend zur Tagesordnung über. Es konnte nicht ausbleiben, daß die nationalsozialistischen Machthaber dieses Urteil der Straße zu dem ihrigen machten. Das ging so weit, daß der Künstler, der mit letzter Kraft an diesen Monumentalfiguren gearbeitet hatte, die so etwas wie eine Krönung seiner Lebensarbeit geworden sind, die Hände entmutigt sinken ließ und daß man den Anreger des Plans seiner amtlichen Wirksamkeit enthob, schließlich auch die Skulpturen selbst als »entartet« entfernte. Nur treuer Freundeshilfe gelang es, sie aus den Räumen des Amtsgerichts, wo sie »sichergestellt« waren, herauszuholen und sie bis zum Ende der Schreckensherrschaft in der Verborgenheit zu halten. Erst 1947 sind sie in aller Stille an der Kirchenfassade aufgestellt worden.

Und nun darf man es erleben, wie selbst die Passanten auf der Straße, ein wenig scheu zunächst, langsam aber mit steigender Bewunderung – bestärkt durch den Anteil der begeisterten Kunstfreunde, die eigens von auswärts kommen, um sie zu sehen – sich ihnen zuneigen. Auch die Kirche läßt sich die seltsamen Heiligen gefallen, wohl wissend, daß sie zwar nicht zu ihren kanonisierten Märtyrern gehören, aber auch Blutzeugen sind für kämpfenden Geist und für Überwindung durch den Glauben, wie sie die schweren Jahre seither wieder anschaulich lebendig gemacht haben. Sie sind zum Wahrzeichen geworden.

Barlachs Ruhm ist in ständigem Wachsen. Eindrucksvolle Ausstellungen, die zum Jahrestag seines Todes in Hamburg und in Lübeck vorbereitet werden, eine Barlach-Gesellschaft, die sein Werk pflegt und verbreitet, werden ihm neue Freunde gewinnen.

Das Schönste aber, was ihm begegnen konnte, ist die dankbare Nachfolge im Geist, die sein begonnenes Werk fortzusetzen unternommen hat. Barlach selbst hat Gerhard Marcks, den heute an der Hamburger Landeskunstschule als Lehrer wirkenden Bildhauer einer jüngeren Generation, dazu bestimmt, die noch leeren Nischen der Kirchenfassade mit sechs weiteren Figuren zu füllen. Sie sind soeben vollendet worden und harren der Ausformung in Klinker.

Besuch bei Henry van de Velde. 1949

Lebt er noch? Der Erfinder des Jugendstils? Seine Großmutter, so erzählt er mir, sei hundertdrei Jahre alt geworden; er selbst ist erst sechsundachtzig. »Ich hatte vor zwei Jahren eine schwere Krankheit, die Ärzte haben sie niemals rubriziert und richtig erkannt, ich nenne sie: *La maladie du dégoût*. Wer sie nicht selbst gehabt hat, weiß nicht, wie sehr man darunter leidet. Alles war mir zuwider: meine Umgebung, meine Arbeit, die Menschen, ja vor allem die Menschen. Man kann nicht leben, wenn ringsherum alles in Verfall und Auflösung gerät. Am schlimmsten war es mit meinem schönen Hause, das ich mir in Tervueren bei Brüssel gebaut habe; sein Inhalt spiegelt mein Leben; aber die Sachen verfielen, und mit ihnen schien mein Leben in Fäulnis überzugehen. Nein, das war nicht auszuhalten. Da hat mich eine alte Freundin überredet, mit ihr in die Schweiz zu fahren, wo ich im ersten Weltkrieg ein so freundliches Asyl gefunden hatte. Und, sehen Sie – er zeigt mit seinem Stock auf Dorf, See und Berge von Ägeri (Kanton Zug) – hier kann man leben. Früher hat mich oft die kritische Laune geplagt, alles ändern zu wollen, nicht nur die Menschen und die Architektur, manchmal sogar die Silhouette der Berge! Aber hier ist es anders: die bäuerliche Bevölkerung lebt ihren gleichförmig-sinnvollen Arbeitstag, und die Landschaft ist zwar nicht heroisch, aber friedlich und heil, *elle est à la mesure de l'homme*, alles ist nach Menschenmaß. Hier möchte ich nichts verändern, hier bin ich glücklich und zufrieden. Erst haben meine Tochter Nele und ich im kleinen Gasthof gewohnt, im Winter hat man mir den Speisesaal als Atelier überlassen – aber meine Sehnsucht ging auf das kleine Châlet dort oben, ganz bescheiden, aber verständig gebaut; ein einfacher Arbeitstisch läßt sich ans Fenster rücken mit dem Blick auf den See; da drüben, sehen Sie, leuchten bei klarem Wetter die Schneeberge. Nun, seit einem Jahr haben wir es mieten können und im Garten Blumen gepflanzt. Nele kocht, und ich tue, was ich will.«

Und er tut noch viel. Er macht weite Spaziergänge. »Im Alter bin ich wieder Maler geworden wie in meiner Jugend, aber die Bilder entstehen nur in meinem Kopf – lauter Meisterwerke, versteht sich.« Er liest – »nur keine Romane und Dramen, das können Sie nicht von mir verlangen, ich habe selbst zu viele erlebt. Aber Memoiren, Geschichtsbücher; eben habe ich Carlyles Geschichte der Französischen Revolution gelesen, mit größtem Genuß. Man muß alt werden, um endlich Zeit zu haben.« Und er schreibt seine eigenen Lebenserinnerungen.

Wir sprechen lange darüber. »Mon Dieu, das ist nicht leicht, das heißt, ich schreibe viel zuviel, und man muß auswählen. Bis 1917 bin ich fertig, und die Zeit bis dahin, die Zeit

in Deutschland, war die entscheidende für meine Arbeit. Offen gestanden: mit dem *style nouveau* (so nennt man in Frankreich und Belgien den Jugendstil) hatte ich eigentlich wenig zu tun, ich ging meinen eigenen Weg — aber der Jugendstil hatte sozusagen viel zu tun mit mir.« Man kann ruhig sagen: er verdankt ihm die wesentlichen Impulse. Aber van de Velde ist dort nicht stehengeblieben; die Baukunst seiner späteren Jahre, der holländischen und der belgischen Periode, wird man einmal zur klassischen Architektur Europas zählen. Heute nun baut er nicht mehr; das heißt eigentlich doch noch immer ein wenig. Sein letztes großes Werk ist die Zentralbibliothek in Gent. Vom Gesamtbauprogramm ist erst die Hälfte realisiert, für die andere Hälfte liegen die genauestens ausgearbeiteten Pläne vor, ein Schüler betreut sie. »Aber ab und an muß ich selbst hinfahren; wissen Sie, ich war in den letzten Jahren schon mehrfach wieder in Belgien. Mit dem Flugzeug. Finden Sie nicht auch: Flugzeuge sind das Beförderungsmittel *par excellence* für alte Herren — den über Achtzigjährigen sollte man Preisermäßigung gewähren.« Er zeigt mir die Abbildungen von den fertiggestellten Teilen. Die Bücher sind in einem hohen Turm untergebracht, mit äußerstem Raffinement ist die technische Seite des Bibliotheksdienstes durchdacht. »Bei einem Turm gibt es eigentlich nur ein Problem: wie schließt man ihn oben ab? Die meisten Türme heute wirken wie ohne Haupt.« Er hat eine sehr überzeugende und sehr schöne Lösung gefunden: oben wird alles lockerer, ein fensterreicher Repräsentationsraum wirkt wie eine Krone, und doch paßt er sich gut dem schlichten Turmbau an, schließt flach ab, aber bei aller Schlichtheit der Formgebung sitzt oben ein Zierstück von weithin sichtbarem ästhetischem Reiz. Es ist immer van de Veldes großes Geheimnis gewesen, auch die Schmuckform aus den sachlichen Notwendigkeiten organisch zu entwickeln. Ich zeige ihm einen elfenbeinernen Brieföffner von seiner Hand, den ich immer bei mir führe, auch auf Reisen. »Tiens«, sagt er, »ist das nicht zeitloses Handwerk? Wer könnte sagen, ob es vor Hunderten von Jahren in Ostasien oder kürzlich erst in Europa gemacht ist?«

Beobachtet man ihn, wenn er spricht, immer geistvoll lebendig, den etwas übergroßen, unendlich reich modellierten und jetzt von Altersfurchen durchzeichneten Kopf im Gespräch bedeutsam schräg gestellt, mit den schönen Händen die so natürlichen wie präzisen Formulierungen akzentuierend, so wünscht man sich einen Meister der Bildnis-kunst, um ihn für die Ewigkeit zu fixieren. Kokoschka könnte das. Früher schon hat sein Kopf die Besten gereizt: von Meunier gibt es eine Büste in noch jugendlichem Alter, Kolbe hat ihn äußerst lebendig modelliert, Munch das schöne Oval in einer bedeutenden Bildnislithographie festgehalten, zuletzt hat Kirchner zwei große Holzschnitte von ihm gemacht, denen er noch frappant ähnlich sieht. Manches freilich ist seither doch hinzugekommen, jene Bedeutsamkeit der Lebensreife, die man mit Altersweisheit ein wenig zu billig bezeichnen würde, jedenfalls ohne Einschlag von Weichheit und Sentimentalität, auch ohne äußerlich angemessene Würde. Es ist charakteristisch für diesen Meister europäischen Formats, dessen Bedeutung bereits jede Kunstgeschichte ehrenvoll verzeichnet, daß ihm der äußere Ruhm nicht in jenem fatalen Maße gefolgt ist wie den falschen Tagesgrößen. Sein Name steht schon eingraviert in den Tafeln der Geschichte, und er selbst, immer noch mehr lebendiger Mensch als ein berühmter Mann, immer noch bereit, aus der Fülle des gegenwärtigen Augenblicks zu schenken, lebt fast einsam mit der Natur, seinen Erinnerungen, seinem Hund, der bäuerlichen Bevölkerung seines Schweizer Dorfes, mehr interessiert für den erwarteten Besuch seiner Enkelkinder aus Deutschland und Holland als für die Ehren dieser Welt.

Wir sind undankbar. Eine ganze Folge von Generationen schöpft bewußt oder unbewußt aus den Anregungen eines der letzten großen Beweger der künstlerischen Formgestaltung des Abendlandes, sie läßt sich beschenken – aber sie schenkt nicht zurück. Noch fehlt die umfassende Biographie über den Menschen und das Werk. Auch will es mir unbegreiflich erscheinen, daß eine ernstlich um neue künstlerische Zielsetzung bemühte Jugend nicht die persönliche Begegnung sucht mit diesem so ganz und gar nicht greisenhaften Patriarchen. Die Götter leben von unseren Opfern und Gebeten, die Großen dieser Welt von unserer persönlichen Anteilnahme. Und wie die Götter schenken sie überschwenglich zurück.

Madame Vérité kommt zu Besuch. 1949

Die Geschichte beginnt im Museum der kleinen Schweizer Stadt Solothurn. Außer ausgestopften Vögeln, Hausmodellen, den etwas angestaubten Gipsabgüssen von Michelangelos Sklaven und allerhand guten und natürlich auch unguuten Bespielen moderner Schweizer Malerei enthält dieses Museum eine berühmte Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren. Viel schöner ist die Madonna mit den Erdbeeren – ein oberrheinisches Bild vom Meister des berühmten Frankfurter Paradiesgärtleins. Etwas anderes aber hatte man mir auf die Seele gebunden: Sind Sie einmal in Solothurn, so vergessen Sie nicht, sich die erstaunliche Sammlung des Herrn M. anzusehen; Sie müssen wissen: M. ist der Direktor des Museums, besitzt eine Schraubenfabrik und zu Hause köstliche französische Gemälde, auch ist er selber ein talentvoller Künstler.

Ich sitze im kleinen Salon, aufs liebenswürdigste unterhalten von der neunzehnjährigen Tochter. Das einzige Kind, wie ich erfahre. Ihr Deutsch ist mangelhaft, Mama ist Französin und Papa hat zwanzig Jahre in Frankreich gelebt, gemalt und gesammelt (die Solothurner Schraubenfabrik freundlich im Hintergrund). Das niedrige Zimmer, keineswegs elegant, aber sehr behaglich, wenn auch etwas kunterbunt eingerichtet, ist bis unter die Decke tapeziert mit Werken französischer Malerei. Sie hängen dort so gedrängt und beiläufig, daß ich fast mit Bestürzung feststelle: Sieben Cézannes, fünf Renoirs, mehrere schöne Bilder von Matisse und was nicht sonst noch alles! Das äußerst gewandte, nach neuestem Pariser Chic gekleidete Mädchen zeigt mir in einem schmalen Durchgangsraum Arbeiten von Ferdinand Hodler.

»Vous savez, Papa kollektioniert auch die Einheimischen. Dieses Bild habe ich übrigens zum Geburtstag bekommen, und da drüben, das ist das Porträt meines Vaters, lange her natürlich.« Lauter Kostbarkeiten, mit Kennerblick in den Ateliers gewählt, nicht die etwas gewaltsamen großen Kompositionen. »Donnerwetter«, sagte ich mir, »der Mann hat Geschmack!« Das Speisezimmer voll von Cuno Amiets, nicht einige wenige, mindestens zwanzig, obgleich der Raum auch nicht besonders groß ist. Ein Matisse-Zimmer (darunter das allerschönste, was ich jemals von diesem Wegbereiter der modernen Malerei gesehen habe), zwei Zimmer mit Schweizern, sparsamer möbliert, die Bilder reichen bis an den Fußboden.

Wieder plaudern wir im kleinen Salon bei Wermut und Zigaretten, und die Rede kommt auf eine Freundin, die man soeben aus Paris erwartet. »Ach«, sagt Yvonne, »Sie dürfen nicht erschrecken, sie ist ein bißchen drollig, aber ich habe sie schrecklich gern. Papa, vous savez, hat noch ein besonderes hobby: er sammelt auch Negerkunst, und Madame Vérité ist seine bevorzugte Lieferantin. Oh, sie kennt sich aus – haben Sie im Eingang die schönen Kongomasken gesehen?«

Und schon wirbelt sie selbst herein, ein kleines, zierliches Persönchen, blauschwarz das Haar, in dem schräg ein neckischer Silberkamm die Reize der Frisur erhöht. Ihr Kleid aus bunt bedrucktem Sommerstoff ist vorn mit einer aufreizend schönen exotischen Spange gerafft, klingende Armbänder, phantastische Ringe. Das Reizendste – sie zeigt es gleich und versteht es, graziös damit zu spielen –: ein kleines seidenes Schultertuch. »Je l'ai acheté à Strassbourg, und, sehen Sie, auf die eine Seite ist es bunt, très, très gaie, für lustige Tage, und auf die andere Seite« – sie macht eine Miene dazu, als seien alle Verwandten und Freunde auf einmal gestorben – »ist es schwarz, pour les jours quand on est triste.« Mit einem Schwung, der einer Kabarettkünstlerin Ehre machen würde, reißt sie sich eine Kette von farbigen Steinen und Muscheln vom Hals: »Pour vous, Mademoiselle – ach seht nur, wie reizend sie ihr steht! Und wie sie aufgeblüht ist!« Sie droht mit dem Finger: »Fast zu schade, ma petite, für die Kavaliere von Solothurn!« Schnell holt sie für sich selber eine neue Kette aus ihrem Täschchen: »Pour moi une, qui est plus sérieuse. Isch nämlich«, so wendet sie sich an mich, »bin eine alte Frau. Et mon mari, Vérité, est un peintre austère. Vous comprenez: austère? Ça veut dire: feierlich, ein feierliches peintre – und isch bin so froh, mes chers amis, zu sein ein bißchen ohne Vérité.«

Man wird sich leicht ausmalen können, wie angenehm es war, mit Herrn und Frau M., dem liebreizenden Töchterchen und der quecksilberlebendigen Madame Vérité ein gepflegtes Mittagessen – beste französische Küche – einzunehmen. Schwarzer Kaffee im Garten, Blick auf Rasen und Blumenrabatten, dahinter blaue Berge. Madame M. wird ungeduldig. »Sie wollen doch die Kollektion meines Mannes betrachten?« »Danke«, sage ich, »habe ich schon getan, alles ganz wunderbar – mein Zug fährt erst in zwei Stunden.« Nun aber lachen sie alle. »Sie werden länger brauchen, wenn Sie alles sehen wollen. Sie waren doch nur im Erdgeschoß.«

Schon als wir die Treppe hinaufgehen, mache ich Stielaugen: ganz verborgen hängt dort ein herrlicher Kirchner, in der unteren Halle Karl Walser, in der oberen Fernand Léger – ich zähle sechzehn Bilder, zum Teil große Formate. Und nun öffnen sich Zimmerfluchten. Papa M. setzt sich rauchend jeweils in eine Ecke und läßt mich staunen, gibt hin und wieder freundliche Auskunft. Wer zählt die Sterne, nennt die Namen? Picasso, Braque, Bonnard, Utrillo, die Schweizer Morgentaler, Barraud, alles was Rang und Namen hat, und nochmals Hodler. Und fast von jedem Künstler so viele Arbeiten, auch herrliche Zeichnungen und Aquarelle, wie ich sie in solcher Zahl noch niemals beisammen gesehen habe. Der Hausherr weidet sich an meiner Verwirrung. »Aber Sie müssen sich eilen, wenn Sie Ihren Zug nicht versäumen wollen.« Wir landen im Dachgeschoß. Das Atelier mit nicht weniger als achtzehn Rouaults, ein anderer Riesenraum mit Negerkunst vollgepfropft wie im Magazin eines Völkerkundemuseums, aber jedes Stück von erlesener Schönheit. Beiläufig wird ein Schrank geöffnet: etwas Ägypten, nur prädynastisch; ein anderer: etwas Antike. Mir wirbelt der Kopf.

Unterdessen haben die Damen geruht. Mit silbernen Handtäschchen und zauberhaften Pyramiden von Blumen und Federn auf den zierlichen Köpfen — hat Madame Vérité auch sie aus Paris mitgebracht? — eilen sie in die Stadt, um ein bißchen einzukaufen. »Und Eisschokolade zu schnabulieren, die mir leider nicht bekommt«, fügt Herr M. resigniert hinzu, als er mich an den Züricher Schnellzug bringt, den ich noch eben erreiche.

Karl Scheffler zum 80. Geburtstag. 1949

Die Wirkungsmitte dieses reichen Lebens liegt lange zurück. Vielen mag der streitbare Herausgeber der Monatszeitschrift »Kunst und Künstler« (der besten, die wir in Deutschland gehabt haben) fast schon als historische Figur einer längst vergangenen Epoche erscheinen. Und doch hat uns Karl Scheffler Jahr um Jahr — nach erzwungener Schweigezeit — Bücher hoher Altersweisheit geschenkt, in denen er seine entwicklungsgeschichtlichen Grundanschauungen in sehr gedankenreichen, aphoristisch konzentrierten Abhandlungen zusammenfaßt, uneingeschränkt produktiv noch im achten Lebensjahrzehnt (»Verwandlungen des Barocks in der Kunst des 19. Jahrhunderts«, »Späte Klassik in der deutschen Dichtung«, »Grundlinien einer Weltgeschichte der Kunst«).

Karl Scheffler ist Hamburger von Geburt. Als Malermeister hat er begonnen. In seinen Lebenserinnerungen hat diese Jugendentwicklung eines Handwerkerlehrlings und die Beschreibung seiner Heimatstadt einen geradezu klassischen Niederschlag gefunden — die Anfangskapitel gehörten in jedes hamburgische Schullesebuch. Auch nach seiner Übersiedlung nach Berlin hat er zunächst noch als Anstreicher und Entwerfer von Tapetenmustern seinen Dienst getan. Bald jedoch erregen die scharf geschliffenen, eigenwillig klugen Aufsätze des jungen Autodidakten zu künstlerischen Tagesfragen Aufsehen. Mit siebenunddreißig Jahren macht ihn der Verlag Bruno Cassirer zum Herausgeber jener Kunstzeitschrift, die durch seine verantwortungsbewußte Führung zum künstlerischen Gewissen in Deutschland geworden ist. Noch heute sind diese gehaltvollen Jahrgänge (1906 bis 1933) eine Fundgrube nicht nur für Erkenntnisse der künstlerischen Zeitgeschichte, sondern auch für die bedeutendsten Kunstbewegungen und Künstlerpersönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts. Scheffler selbst hat durch seine Beiträge von klarer Prägekraft und unbestechlichem Qualitätsgefühl der Kunstbetrachtung neue Maßstäbe geliefert. Männer wie Wilhelm v. Bode, Alfred Lichtwark, Max J. Friedländer, Gustav Pauli, Emil Waldmann, Curt Glaser, die zu seinen Mitarbeitern zählen, haben ihn durch ihre Anerkennung ausgezeichnet.

Drei Gebiete sind es vor allem, auf denen Scheffler durch seine Buchveröffentlichungen Beiträge von bleibender Bedeutung geliefert hat: die europäische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, die Architektur und Städtebaukunst, die Grundprobleme der künstlerischen Gestaltung. Es ist bezeichnend für den Weitblick seines kritischen Bemühens, daß er über den engeren Kreis der bildenden Künste hinaus auch angrenzende Gebiete durchleuchtet, sich zu Fragen der Musik und der Dichtung, der Geschichte und der Kulturphilosophie in geistvollen Essays geäußert hat. Neu aufgelegt zu werden verdiente seine 1919 erschienene Bismarck-Broschüre, die in ihrer respektvollen, aber schon über-

raschend modernen Betrachtungsweise eine Einstellung vorwegnimmt, wie sie heute Allgemeingut zu werden beginnt. Vielleicht seine bedeutendste Leistung ist seine Menzel-Biographie (1915, erweitert 1938), die bisher nicht übertroffen worden ist, eine menschlich und künstlerisch tiefdringende Interpretation dieses seltsamsten künstlerischen Phänomens der deutschen Malerei des vorigen Jahrhunderts. Ebenbürtig daneben stehen seine glänzenden Charakteristiken der »Großen französischen Maler« des Impressionismus und ihrer Vorläufer. Erst ganz allmählich beginnt sich die Auffassung durchzusetzen, daß dieser unzünftige Kunsthistoriker Leistungen vollbracht hat, denen für die Erforschung dieses Zeitraumes wenige Akademiker Gleichbedeutendes an die Seite zu stellen haben. Die Bücher und Aufsätze über Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt, über die Architekten van de Velde und Tessenow, ja fast über alle führenden Meister, deren Entwicklung er miterlebt und kritisch gewürdigt hat, sind unentbehrlich für die Beurteilung der Kunst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Von fruchtbarster Wirkung waren auch seine vielgelesenen Reisebücher über Paris und Holland und seine Darstellung der städtebaulichen Entwicklung Berlins.

Seine Sprache ist von hoher Meisterschaft, prägnant und zuweilen temperamentvoll, ohne Floskelwerk und auch im Lobe ohne Überschwang, sachlich und bei sparsamen Mitteln immer gehaltvoll. Nicht zuletzt diese sprachliche Schärfe und Sauberkeit, geschult am Goetheschen Vorbild, verbürgt seinen Urteilen bleibende Bedeutung. Ethische Kraft und erzieherische Wirkung, die seine Persönlichkeit auszeichnen, sprechen auch aus seinen autobiographischen Büchern: dem »Jungen Tobias«, der in die Reihe der bedeutenden deutschen Erziehungsromane gehört, und den »Fetten und mageren Jahren«, den Lebenserinnerungen seiner schriftstellerischen Schaffenszeit, die wesentliche Beiträge zur Kulturgeschichte der Epoche liefern.

Karl Scheffler hat auch in den Jahren des nationalsozialistischen Regimes seine lautere Menschlichkeit und unbestechlich aufrechte Gesinnung niemals verleugnet. Den in Deutschland Vereinsamten ernannte die Philosophische Fakultät der Universität Zürich während des Krieges zu ihrem Ehrendoktor. Jetzt hat sie ihn eingeladen, am Tage der Vollendung seines 80. Lebensjahres vor Schweizer Studenten einen Vortrag zu halten. Der Hamburger Senat hat ihm im vorigen Jahre die große Staatsmedaille verliehen. Wir haben allen Anlaß, der bemerkenswerten Tatsache zu gedenken, daß unsere als amüslich verschriene Vaterstadt so bedeutende Kunsthistoriker wie Karl Woermann und Adolph Goldschmidt hervorgebracht hat, Kunsterzieher vom Format Justus Brinckmanns, Alfred Lichtwarks, Max Sauerlandts und Gustav Schieflers, und daß der Letzte dieser Großen noch heute in unverminderter Schaffenskraft tätig ist, ein Mentor, auf dessen Wort wir hören sollten, solange es Zeit ist.

Ansprache zur Hundertjahrfeier der Hamburger Kunsthalle. 1950

An Jubiläumstagen ist es üblich, Rückschau zu halten, stolz auf die Leistungen der Vergangenheit. Es mag fraglich erscheinen, ob wir heute, tief besorgt um Gegenwart und Zukunft, das Gleiche zu tun berechtigt sind. Denn ganz gewiß ist es auf allen Gebieten

unsere größte, gar nicht ernst genug zu nehmende Gefahr, nach dem grausigen Erleben, das noch so nahe hinter uns liegt, zu sehr dem Wunsche nachzugeben, es möge alles wieder werden wie es gewesen ist. Das würde bedeuten, uns der schöpferischen Möglichkeiten zu begeben, die ein gütiges Schicksal für alle diejenigen bereithält, die aus dem Unglück zu lernen verstehen. Wir aber müssen lernen – oder wir werden untergehen. Das gilt auf kulturellem Gebiet genau so wie auf politischem. Daß wir unsere künstlerische Kultur vielfach betrachtet haben als ein idyllisches Eiland, gut für feiertägliche Erbauung, doch fern von allen wesentlichen Lebensentscheidungen, gerade das hat die seit etwa hundert Jahren ständig zunehmende Kluft aufgerissen zwischen Kunst und Leben, Kultur und Volk. Kunst ist nicht Luxus, sondern Brot des Lebens. Ein Volk geht zugrunde, das den schöpferischen Quellen der geistigen Erneuerung nicht mehr täglich nahe ist.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die gemeint haben, daß gerade die Museen es gewesen sind, die einer Abriegelung der künstlerischen Werte in einen lebensfremden Sonderbezirk Vorschub geleistet haben. Und in der Tat, es gibt zu denken, daß gerade den Blütezeiten künstlerischen Schaffens der Museumsgedanke absurd erschienen wäre. Erst das 19. Jahrhundert hat ihn entstehen lassen, damals, als mit der Zunahme einer historisierenden Einstellung zu Welt und Leben auch die Kunst nur erfaßbar erschien durch eine vergleichende historische Betrachtungsweise. Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin und das historische Ordnungsmuseum sind Geschenke der Zeit vor hundert Jahren und es kann nicht geleugnet werden, daß die bedeutendsten künstlerischen Leistungen seither sich nicht selten im Kampf mit diesen neuen Mächten haben durchsetzen müssen. Von den Museen hat man gesprochen als von den Friedhöfen der Kunst – haben wir also wirklich Grund zu feierndem Gedenken?

Gerade wenn wir diese Frage mit allem Ernst stellen, so dürfen wir auf unsere hamburgische Entwicklung, die so seltsam anders gelaufen ist als in den meisten anderen Städten, mit berechtigter Genugtuung blicken. Vielleicht ist schon das ein Ausdruck unseres lebenskräftigen Stadtgeistes, daß wir uns später als andere dazu entschlossen haben, Museen als Kulturinseln zu schaffen, anstatt dem Lebensstandard des Einzelnen jene kulturelle Höhe zu erhalten wie sie gerade Hamburg im 18. Jahrhundert ausgezeichnet hat. Was den Männern des Kunstvereins vor 100 Jahren, denen wir die Gründung unserer Galerie zu danken haben, als Ziel vorschwebte, das war zunächst auch nichts anderes als vom eigenen Überfluß abzugeben im Interesse der Allgemeinheit, also eine soziale Tat. Das Sammeln von Kunstwerken wurde noch nicht als ein Officium des Staates betrachtet, vielmehr wurde das Resultat privater Liebhaberei der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Liebhaberei – das deutsche Wort für Dilettantismus, das Lichtwark später so gern gebraucht und ihm wieder seinen fruchtbaren Sinn zurückgeschenkt hat – war wesentlicher an diesem Sammeln beteiligt als historischer Sinn, der sich erst langsam entwickelte. Solche kunstliebenden Privatsammler waren auch Harzen und Commeter, die der jungen öffentlichen Kunstsammlung ihre graphischen Schätze schenkten, mit denen der bedeutende Grundstock zu unserem Kupferstichkabinett gelegt wurde. Es ist hier nicht Zeit und Gelegenheit, die Geschichte unseres Museums, so spannungsreich lebendig sie ist, ausführlich vor Ihnen auszubreiten. Nur einer wiederum charakteristischen Tatsache aus der Frühzeit der Entwicklung sei hier gedacht: daß vordem eine Sammlung bestand, die auch nur annähernd konkurrenzfähig war mit denen anderer Großstädte, die Hamburger sich ein kostspieliges und

schönes Gebäude leisteten, auf den Resten der Wallanlagen vor dem Ferdinandstor beherrschend gelegen, 1869 eingeweiht. Dieses Haus, der heute als Altbau bezeichnete Teil der Kunsthalle, entworfen von den Architekten Schirmacher und von der Hude, ist in seinen repräsentativen Renaissance-Formen echter Ausdruck seiner Epoche — Gottfried Semper saß im Preisgericht —, künstlerisch bedeutender als die meisten öffentlichen Gebäude der Folgezeit. Damals also, das verdient festgehalten zu werden, besaß man noch den Sinn dafür, daß ein Museum nicht nur ein Schatzhaus, sondern als Ganzes ein lebendiger Kulturfaktor der Stadt zu sein habe. Freilich, die Sammlung selbst war mehr als dürftig.

Als Alfred Lichtwark 1886, 36 Jahre also nach der Gründung, als erster hauptamtlicher Direktor die Leitung der Kunsthalle übernahm, in noch verhältnismäßig jungem Alter, 34jährig, nach guter Ausbildung in Berlin, doch ohne jede Museumserfahrung, da fand er eine Galerie von Zufallscharakter vor. Was er in den 28 Jahren seiner rastlosen Tätigkeit geleistet hat, ist oft beschrieben worden. Ich muß hier heute der lockenden Versuchung widerstehen, ein Lebensbild des verehrten Mannes zu zeichnen. In zwei Jahren feiern wir seinen hundertsten Geburtstag, heute den der Kunsthalle. Wenig mehr als ein Viertel ihrer Lebensdauer hat er betreut und doch gilt sie mit vollem Recht als sein Werk. Als er sein Amt antrat, hatten die großen, historisch gegliederten Museen überall sonst längst ihr entscheidendes Gepräge erhalten. Sie waren in einer Periode kräftigen Weiterwachsens, aber selbst Wilhelm v. Bode in Berlin hat seine Sammlung zwar in einem heute kaum noch vorstellbarem Tempo vermehrt, aber er übernahm den gegebenen Typus. In Hamburg dagegen mußte er neu gefunden werden. Lichtwarks entscheidendes Verdienst ist es, daß er die traditionellen Bahnen verließ und etwas ganz Neues zu schaffen unternahm: keine Stätte gelehrter Bildung, sondern eine Kunst-Sammlung, die in bisher nirgends gekanntem Ausmaß in unmittelbare Beziehung zum Leben der Gegenwart trat und zu den besonderen Bedürfnissen unserer Stadt. Von der Kunsthalle dürfen wir sagen, daß sie wirklich geliebt wird von ihren Besuchern, ja daß sie ein Kernstück unserer hamburgischen Kultur geworden ist: ein Heimatmuseum von Weltrang. Aus der Not eine Tugend machen, aus dem Verzicht auf das allgemein Übliche das Besondere und Unvergleichliche gewinnen, das ist es, was uns Lichtwarks Museumstätigkeit bis heute hin vorbildlich macht.

Wie hat er das erreicht? Von der Kunst der alten Meister hat er fast ausschließlich ein Gebiet mit vollem Einsatz gefördert: die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Hier waren Ansätze vorhanden, hier konnte er aus althamburgischem Privatbesitz Wesentliches hinzugewinnen, hier konnte sein kunsterzieherisches Bemühen eindringlich daran erinnern, daß Wohnkultur, Lebensstil und künstlerisches Empfinden unserer niederdeutschen Heimat mit dem Nachbarland aufs innigste verbunden waren. — Gleichzeitig aber wandte er sich noch eindringlicher den spezifisch hamburgischen Möglichkeiten zu. Eine »Sammlung von Werken der Malerei in Hamburg« anzulegen, schien nahezu aussichtslos. Wir hatten unsere eigene Vergangenheit zugunsten einer künstlerischen Allerweltsbildung nahezu vergessen. Meister Bertrams Hauptaltar von St. Petri war nach Grabow in Mecklenburg verkauft; der Name selbst Meister Franckes war dem Gedächtnis entschwunden, seine heute weltberühmten Tafeln des Thomas-Altars der Englandfahrer hingen als anonyme Werke im Schweriner Museum; Matthias Scheits gab es in keiner deutschen Kunstgeschichte, ganz zu schweigen von Philipp Otto Runge, dessen Frau erst kurz vor Lichtwarks Berufung gestorben war, ohne daß

ein Strahl des künftigen Ruhmes in ihre 70jährige Witwenschaft gefallen war. Heute kennt jedes Schulkind seine »Hülsenbeckschen Kinder«, seinen »Morgen« oder seine bezaubernden Briefe. Dann kamen die Speckter, Oldach, die Gensler, Hermann Kauffmann und der alte Valentin Ruths, der damals noch lebte. Und dann kam das, was niemals zuvor in der Welt sich ereignet hatte: das Museum wurde die Pflegestätte der neu heranwachsenden Künstlergeneration der eigenen Stadt. Ja, recht eigentlich um dieser künstlerischen Gegenwart willen, die ihm zeitlebens höchstes Anliegen blieb, stellte Lichtwark in seiner Galerie auch die Tradition dar, aus der sie erwachsen war. Selbst seine sammlungsgeschichtlich bedeutsamste Tat: die Abteilung gesamtdeutscher Malerei des 19. Jahrhunderts – auch sie war damals ein völliges Novum – war aus dem leidenschaftlichen Wunsche erwachsen, der Gegenwart Vorbild und Führung zu schenken. Friedrich, Richter, Schwind, Feuerbach, Böcklin, Leibl, Menzel – sie alle sind früher bei uns gesammelt worden als in den meisten anderen deutschen Museen. Auch hier ging er bis zu den damals Jüngsten: Max Liebermann hat seine »Netzflickerinnen« als erstes Bild seiner Hand, das in ein deutsches Museum gelangte, an Lichtwark für unsere Kunsthalle verkauft. Und wiederum dachte er in einer nun vollkommen einzigartigen Weise daran, Hamburgs Leben der Gegenwart, seine Menschen, sein Stadtbild, seine landschaftliche Umgebung in unmittelbare Verbindung zu bringen mit den besten Malern seiner Zeit: durch die »Sammlung von Bildern aus Hamburg«, die er als Auftrag vergab an Liebermann, Corinth, Slevogt, Uhde, Kalkreuth, Kuehl und viele andere bis hin zu den Franzosen Bonnard und Vuillard. Das war für die Einbürgerung der damals jungen Malerei in Hamburg wirksamer als alle bisher üblichen Mittel der Kunstpflege. Hamburgs Kunsthalle war unter Lichtwarks Leitung weiß Gott kein Friedhof, sondern eine Stätte des Lebens!

Lichtwarks Tod – er starb im Januar 1914, erst 61jährig – schien für sein Werk eine Katastrophe zu werden. Alles war unvollendet, der Neubau der Kunsthalle war erst im Rohbau fertig, die einzelnen Sammlungs-Abteilungen, mächtig emporgewachsen durch immer neue, immer weiter ausgreifende Impulse, hatten vielfach erst torsohaften Charakter. Lichtwark schuf als ob er ewig leben werde, alles war auf seine Person gestellt. Eins war sicher: sein Nachfolger würde es unendlich schwer haben. Es gehört zu den seltenen Glücksfällen unseres Hamburger Kulturlebens, daß durch Gustav Pauli aus Bremen der Mann ans Ruder kam, der wohl als einziger dieser Aufgabe gewachsen war. In pietätvoller Freundschaft seinem genialen Vorgänger verbunden, hat er dennoch die Einsicht und den Mut besessen, aus der allzu persönlich, allzu zeitbedingt gesammelten Hinterlassenschaft erst das zu machen, was Lichtwark versäumt hatte: einen überzeitlich lebenskräftigen, klar überschaubaren Organismus. Lichtwark war Liebhaber, Entdecker versunkener, Förderer neuer künstlerischer Werte, er war Kunsterzieher, der größte, den Deutschland jemals besessen hat, man hat ihn mit Recht einen *praeceptor Germaniae* genannt, eines aber ist er nicht gewesen: ein Museumsfachmann im schulmäßigen Sinne. Sicherer im künstlerischen Urteil als er, besserer Sachkenner auf vielen Gebieten, begabt mit den hohen Fähigkeiten, den gewonnenen Besitz zu ordnen, wissenschaftlich zu bearbeiten und systematisch zu ergänzen, hat Pauli sich dennoch zeitlebens als Diener am Werk Alfred Lichtwarks gefühlt. Sein Andenken darf heute nicht mehr im Schatten seines Vorgängers stehen. Gleichberechtigt hängen drüben am Eingang dieses Raumes Paulis und Lichtwarks Bildnisse. Die Kunsthalle, wie sie heute ist, dankt beiden gleich viel. Bis in die Lieblingsgebiete von Lichtwarks Sammeltätigkeit

hinein hat Pauli empfindlichste Lücken geschlossen: Wasmann und Thomas Herbst sind erst durch ihn würdig vertreten worden, die niederländische Malerei hat er um Hauptwerke vermehrt (van Dyck, Goya, Terborch), die von Lichtwark eben erst begonnene Sammlung französischer Malerei des 19. Jahrhunderts, unterstützt durch wertvolle Stiftungen, zu viel bewunderter Höhe geführt. Wohl mag ihn, den gelehrten Kunsthistoriker, gelegentlich die Versuchung angewandelt haben, doch noch die Hamburger Galerie zu einem allround-Museum zu erweitern, aber er hat die Anstrengungen, bisher unberücksichtigte Sammelgebiete einzubeziehen, rechtzeitig wieder aufgegeben bis auf eine, die sich in der Tat als in höchstem Maße sinnvoll erwies und nun auch für uns verpflichtend geworden ist: Hauptwerke des 18. Jahrhunderts, hier sogar einschließlich einiger Italiener und Franzosen, als Verbindungsglied zwischen den Abteilungen des 17. und 19. Jahrhunderts hinzuzugewinnen. Sein kluger, maßvoller Geist, seine hohe Kennerschaft, sein vornehmer Geschmack, sein um Gerechtigkeit bemühter Sinn, sind als Ausgleich für Lichtwarks improvisierenden Überschwang einfach nicht zu überschätzen. Auch wo er einige der geistvollen Anregungen seines Vorgängers stark beschnitt — wie beispielsweise bei den Hamburger Auftragsbildern — müssen wir ihm dankbar sein; hier war Lichtwarks Initiative zeitbedingt und unnachahmbar. In zwei wesentlichen Punkten aber ist Pauli besonders treu und erfolgreich auf Lichtwarks Spuren gewandelt: alle bedeutenden Erscheinungen der Kunst seiner Gegenwart, mochten sie zunächst gefallen oder nicht, haben in glänzender Repräsentation in der Kunsthalle Aufnahme gefunden: Meisterwerke von Picasso, Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Franz Marc, Hofer und viele andere. Und mit seiner beispielhaften Gründung unserer Vereinigung »Freunde der Kunsthalle« hat er Lichtwarks nur auf seine Person gestellte Kunsterziehungsarbeit die breiteste Basis geschenkt.

Und heute? Sie alle haben die seit Herbst 1945 einsetzenden Bemühungen um den Wiederaufbau der Kunsthalle miterlebt und wenn ich es auch wieder und wieder zu sagen versucht habe, daß nichts geschieht ohne ein ernsthaftes Verantwortungsbewußtsein vor der 100jährigen Tradition, hier Harzen, hier Lichtwark, hier Pauli zitierend, so wird natürlich in so kurzer Zeit die neue programmatische Fahrtrichtung noch kaum vermögen, ins allgemeine Bewußtsein zu dringen. Wir leben im Übergang. Die vordringlichen äußeren Notwendigkeiten haben viel Kraft verschlungen und werden es weiterhin tun. Wir müssen wiederherstellen was zerstört ist. Dennoch hoffe ich, daß es bemerkt wird, daß nicht dem Buchstaben, sondern dem Geiste der Tradition zu folgen versucht wird. Manches wird, manches soll anders werden als es gewesen ist. Wir wollen nicht in erster Linie der historischen Besinnung dienen, sondern der Gegenwart, ja, um es noch deutlicher zu sagen: nicht der Kunst um der Kunst, sondern der Kunst um des Lebens willen. Das hat auch Lichtwark gelehrt und durch die Tat bewiesen: daß die Kunst nicht Selbstzweck zu sein hat, daß es Höheres gibt als sie und daß sie ein Spiegel dieses Höheren in ihren edelsten Schöpfungen zu sein vermag, so wie unser Freund Holthusen das in seinem Vorspruch anzudeuten versucht und wie es Runge — dessen schönstes Selbstbildnis hier vor Ihnen hängt — es mit seinem tiefsinnigen Wort gesagt hat: »Denn wir müssen über die Kunst hinaus, und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen.«

Die Ankaufsinitiative hat sich in den letzten Jahren vor allem derjenigen Abteilung zugewandt, die in der Nazi-Zeit schlimmer noch als in anderen Museen, geplündert worden ist: der Kunst unserer Zeit. Sie hat dabei stärker, als das unter Lichtwark und

Pauli geschehen ist, auch die moderne Plastik berücksichtigt. Manches treffliche Werk hat erworben werden können, doch muß es hier ausgesprochen werden, daß wir die Führung, die wir auf dem Gebiet der neueren Kunst unter Lichtwark unbestritten besessen haben, längst an andere Städte, namentlich des deutschen Westens, haben abtreten müssen. Sehr vieles bleibt noch nachzuholen und wir können staatlicher und privater Hilfe nicht entraten. Abstieg oder Aufstieg der Kunsthalle, vergessen Sie das nicht, wird sich einmal als einer der Gradmesser für die kulturelle Höhe unserer Stadt erweisen. Die andere Initiative der letzten Jahre, die Ihnen aufgefallen sein wird, ist der viel diskutierte häufige Wechsel der vorgeführten Bestände, und die in den stillen Bereich des Museums einbezogene Ausstellungstätigkeit. Nur äußerlich ist das mit dem immer noch stark fühlbaren Raummangel zu begründen, in Wahrheit stehen auch andere, schon aus Lichtwarks Zeit sich herleitende kunstpädagogische Absichten dahinter. So wohltuend es sein mag, die altbekannten Meisterwerke immer am gleichen Ort zu finden, wichtiger ist es, sie hin und wieder in anderer Zusammenordnung neu sehen zu lernen. Der intensive Kontakt mit den geistigen Kräften unserer Zeit ist nur zu halten, wenn auch das Museum dazu beiträgt, Fragen zu stellen, mögen sie gelegentlich noch so beunruhigend sein.

Der geschenkte Gaul. 1950

Ist er gestohlen, der Gott der Kaufleute und der Diebe? So fragte ich mich, als ich beim ersten Rundgang in Hamburg nach dem Kriege an der Fassade des Klöppler-Hauses zwischen dem Doppelportal den leeren Sockel sah. Dort stand er einst, von der Hand des Berliner Bildhauers August Gaul, fast schon volkstümlich geworden, wie das den Werken dieses Bildhauers nicht selten geschehen ist – schon zu seiner Zeit eine Ausnahme und eine Auszeichnung. Geblieben sind die prachtvollen Schafsgruppen aus Bronze, die Schweine und die Elefanten aus Stein, geblieben ist die sehr eindrucksvolle Fassade dieses Bürohauses von Fritz Höger, von der die Rede geht, daß Gaul an ihrem Entwurf wesentlich beteiligt gewesen sei und von der Emil Waldmann gemeint hat, daß sie »in ihrer gewiß doch baumeisterlich hervorragenden Nachbarschaft der Mönckebergstraße immer noch auffällt durch den höheren Grad künstlerischer Intimität und hierdurch bei aller Strenge der Gliederung doch noch etwas Gefühltes vor den übrigen Architekturleistungen voraus hat.« Dies Haus, 1913 erbaut, ist eine der wenigen architektonischen Meisterleistungen in Hamburg, und der Merkur war ihr Wahrzeichen. Zunächst konnte niemand mir sagen, wo er geblieben sei, und es hat Jahre gedauert, bis aus den wiederaufgefundenen Akten festgestellt werden konnte, daß er während der Nazizeit verkauft worden war. »Entartet?« »Nicht im eigentlichen Sinne, jedoch immerhin...«; es war nicht ganz leicht, das belastende Indizium zu erfahren, aber schließlich kam es heraus: Mercurius war nicht rasserein; wie konnte es dem Hamburger Kaufmann im Dritten Reich zugemutet werden, seinen Gott mit jüdischen Zügen ausgestattet zu sehen?! Wieder dauerte es eine Zeitlang, bis sich der mutige Käufer von damals ermitteln ließ: ein Sammler in Dresden – und siehe da, er selbst und seine Kunstwerke, einschließlich des Gaulschen Götterboten, hatten den Bombenkrieg heil

überstanden. To make a long story short (die Geschichte hat in der Tat genau vier Jahre lang gespielt und ein Füllhorn mit reizvollen Zwischenfällen ließe sich ausschütten!): der neue Besitzer, Professor Dr. Paul Geipel, hat sich überzeugen lassen, daß dies Werk in die Stadt gehört, für die es geschaffen wurde, und hat es der Stadt Hamburg geschenkt. Freilich, der Schenker hat zwei Bedingungen gemacht: nie wieder darf Merkur das Haus beschützen, aus dem er so schmachvoll davongejagt worden ist; er soll zu den anderen Werken des Meisters, die Lichtwark und Pauli gesammelt haben, in die Kunsthalle kommen, und auf dem Sockel muß eine Inschrift angebracht werden, die von des Gottes Leidensweg und Rettung als Lehre für die Nachwelt Kunde gibt. So ist es geschehen, und in der Säulenvorhalle am Glockengießerwall stellt er sich den bewundernden Blicken.

Verdient er sie? Handelt es sich wirklich um ein Meisterwerk? Hat August Gaul, der bekannte Tierplastiker, in seinem einzigen monumentalen Menschenbild wirklich eine Skulptur geschaffen, die den Höchstleistungen seiner Zeit würdig zugesellt zu werden verdient? Gerhard Marcks, der mit Gaul befreundet war und sich genau an die Entstehung der Arbeit erinnern kann, bejaht diese Frage uneingeschränkt, und wir werden ihm folgen können. Längst vor der allgemeinen Weltmode des Archaisierens liegt – im Sinne von Hoheit und Maß – ein Hauch von frühgriechischem Geist auf diesem klar gebauten Körper. Das Ungewöhnliche, ganz nur unserem Meister Zugehörige aber ist die Verbindung von kulturbildhafter Monumentalität mit jener Ironie vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, die nicht mit Respektlosigkeit und Spott verwechselt werden darf, sondern das Menschliche hinzuschonkt, ohne das ein Götterbild in jener Zeit nicht auf ehrliche Weise künstlerische Gestalt zu gewinnen vermochte. Der Merkurstab wird nicht pathetisch-feierlich gehalten, sondern lässig-tändelnd, die Gestik der Hände hat etwas vom Handelsgeist des Alltags, die Kappe (flügellos) erinnert ein wenig an die »Melone« des Börsianers, die Gesichtszüge – das ist nicht zu leugnen – haben semitischen Einschlag, zugleich aber sind sie »seriös« im Sinne geschäftlicher Zuverlässigkeit. Vor allem aber ist die schlichte Mächtigkeit der Gestalt mit den klaren Haltepunkten für das Auge – Knie, Hüfte, Brust, Armgelenk, Schulteransatz, Kopf – mit ihrem einfach überschaubaren und doch sehr belebten Kontur so überzeugend »göttergleich«, daß man sich willig gefangennehmen läßt durch diesen Zusammenklang von Zeitlichem und Überzeitlichem, handfest volkstümlichem Dialekt und würdig statuarischer Formensprache, die ihre Herkunft aus dem Kreise Adolf von Hildebrands in Rom deutlich erkennen läßt.

Als Wahrzeichen für ein einzelnes Handelshaus entthront, wie durch ein Wunder gerettet und heimgekehrt – könnte das Kunstwerk nicht zum Wahrzeichen der ganzen Stadt werden? Es gehört ein wenig Mut dazu, sich zu ihm zu bekennen, aber es enthält alle Elemente für legitime Popularität: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Wie wäre es mit der Parole: Der kennt Hamburg nicht, der nicht dem Kaufmannsgott in der Kunsthalle seine Reverenz gemacht hat!?

Zur Umgestaltung des Museumswesens. 1951

Zunächst ein Wort zur Rechtfertigung für die Behandlung dieses Themas auf dem Kunsthistoriker-Tag, der sonst fast nur Forschungsberichte in sein Programm aufgenommen hat. Das entspricht der Universitätsausbildung auf unserem Fachgebiet. Wer die Hochschule verläßt, hat sich mit der Methode der Forschung und einigen ihrer wichtigsten Ergebnisse vertraut gemacht, er hat selbst dazu den ersten Beitrag geleistet. Vorbereitet ist er dadurch auf Gelehrtenarbeit, auf freies Studium oder auf die Laufbahn des Hochschullehrers. Der Bedarf ist für solchen Beruf — man sage ruhig: leider — in Deutschland heute äußerst gering geworden. Groß dagegen ist der Bedarf an einigermaßen vorgeschulten Kräften auf den Feldern der praktischen Kunstpflege: auf dem des Museumswesens, ganz besonders für die Kunstgewerbemuseen, auf den Gebieten der Denkmalpflege, der Kunsterziehung und der Kunstbetrachtung in unserer Tagespresse. Mit verschwindenden Ausnahmen wird auf unseren Universitäten eine Hinleitung auf diese Arbeitsmöglichkeiten, für die es durchweg an wirklich fähigem Nachwuchs fehlt, nur höchst unzulänglich, vielfach überhaupt nicht versucht. Man glaubt die Wissenschaft in Gefahr, wenn man ihre Adepten zu früh heranzuführt an die praktischen Aufgaben, wo man sie bedroht sieht: in den Museen vom Ausstellungsbetrieb und von der Verwässerung ihrer Erkenntnis zu populären Einführungsbestrebungen, in der Denkmalpflege von der Rücksichtnahme auf moderne städtebauliche Erfordernisse, in der Presse gar von der Nötigung zu oberflächlicher ästhetischer Schwätzei. In Wahrheit besteht eine andere, viel größere Gefahr: daß alle diese Berufsgruppen dem wissenschaftlich vorgebildeten Nachwuchs verlorengehen, weil dieser nicht früh genug seine Eignung dafür erproben darf. Wenn wir sehr mit Recht darüber klagen, daß die Denkmalpflege sich immer häufiger überwältigen läßt durch die angeblichen Bedürfnisse von Leben und Verkehr, die Lehrerschaft durchweg nicht mehr in der Lage ist, ihre Schüler in die Kunstbetrachtung zulänglich einzuführen, die Presse in ihren Kunstberichten auf ein wahrhaft klägliches Niveau absinkt, das Museumswesen dem Tagesbetrieb immer haltloser ausgeliefert wird, die Kenner für gewisse Gebiete des Kunsthandwerks nahezu im Aussterben begriffen sind, so liegt die Schuld nicht zuletzt bei denen, die unsere Studenten ausschließlich für eine Gelehrtenlaufbahn erziehen, während es nur besser werden kann, wenn wir gerade diejenigen, die wir wissenschaftlich ausbilden, auch auf die angrenzenden praktischen Aufgaben vorbereiten. Pflicht-Vorlesungen und mehr noch Arbeitsgemeinschaften über kunstgewerbliche Themen, Museumskunde, Führungswesen (mit praktischen Übungen), Denkmalpflege, Restaurierungsarbeit, ja auch über die Behandlung künstlerischer und kunsthistorischer Themen in der Presse (ebenfalls mit praktischen Übungen) sind dringend erforderlich. Ich sage das nicht, um dem Betrieb oder gar leichtfertigen Journalismus das Wort zu reden, sondern umgekehrt: um für die lebensnahen Berufe unseres Faches solche Menschen zurückzugewinnen, die eine gediegene wissenschaftliche Ausbildung genossen haben. Tun wir das nicht, so isolieren wir in erschreckender Weise unser Fach von denjenigen Kreisen unserer Bevölkerung, die unsere besten Helfer sein könnten. — Mit diesen Überlegungen hoffe ich auch die nachfolgenden Ausführungen vor einem gelehrten Forum rechtfertigen zu können.

Doch nun zu unserem Thema selbst. Museumsarbeit ist heute weniger denn je durchführbar ohne den Kontakt mit *allen* geistigen Strömungen der Gegenwart. Die Zeit ist vorbei, in der schon gelehrtes Spezialistentum genügte, um sich der Arbeit in unseren öffentlichen Sammlungen gewachsen zu zeigen. Nicht daß wir bestimmte weltanschauliche oder gar politische Überlegungen in die unserer Wissenschaft und die unserer praktischen Kunstpflege hineinbringen möchten, aber wir haben wieder ein Gefühl dafür gewonnen, daß von einer geistigen Mitte aus alle Fragen gelöst werden müssen, daß unser Leben nur als Einheit begriffen werden kann. Unsere geistige Haltung aber wird heute von zwei Seiten her bedroht. Dem wankenden Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts, der namentlich uns Ältere alle noch heimlich mitbestimmt, steht eine immer ernster empfundene Verpflichtung des Bewahrens gegenüber, geboren aus der Angst, die Grundlagen unserer Kultur zu verlieren. Diese Angst aber hemmt uns, wir treten auf der Stelle. Liest man die Aufsätze in der 1920 vom deutschen Museumsbund herausgegebenen Publikation »Die Kunstmuseen und das deutsche Volk«, so fühlt man einen frischen Wind wehen, man staunt vor dem Mut der revolutionären Meinungen, vor der offen ausgesprochenen Einsicht, daß vieles von Grund auf anders werden müsse, und auch die älteren Fachgenossen stellten sich positiv dazu. Heute, 30 Jahre später, hat sich, wenn ich recht sehe – jedenfalls innerhalb der regierenden Generation – ein Frontwechsel vollzogen. Das Wort »modern« im Sinne von fortschrittlich ist altmodisch geworden. Die Angst vor geistigen Verlusten gibt den warnenden Stimmen erhöhte Kraft und Bedeutung. Hans Kauffmanns unter dem Titel »Lebendiges Museum« auch im Druck erschienener Düsseldorfer Vortrag vom Frühling dieses Jahres, der manches schöne und sehr beherzigenswerte Wort enthält, schließt mit einem Zitat Wilhelm v. Humboldts und wünscht sich die Museen als »freundlichen Zufluchtsort für Melancholie und Nachdenken, für Schwärmerei und Gleichgültigkeit an der Welt, für stilles Glück und tiefes Unglück, für Wissenschaft und Kunst«. Ich kann nicht glauben, ja auch nicht hoffen, daß dieses Wort aus dem Herzen der gegenwärtig jungen Generation gesprochen ist. Gewiß trägt jeder von uns, auch derjenige, der sich gern revolutionär gebärdet, etwas von dieser Sehnsucht nach Weltflucht und Idylle in sich (wäre es anders, wir hätten kaum gerade unseren Beruf ergriffen!). Wenn es aber innerhalb unserer regsameren Jugend eine allen gemeinsame Frontstellung gibt, so ist es die gegen jede offene und verkappte Romantik in allen ihren Erscheinungsformen. Dem hat auch unser Museumswesen Rechnung zu tragen, wenn es sich nicht noch weiter als bisher in eine abseitige Stellung manövrieren, wenn es ein echter Bildungsfaktor unseres gegenwärtigen Lebens bleiben will. Ich möchte aus der Vielfalt zeitnotwendiger Aufgaben der Umgestaltung einige Punkte beispielhaft herausheben, freilich mit dem Bewußtsein, daß nur wenig angedeutet werden kann und von einer jüngeren Generation noch weit kräftigere Anregungen ausgehen sollten, ferner in dem beschämenden Gefühl, daß das meiste davon bereits gesagt, aber wieder vergessen worden ist.

Erstens: Wir sollten uns einig werden über die Zweckbestimmung des Museums. Gustav Pauli in seinem schönen Aufsatz über »das Kunstmuseum der Zukunft« (in jener vorerwähnten Sammelpublikation) hat drei aufeinanderfolgende Typen unterschieden: die fürstliche Sammlung, das Gelehrtenmuseum, das Volksmuseum und hat sich, nach Lichtwarks Vorbild, mit einer uns heute fast schon wieder befremdenden Eindeutigkeit für das Volksmuseum entschieden. Sind wir bereit, damit Ernst zu

machen? Das Museum habe, so meinte Pauli, nicht so sehr der Vermehrung der Erkenntnis zu dienen als der Bildung des Gefühls. Kauffmann sagt jedoch: »Wo die Forschung äußerlichem Umtrieb zu Liebe stille steht, verödet das Museum bald.« Fragt sich natürlich, was man unter Umtrieb zu verstehen hat — eine Begriffsbestimmung, die so negativen Charakter hat, daß niemand sich dafür einzusetzen wagen wird. Davon später. Fragen wir uns zunächst einmal, ob denn wirklich die Forschung, also ein Wesensbestandteil des Gelehrtenmuseums, heute noch zu den konstitutiven Aufgaben einer öffentlichen Sammlung als Volksbildungsstätte gehört. Eines ist selbstverständlich: das Museum als umfassende Materialsammlung hat dem Forscher jede nur denkbare Erleichterung für seine Arbeit zu gewähren, jedes Objekt muß ihm frei zugänglich gemacht, jede Auskunft bereitwillig erteilt werden. Ein weiteres kommt hinzu: die Museumsbeamten müssen auf Grund ihrer wissenschaftlichen Ausbildung dazu in der Lage sein, die ihnen anvertrauten Schätze nicht nur ästhetisch, sondern auch kunstgeschichtlich richtig zu beurteilen und die Fortschritte der Forschung für ihre Sammlung zu verwerten. Wenn sie aus dem täglichen Umgang mit den Kunstwerken hin und wieder auch selber zur Mehrung der Erkenntnisse beizutragen vermögen — umso besser. Aber das Museum der Gegenwart als solches ist kein Forschungsinstitut, sondern eine Stätte der künstlerischen Erziehung und Selbsterziehung der Allgemeinheit. Der Forscher ist ein gern gesehener Gast, aber Einrichtung des Hauses und Darbietung der Kunstwerke erfolgen nicht nach Gesichtspunkten, die seine Arbeit erleichtern. Der Historiker erstrebt für seine Zwecke mit Recht eine möglichst lückenlose Vollständigkeit, und künstlerische Qualität braucht für ihn keineswegs immer ein ausschlaggebender Gesichtspunkt zu sein. Im Museum aber hat nur das Wertvollste ein Anrecht darauf, dauernd gezeigt zu werden und die Anordnung wird nur insoweit historische Maßstäbe berücksichtigen, als dadurch zugleich der höchstmögliche Schau-Wert und eine volkspädagogische Hinleitung auf das Wesentliche gewährleistet werden. Die Arbeit des Forschers wird sich vorwiegend hinter den Kulissen der Schausammlung vollziehen. Die immer weiter um sich greifende Museumsunlust wird nur dann zu überwinden sein, wenn wir den Mut aufbringen, nicht gleichzeitig zweien Herren dienen zu wollen. Wir behindern die Wissenschaft nicht, wenn die Einrichtung unserer Museen auf die Bedürfnisse des täglichen Besuchers eingestellt wird und der Gelehrte für seine Zwecke das Studium in den Magazinen auf sich zu nehmen hat. Der Erziehungswert eines Museums ist von anderen Gegebenheiten abhängig als der Gelehrte sie braucht: vom lebendigen Erlebnis jeder Gegenwart her muß das Kunstgut der Vergangenheit seine besondere Beleuchtung erfahren, es muß nach Goethes Wort »kein Abgeschlossenes beharren, sondern ein Unendliches in Bewegung sein«. Vor dieser Bewegung scheuen wir uns, und der Gelehrte ist leicht geneigt, sie mit schädlichem »äußerem Umtrieb« zu verwechseln. Es gehört zwar seit langem zum guten Ton, bei allen Fragen des kunsterzieherischen Nutzwertes der Museen Alfred Lichtwark zu zitieren — würde man ihn mehr lesen als verehrungsvoll rühmen, viele würden ihn heute als Ketzer verurteilen. Die Hamburger Kunsthalle ist von ihm mit erstaunlicher Konsequenz aus den Bedürfnissen seiner Gegenwart heraus entwickelt; wollen wir sein Vorbild nicht dem Buchstaben, sondern dem Geiste nach weiterhin lebendig sein lassen, so ist eine erneute umfassende Umgestaltung notwendig. Was er geschaffen hat, das ist nach Pauli's Wort »ein charaktervolles Denkmal einer Überzeugung und Liebe«. Niemals aber werden zeitgebundene Überzeugung und persönliche Liebe alles gleichmäßig im Sinne des

Gelehrten zu umfassen vermögen, und so werden dessen Bedürfnisse in den zweiten Rang zu verweisen sein.

Zweitens: Rücken wir die Aufgaben der allgemeinen Kunsterziehung an die erste Stelle, so wird es sich bald herausstellen, daß die wenigsten Museen praktisch darauf eingestellt sind. Auf diesem Gebiet, für das die ersten Anregungen von England und Deutschland ausgegangen sind, hat uns Amerika weit überflügelt. Was drüben ein »educational department« genannt wird – uns fehlt in Deutschland sogar der wirklich adäquate Terminus dafür –, das muß auch für uns gefordert werden. Die oberste Leitung und ihr kleiner wissenschaftlicher Mitarbeiterstab sind in den seltensten Fällen dazu in der Lage, den Anforderungen an Führungen, Vorträgen, Arbeitsgemeinschaften, Vorbereitung von Ausstellungen, Verwaltung und Vermehrung des Photo- und Werbe-Materials rein zeitlich gerecht zu werden, ohne daß ihre notwendige Arbeit an den Objekten selbst dabei zu kurz kommt. Auch sind manche der wissenschaftlich besten Kräfte für diese besonderen Aufgaben, die heute viel Einfühlung in die soziale Struktur der Bevölkerung und viel pädagogisches Talent verlangen, nicht ohne weiteres geeignet. Jedes größere Museum braucht wenigstens eine hauptamtliche Kraft, die sich ausschließlich dieser Arbeit zu widmen vermag. Ihr würde es obliegen, aus der Lehrerschaft, der Studentenschaft, der Künstlerschaft geeignete zusätzliche Hilfskräfte heranzuziehen und auszubilden. Sehr erwünscht wäre es, daß diese Stelle auch dauernd Fühlung hält zur Presse und von hier aus selber werbende Arbeit in den Tageszeitungen geleistet wird. Entscheidend wichtig scheint es mir zu sein, daß dieser Dienst nun *nicht* als einer niederen Grades angesehen wird und daß auch dafür Mitarbeiter heranwachsen, die eine gediegene wissenschaftliche Universitätsausbildung hinter sich haben. Die Gefahr eines Absinkens in oberflächlichen Betrieb ist nur dann zu bannen, wenn diese Arbeit nicht, wie vielfach bislang, nur nebenher und mit der linken Hand getan wird. Geschieht ihr Aufbau nicht aus unseren Kreisen, so dringt ein fahrlässiger Dilettantismus in die Museen ein, über den dann diejenigen am meisten klagen, die nicht rechtzeitig dafür gesorgt haben, ihn durch sachkundige Führung zu steuern.

Drittens: Es ist schon andeutend von Ausstellungen die Rede gewesen. Hans Kauffmann – und er steht durchaus nicht allein – warnt vor der »Flucht des Museums in die Ausstellung«. Akut geworden ist das Problem durch den Raummangel, der voraussichtlich in Deutschland an manchen Orten noch lange fortbestehen wird. Hier aber soll die grundsätzliche Frage erörtert werden, ob und inwieweit ein Wechsel des ausgestellten Museumsgutes überhaupt erwünscht ist. Aus Angst vor der vielberufenen Betriebsamkeit wird seine Notwendigkeit nicht selten geleugnet. Ruhe und Sammlung zu gewährleisten – und dazu gehöre es, die vertrauten Werke am gleichen, vertrauten Orte zu finden – sei die oberste Pflicht der Museumsleitung. Wer das allzu kategorisch fordert, vergißt zweierlei: daß nicht nur die zeitbedingte Raumknappheit, sondern die Verpflichtung, eine Sammlung trotz fortlaufender Vermehrung überschaubar zu halten, die Vorführung nur eines beschränkten Materials möglich macht; Monstre-Museen sind ganz gewiß der Beförderung von Stille und innerer Sammlung nicht dienlich. Selbst der Louvre hat sich Ausweichquartiere geschaffen. Wir aber müssen schon deswegen wechseln, um nicht bestes Ausstellungsgut dauernd im Magazin zu halten, zumal wir heute allgemein wesentlich lockerer stellen und hängen und dadurch mehr Raum gebraucht wird. Der zweite Grund für gelegentlichen Wechsel ist von noch ausschlag-

gebenderer Bedeutung: Jeder Museumsmann macht heute die Erfahrung, daß der Besuch rapide absinkt, wenn die Behängung für längere Zeit die gleiche bleibt, wenn also genau das geschieht, was einige ältere Museumsfreunde für ihr friedliches Behagen immer wieder postulieren, während umgekehrt ein hin und wieder nach pädagogischen Gesichtspunkten vorgenommener Wechsel ebenso rapide die Besucherzahl ansteigen läßt. Nun bin ich weit davon entfernt, die Besucherzahl zum einzigen Maßstab für unsere Arbeit zu machen, man muß auch gelegentlich den Mut zur Unpopularität aufbringen; nicht das Publikum mit seinem Bedürfnis nach Sensation und wechselnder Unterhaltung hat uns das Gesetz des Handelns vorzuschreiben. Trotzdem: ein Museum, das aus öffentlichen Mitteln erhalten wird, darf nicht achtlos vorübergehen an den Wünschen seiner Benutzer und hat die von dort ausgehenden Antriebe in pädagogisch fruchtbare Bahnen zu leiten. Museum und Ausstellung haben sich wechselseitig zu ergänzen und zu fördern. Verschließen wir uns dieser Möglichkeit lebendiger Anregung, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn der Anteil der Bevölkerung immer weiter nachläßt. Selbstverständlich bleibt als Ideal die Forderung bestehen, die *größten* Meisterwerke *dauernd* zur Schau zu stellen und, wenn irgend die Raumverhältnisse das zulassen, die Ausstellung in der Regel auf gesonderte Trakte zu beschränken — ein Ideal, das sich indessen heute nur in den seltensten Fällen verwirklichen läßt.

Viertens: Viele der angedeuteten Schwierigkeiten entstammen der gleichen Quelle: der uferlos anwachsenden Masse der Ausstellungsobjekte. Wächst ein Museum über ein gewisses Maß, so begibt es sich der Intensität seiner Auswirkung. Das läßt sich an der Ermüdung der Besucher leicht nachprüfen, und der Zwang zum sog. »Rundgang« durch die immer noch übliche akzentlose Abfolge unserer Sammlungsräume erschwert eine freiwillige Selbstbeschränkung. Laien, leider auch in unseren Städte- und Länderverwaltungen, haben den radikalen Vorschlag gemacht, das Weitersammeln zu beschränken. Wir wissen, das bedeutete den Tod jedes Museums als lebendigem Organismus. Jede Epoche hat neue künstlerische Bedürfnisse und setzt die Akzente anders. Nicht nur um Lücken zu schließen, sondern um neue Gesichtspunkte durchzusetzen, sind neue Ankäufe erforderlich. Soll man nun etwa *verkaufen*, was dem Geschmack unserer Gegenwart nicht mehr entspricht? Die Gegengründe sind oft erörtert worden, vor allem mit dem Hinweis auf Fehl-Verkäufe, die *immer* unvermeidlich sein werden und die eine spätere Zeit tadeln wird. Wenn es uns indessen ernst damit ist, daß die öffentlichen Sammlungen in erster Linie eine lebendige Gegenwartsaufgabe zu erfüllen berufen sind, so können auch Irrtümer in Kauf genommen werden. Werden doch die Kunstwerke, die aus den Museen verschwinden, dadurch dem Forscher nicht unzugänglich. Daß mit äußerster Vorsicht verfahren werden muß und nicht ein einzelner allein die Verantwortung übernehmen sollte, das versteht sich am Rande. Aber auch hier gilt der Satz, daß Verantwortungsscheu schlimmer ist als zeitbedingter Irrtum. — Endlich aber sollte mit einer alten Forderung Ernst gemacht werden: der Trennung von Schau- und Studiensammlung. Ansätze dazu bestehen überall, aber eine wirklich fühlbare Entlastung wird es erst dann geben, wenn die drangvolle Enge unserer Magazine durchlüftet und zureichende Raumgruppen — in der Regel geschlossen, aber jedem Spezialinteressenten bequem zugänglich — für die in der Schausammlung ganz oder vorübergehend entbehrliehen Objekte bereitgestellt werden.

Fünftens: Der Zuwachs der Museumsbestände ist besonders seit dem Augenblick ins Bedrohliche angestiegen, als auch die Kunst der Gegenwart zum Sammelgebiet gewor-

den ist. Niemand wird sie heute mehr ausschließen wollen. Durch sie aber ist ein Element der Unruhe in unsere Sammlungen eingezogen, und da gerade sie besonders zu sehen begehrt wird, erhöht sich ihr raumfressender Charakter. Das alte Prinzip, daß in das Museum nur bleibende Werte Aufnahme zu finden verdienen, wird durch das Eindringen der Gegenwartskunst in Frage gestellt. Wer wollte für den ewigen Bestand dessen garantieren, was heute und gestern gemalt und gemeißelt worden ist? Uns fehlen die Maßstäbe. Und doch: nur von der Gegenwartskunst her wird auch das Alte lebendig. Daß alle größeren deutschen Museen auf das eifrigste bemüht gewesen sind, Werke der als »entartet« verfemten Künstler zurückzugewinnen, war unzweifelhaft richtig. Für die junge Generation sind auch diese Arbeiten schon historisch geworden und ohne sie kann der Brückenschlag zur Kunst der unmittelbaren Gegenwart nicht getan werden. Eines aber hat uns diese Rückgewinnung der Werke der jüngsten Vergangenheit gelehrt: schon heute werten wir anders als etwa in den 20er Jahren, und manches, was damals wichtig schien, ist heute entbehrlich geworden. Trotzdem müssen und werden wiederum die jüngeren Künstler in unsere öffentlichen Sammlungen einziehen. Der Gedanke allerdings, daß Kunstwerke direkt vom Atelier, ohne jede Bewährung im Leben, einen dauernden Platz innerhalb der Elite des Kunstschaffens aller Zeiten gewinnen, hat etwas Beängstigendes, sowohl für die Kunst selbst als für das Museum. Es sollte für sie eine andere, losere Form der Bindung an die Museumsbestände gefunden werden. Es wäre eine lohnende Aufgabe für unsere jüngeren Fachgenossen, die Segen und Unsegen der bisherigen Übung miterlebt haben, eine Zwischenlösung zu finden, die zwar eine längere Schaustellung ermöglicht — es ist sehr die Frage, ob überhaupt das Museum dafür der rechte Ort ist —, zugleich aber die öffentliche Sammlung davor bewahrt, alles *auf die Dauer* zu erhalten, was nach gemessenem Abstand sich als zeitbedingt im begrenzenden Sinne erweist.

Sechstens: Gerade bei der Vorführung von Gegenwartskunst werden wir, bei der hier besonders notwendigen kunstpädagogischen Anleitung, immer wieder darauf verweisen müssen, daß jedes Kunstwerk als charakteristische Lebensäußerung seiner Zeit verstanden werden sollte. Auch bei älterer Kunst, soll es nicht bei rein ästhetischer Bewertung sein Bewenden haben, ist die gleiche Notwendigkeit gegeben. Auch sie muß, nicht nur für den Wissenschaftler, sondern gerade auch für den künstlerisch interessierten Laien, als lebenskräftiges Zeitdokument interpretiert, ihr Stil als kulturschaffend erkannt werden. Nicht zur Nachahmung im Einzelnen, aber als Vorbild im Ganzen. Gibt dafür nun unser allzu spezialisiertes Museumswesen überhaupt noch die zureichende Möglichkeit? Der Fachmann kann sich im Kunstgewerbemuseum, im historischen Museum, in der Bildergalerie, in der Plastik-Abteilung, im Kupferstich- und Münzkabinett die einzelnen Teile zusammenholen, der bildungseifrige Laie braucht eine äußere Hilfe für solche Zusammenschau. Vor den älteren Fachgenossen werden jetzt die Schreckensbilder der sog. kulturhistorischen Milieu-Museen auftauchen mit den historisierenden Architektur-Atrappen ihrer Raumdekorationen. Man braucht nicht in alte Fehler zu verfallen und kann doch die Forderung als unabweisbar empfinden, die Geschlossenheit der künstlerischen Kultur einer Epoche, etwa des Rokoko, zugleich an Porzellan, Möbeln, Gemälden und Plastik, ja auch an historischen Dokumenten in strengerem Sinne zu demonstrieren. Tun wir das nicht, so bleiben wir im Spezialistentum des 19. Jahrhunderts stecken, das auf den meisten übrigen geistigen Gebieten längst überwunden ist. Auch hier gilt es, neue Wege zu finden. Ich möchte

etwas davon andeuten, indem ich abschließend den Museumstypus der Zukunft zu skizzieren versuchen will.

Auch er ist nicht neu. Gefordert hat ihn schon Gustav Pauli in seinem zitierten Aufsatz, wenn auch noch in etwas unpräziser Form. Ansätze zur Verwirklichung aber gibt es, soweit ich sehe, noch nirgends. Pauli wünschte sich eine weitgehende Dezentralisation, ohne allerdings die notwendige Ergänzung einer zusammenfassenden Einheit klar zu umreißen. Das Zukunftsbild, das ich ausmalen möchte, nimmt keine Rücksicht auf die Möglichkeit rascher Realisierung. Unsere Erörterungen haben ja aber in erster Linie den Zweck, im Grundsätzlichen Klarheit zu gewinnen. Ohne ein uns deutlich vorschwebendes Idealbild, an dem sich die einzelnen Maßnahmen unseres praktischen Handelns orientieren, ist keine echte Entwicklung möglich. Jeder Schritt auf diesem Wege wird uns erwünscht sein. Mit gespanntester Aufmerksamkeit sehen wir nach Köln, wo zum ersten Male in Deutschland nach langer Zeit ein von Grund auf neuer Museums-Bau, wenn auch innerhalb der alten, räumlich gegebenen Grenzen, erstehen wird und dessen Vorbereitung zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Ich aber denke mir als ideales Fernziel einen großen Volkspark mit gepflegten Grünanlagen. Daß er im Zentrum einer Großstadt nur selten zu haben sein wird, darf nicht schrecken. Die Beispiele von Schloß Cappenberg in Westfalen und Schloß Gottorf in Schleswig-Holstein sind sehr ernst zu nehmende Beispiele dafür, daß ein Museum als Ausflugsziel auf weiteste Kreise der Bevölkerung äußerst anziehend zu wirken vermag. Der Volkspark müßte einfache Gaststätten, einen Kinderspielplatz zur Entlastung der Mütter, ein kleines Gebäude für Vorträge, Musik und künstlerische Darbietungen aller Art für die Nachmittags- und Abendstunden enthalten. Großplastik müßte im Freien aufstellung finden. In lockeren Abständen sollten sich kleine Museumsgebäude erheben, jeweils nur für eine zusammenhängende Stilgruppe, jedoch *alle* künstlerischen Lebensäußerungen dieses Stiles umfassend, nicht in bunter Mischung, wohl aber im gleichen Hause nacheinander zu studieren. Jedes dieser Gebäude müßte neben der Schausammlung auch ein kleines Studienmagazin enthalten. Jedes Gebäude nur so groß, daß seine Schätze ohne Ermüdung aufgenommen werden können. Etwas entfernt liegt ein größeres Ausstellungshaus für wechselnde Veranstaltungen. Die Kunst der Gegenwart aber sollte der ganzen Anlage ihr Gepräge geben: das beste Kunsthandwerk hätte die Gebrauchsmöbel zu liefern, Bilder der lebenden Maler die Wände der Gaststätten und Ruheräume zu schmücken, die besten Architekten sollten die einzelnen Häuser erbauen. Was an Unruhe dem Ganzen notwendig zuwächst, das wird in den kleinen Pavillons durch Geschlossenheit, Ruhe und Intimität kompensiert. Gewiß würde mancher Besucher, der wegen Entspannung im Grünen gekommen ist, überrascht von der stillen und einheitlichen Kunstwelt der kleinen Museumsgebäude sich einfangen lassen. Hier nun wäre keinerlei Wechsel mehr notwendig, und die stilbildende Kraft jeder Kulturepoche würde sich eindringlich und vorbildhaft auszuwirken vermögen. Wer das Gelehrtenmuseum sich zurückwünscht, wird sich zur Wehr setzen, wer echte künstlerische Volksbildung will, wird auch die Neugier des Zaungastes nicht scheuen. Zwei Einwände haben schwereres Gewicht: auch eine solche Einrichtung würde zeitbedingten Charakter tragen und sich einmal überleben. Ferner: diese Auflockerung könnte einer Auflösung der Museen Vorschub leisten, das Leben könnte langsam überfluten, was wir über ein Jahrhundert lang in abgesonderte heilige Bezirke gerettet haben. Wer beides als Gefahren empfindet, dem muß geant-

wortet werden, daß sie unleugbar bestehen. Aber lebendiges Menschenwerk hat niemals Ewigkeitscharakter und wer einem starren Festhalten am Gegebenen das Wort redet, wird das Werk am ehesten der Überalterung anheimgeben und ganz gewiß wird es sich zu erwartenden Stürmen nicht gewachsen zeigen.

Sie wissen: Museumsfeindlichkeit wagt sich allerorten offen hervor. Nicht nur ein so kluger Kopf wie Herbert Read hat dem »synthetischen Produkt der Kulturfabriken«, zu denen er auch die Museen rechnet, den Krieg erklärt. Ist es auch deutlich, daß solche Äußerungen der gleichen Schwäche entstammen, gegen die sich die Kulturkritik jener Extremisten richtet, so dürfen sie doch nicht ganz überhört werden, und wir müssen uns ihnen gewachsen zeigen. Gerade weil wir vor dem schöpferischen Tiefstand unserer Epoche auf kulturellem Gebiet – trotz leuchtender Ausnahmen und trotz ernstlichem Zukunftsoptimismus – die Augen nicht verschließen können, ist das Museum einstweilen noch eine unabdingbare Notwendigkeit, allein schon zum Wachhalten der Erinnerung. Doch wer das Museum bejaht, wird ihm, wie allem Lebendigen, Anteil wünschen am Prozeß der Wandlung, denn Wandlung bedeutet nicht Auflösung, sondern sie baut auflösenden Tendenzen vor. Der Gedanke, daß es eine Zeit geben könnte, in der Museen überhaupt ihre Wirksamkeit wieder verlieren, darf uns nicht beunruhigen, er darf und muß Wurzel fassen in unserer Vorstellung von einer veränderten Zukunft; wir aber sind die Träger der Verantwortung dafür, daß der mögliche Weg dorthin sich vollzieht ohne die jähe Zäsur der Zerstörung.

Wir haben es in den letzten Jahrzehnten mit nicht geringem Schrecken erkennen gelernt, daß das, was wir Kultur nennen, durch lebensfeindliche Verfestigung dem Menschen schädlich zu werden vermag. Wie sonst hätte geschehen können, was geschehen ist?! Ich zitiere Romano Guardini, der in seiner grandiosen Zukunftsvision vom »Ende der Neuzeit« das so formuliert hat: »Viele ahnen, daß ›Kultur‹ etwas anderes ist als die Neuzeit gemeint hat: keine schöne Sicherheit, sondern ein Wagnis auf Leben und Tod, niemand weiß, wie es ausgehen wird«. Und an anderer Stelle: »Das kommende Menschenwerk wird vor allem *einen* Zug aufweisen: den der Gefahr.« Unsere Museumsarbeit, meine Damen und Herren, macht davon keine Ausnahme. Die Tapferkeit, mit der wir uns in die Gefahrzone begeben, bedeutet die Voraussetzung für das Rettende, das unser aller oberste Aufgabe ist.

Die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur. 1951

Die Sammeltätigkeit Oskar Reinharts, die ich aus der Ferne seit ihren Anfängen verfolgen durfte, hat von vornherein einen musealen Charakter gehabt. Er sammelte Kunstwerke nicht in erster Linie zum Schmuck seines Heimes und zur persönlichen Freude, sozusagen als Ingredienz des Lebensgenusses, sondern mit einem gewissen, vielleicht zunächst unbewußten Verantwortungsgefühl gegenüber der Allgemeinheit. Das künstlerisch Gültige, überzeitlich Wertbeständige, auch innerhalb der Kunst der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit, war ihm wichtiger als der Reiz des Neuen oder gar des Problematischen. Es mögen sogar weltanschauliche Momente heimlich mitbestimmend gewesen sein, etwa so, daß er in den größten Meisterwerken jenen

Grad von Vollkommenheit andeutend erreicht sah, der die Würde des Menschseins ausmacht. Das mag auch die Tatsache erklären, daß neben seinem eigentlichen Sammelgebiet, der Kunst des 19. Jahrhunderts, ein Grundstock von Meisterwerken alter Kunst, und zwar solcher höchsten Ranges, sehr sorgfältig gepflegt worden ist. Er wird vom Sammler selbst als der Maßstab empfunden worden sein, an dem die neuere Kunst und nicht zuletzt sein eigenes Urteil sich zu bewähren haben. Auch das ganz ungewöhnliche Nebeneinander deutscher und französischer Bilder des 19. Jahrhunderts in den gleichen Räumen seines Privathauses deutete auf des Sammlers Bemühen, durch Vergleich zu maßstäblichen Bewertungen zu gelangen.

Nun, wo ein Teil des Gesamtbesitzes, die deutschen und die schweizerischen Gemälde vom Ende des achtzehnten bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, ausgeschieden und — nach wesentlicher Vermehrung noch in letzter Zeit — zur Stiftung zusammengefaßt sind, tritt viel stärker als bisher der persönliche gegenüber dem musealen Charakter hervor. Erst jetzt, nachdem ein Museum daraus geworden ist, bemerkt man, wie entscheidend die individuellen Neigungen das Ganze durchwalten. Es handelt sich nicht um eine Reihe mehr oder weniger bedeutender Kunstwerke, die ein Stifter seiner Vaterstadt zur Verfügung stellt; das Einzigartige bei diesem überaus noblen Geschenk ist vielmehr die geistige Leistung einer sehr bestimmten Beleuchtung des Stoffgebietes durch Auswahl und Anordnung, auch durch Weglassen oder nachdrückliche Betonung, die dem rein materiellen Aufwand durchaus die Waage hält — niemand sonst als eben Reinhart hätte dieses Museum einzurichten vermocht; es bedeutet eine schöpferische (und eigenwillige) Tat. Daneben darf die einsichtsvolle Haltung der Stadt Winterthur nicht vergessen werden, die, ohne Sonderwünsche anzumelden, die Bestrebungen des Stifters vertrauensvoll zu den ihrigen gemacht hat und durch den Umbau des Alten Gymnasiums der Sammlung ein nicht nur angemessenes, sondern mustergültiges Gehäuse geschaffen hat: eine der übersichtlichsten und zweckmäßigsten und dadurch vorbildlichsten Galeriebauten Europas.

Das alles indessen darf nicht hindern, daß jetzt, da das private Sammelunternehmen ein öffentliches Institut geworden ist, Vergleiche mit ähnlich gerichteten Galerien gezogen und kritische Maßstäbe angelegt werden. Eines fällt dem deutschen Museumsmanne besonders auf: daß der Gesamtaspekt, unter dem die Malerei des 19. Jahrhunderts hier gesehen und gesammelt worden ist, nicht so sehr dem unserer Gegenwart entspricht als der künstlerischen Einstellung, die maßgebend war für die epochemachende deutsche Jahrtausendausstellung in Berlin vom Jahre 1906. Ihre richtungweisenden Ergebnisse, die vor allem Alfred Lichtwark und Hugo von Tschudi zu danken sind, wurden bestimmend für den Aufbau vieler deutscher Museen, etwa der Berliner Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle. Nun liegen diese bedeutsamen Impulse der deutschen Museumsarbeit mehr als vier Jahrzehnte zurück und erweisen sich sowohl im positiven als im einschränkenden Sinne als zeitbedingt. Angesichts dieser Tatsache wirkt der betonte Anspruch der Winterthurer Sammlung auf endgültige Fixierung — das tritt auch in der ausgewogenen Hängung, die kaum wesentliche Änderungen zuläßt, deutlich hervor — als eine Festlegung des Entwicklungsablaufes auf Grund der Anschauungen der letzten Jahrhundertwende. Um es auf eine zwangsläufig schematisierende Formel zu bringen, was sich in unserer Beurteilung seither grundlegend verändert hat, so ist es unser Zweifel an der Einheitlichkeit des künstlerischen Geschehens, der gradlinigen Fortentwicklung auf ein bestimmtes Ziel hin; wir sehen zwei Ströme, nicht einen, sich

vielfach ausschließend, dann auch wieder sich gegenseitig annähernd, aber doch in deutlich getrennte Richtungen weisend.

Noch Lichtwark hat in Runge und Friedrich fast ausschließlich die Wiederentdecker der Natur, die Vorläufer des Impressionismus, gesehen und ihre aufs Sinnbildliche gerichteten Absichten nur beiläufig notiert; er hat die Malerei der Deutsch-Römer vom Anfang des Jahrhunderts (Overbeck, Cornelius, Schnorr und ihre Weggenossen) gar als einen Irrweg gescholten, die streng stilisierenden, monumentalen Kompositionen Hans von Marées' zugunsten seiner Bildnisse vernachlässigt und die Kunst Böcklins mit dialektischem Geschick als poetisierenden Sonderfall achtungsvoll abseits der allgemeinen Entwicklung gerückt. Thoma und Leibl standen seinem Herzen näher; Höhe und Erfüllung aller Hoffnungen des Jahrhunderts war ihm der deutsche Naturalismus seiner Zeit, Liebermann an der Spitze. Begibt man sich so eines Teiles der Ahnenreihe, leugnet oder verunglimpft man die in Deutschland immer vorhandene Neigung zur Vergegenwärtigung des Transzendenten, so wird man unvorbereitet sein für Zeiten, in denen sie mit fast ausschließlicher Gewalt hervortritt. Lichtwarks Kunsthalle enthielt nicht nur keinen van Gogh und keinen Cézanne, auch keinen Munch und keinen Hodler – so mußten die zu Beginn unseres Jahrhunderts stürmisch aufbrechenden Kräfte des deutschen Expressionismus als fremd und abwegig erscheinen. In den folgenden Jahrzehnten hat man Korrekturen angebracht, immer noch nicht entscheidend genug, um das Grundgefüge umzubilden; die Naturstudie war und blieb das Herzstück der Galerie.

Reinhart ist ein Nachfahre dieser Anschauungen. Seine Sammeltätigkeit hat zwar nichts mehr vom Fanatismus der Kampfjahre, er war mit Einsicht und Erfolg um Ausgleich bemüht; aber sein wohltemperierter Geschmack hat die Harmonisierung des Ganzen noch weiter getrieben und die fruchtbaren Spannungen des Jahrhunderts stark zurücktreten lassen. Die Nazarener-Kunst ist auch in seiner Sammlung ausgeschaltet, Feuerbach ist nicht mit antikischen Figurenkompositionen, sondern mit zwei tonschönen Landschaften vertreten; die beiden ausgezeichneten Arbeiten Hans von Marées' stammen aus den sechziger Jahren, nicht aus seiner Reifezeit; Böcklin – davon wird noch zu reden sein – steht seltsam unverbunden allein, und eigentlich hört bei den »Meistern des schönen Handwerks« (Thoma und der Leibl-Kreis) das eigentliche Interesse für die deutsche Kunst auf; von Liebermann gibt es nur einige, freilich hervorragend schöne Frühwerke, seine Entwicklung zum hellfarbigen Naturalismus tritt nicht in die Erscheinung; Slevogt ist mit einem beiläufigen Gemälde unzureichend und, was uns Deutsche besonders erstaunt, Lovis Corinth überhaupt nicht vertreten, während er in seinem Heimatlande an die vorderste Stelle der allgemeinen Wertschätzung gerückt ist. Da die Verbindungsglieder zur deutschen Kunst der Gegenwart fehlen, läßt sich diese nicht organisch anschließen und muß ganz ausfallen, sogar Oskar Kokoschka, obgleich Bilder von ihm sich im persönlichen Besitz des Stifters befinden. Sehr augenfällig ist in der Reinhart-Sammlung auch das Überwiegen der kleinen Formate. Der naturnahen Skizze gilt die stärkere Aufmerksamkeit als dem fertig gemalten Bilde: unter den elf Arbeiten von Calame ist kein größeres Hauptwerk; auf der Menzel-Wand – einem Glanzpunkt der Sammlung – hängen ausschließlich Naturstudien kleinen und kleinsten Formats, wie sie Meier-Graefe, auch einer der Initiatoren der Berliner Jahrhundertausstellung, sehr anfechtbar als die für den Künstler allein wesentliche Leistung proklamiert hat.

Für die Beurteilung der Schweizer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts fühlt sich der deutsche Betrachter weniger zuständig; er nimmt sie mehr dankbar lernend als kritisch abschätzend auf und wünscht vor allem dem Westschweizer Barthélemy Menn, den Deutschschweizern Koller, Buchser und Anker den Eingang auch in ausländische Museen. Fast nur Böcklin und Hodler genießen in Deutschland das gleiche Ansehen wie im Heimatlande. In beiden Fällen erstaunt die Auswahl. Hodlers Malerei erscheint nur mit Werken der Frühzeit und der mittleren Periode, freilich sehr aufschlußreich; doch kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, als sei hier mehr verstandesmäßig und mit bewußt akzentuierender Absicht gesammelt als mit spontaner Anteilnahme. Ohne etwa den Berner Hodler-Saal hinzuzunehmen, wird man von der zentralen Leistung, der symbolkräftigen Figurenkomposition, der ausdrucksstarken, damals die ganze Kunst seiner Zeit revolutionierenden Zeichensprache, keine rechte Vorstellung gewinnen. Böcklin pflegen wir Deutschen mit Feuerbach und Marées zusammen zu sehen und zusammenzuhängen; hier sind seine Bilder mit den realistischen Schweizer Zeitgenossen im gleichen Raum vereinigt, und obgleich kein Gemälde von starkem Pathos und glühender Farbigekeit gewählt ist (auch das bedeutet eine gewisse Verfälschung der Gesamtleistung), sprengen sie den Rahmen – es ist der einzige Saal, dem man eine Umgruppierung wünschen möchte, und zwar zugunsten des Deutsch-Römers. Es verdient indessen nachdrücklich angemerkt zu werden, daß das stille Alterswerk »Paolo und Francesca« vielleicht die reinste Wirkung von der Kraft mythologischer Aussage vermittelt, der Böcklin überhaupt fähig ist.

Was von der Schweizer Malerei der Gegenwart gewählt, was stark unterstrichen, was ganz fortgelassen ist, das bedeutet eine klärende Leistung, für die der ausländische Besucher besonders dankbar zu sein hat. Noch niemals hat sie, glaube ich, insgesamt einen so gewinnenden Eindruck gemacht. Dafür wird man es in Kauf nehmen müssen, daß diese Abteilung aus Gründen zeitgebundener Nahtsicht am wenigsten den Anspruch auf Endgültigkeit machen darf und sicherlich in der Schweiz heute und später besonders diskutiert werden wird. Es erweist sich hier die alte Erfahrung als richtig, daß nur der sensible, wenn auch subjektiv bedingte Geschmack eines Einzelnen die künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart zu einem überzeugenden Gesamtbilde zusammenzustimmen vermag.

Daß insgesamt nur 13 plastische Werke aufgenommen worden sind, auch das ist bezeichnend für die Sammeltendenzen der letzten Jahrhundertwende; fast überall war damals die Skulptur das Stiefkind der Museen neuerer Kunst, nicht zuletzt durch den Mangel an Plastiker-Begabungen jener Zeit bestimmt. Wie unrecht eine gleiche Zurückhaltung heute ist, dafür sind die wenigen von Reinhart aufgenommenen Bildwerke (von einem deutschen und vier Schweizer Künstlern) ein klarer Beweis: es sind durchweg vorzügliche Leistungen; die noch nicht im Katalog verzeichnete Liegende von Hubacher gibt überdies dem Treppenhaus einen bedeutenden dekorativen Akzent.

Das helle, repräsentative Treppenhaus bietet noch zwei weitere Überraschungen: Karl Walsers glänzend komponierte, farbig zurückhaltende und gerade dadurch wohltuende Wandbilder in der Eingangshalle, und im Vorraum des zweiten Stockwerks einen Beitrag der Reinhartschen Erbegemeinschaft. Dort sind Werke von einem römischen Aufenthalt vereinigt, die Theodor Reinhart, der Vater, den damals jungen Hermann Haller und Karl Hofer, dem Schweizer Bildhauer und dem deutschen Maler, in den Jahren 1906/07 ermöglicht hat, Meisterleistungen einer vom italienischen Vorbild

geprägten, stilbildenden Kraft, die ihresgleichen suchen und von den Künstlern selbst kaum jemals wieder erreicht sind — zugleich Zeugnisse fruchtbarsten Mäzenatentums. Abschließend also wird man nicht behaupten dürfen, obgleich das vielfach geschehen ist, daß die Reinhart-Stiftung nach dem Stande unserer künstlerischen und historischen Einsichten von heute ein gültiges Bild vom Ablauf der deutschen und kaum auch der schweizerischen Kunst des mit ihren Werken bezeichneten Zeitraums vermittelt. Das ist indessen weniger ein grundsätzlicher Einwand als eine objektive Feststellung, die den Gesamtwert nicht herabsetzt. Die Sammlung ist ein Dokument, deshalb besonders wichtig, weil sie nicht nur eine Fülle von Meisterwerken darbietet, sondern eine künstlerische Gesinnung, die Jahrzehnte hindurch fruchtbare Wirksamkeit besessen hat, auf das eindrucksvollste manifestiert. Sie gibt ein Zeitbild hohen Kunstgeschmacks und ist eben deshalb kaum veränderbar. Ihre Begrenzung bestimmt zugleich ihren Rang; ihre Subjektivität gibt ihr den bedeutsamen und unverwechselbaren Charakter.

Ein Ausstellungsplan. 1952

Das letzte große, völkerverbindende Phänomen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, das letzte zugleich, das heute uneingeschränkt die begeisterte Zustimmung der Kunstfreunde der ganzen Welt genießt, ist zweifellos die Malerei des französischen Impressionismus. Man sollte den Versuch machen, seinen Großtaten alles das vergleichend zuzugesellen, was in denselben Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in anderen Ländern Europas, ja in der ganzen Welt, soweit ihre Kultur als europäisch bestimmt gelten darf, gemalt worden ist. Bei einer solchen Ausstellung, wie sie uns vorschwebt, sollte freilich der enge Stilbegriff des Impressionismus nicht ausschlaggebend sein für die Auswahl der Werke, vielmehr im weitesten Sinne der Geist jener Sechziger- bis Neunzigerjahre, in denen die Kunst sich löst vom literarischen Motiv historischer oder anekdotischer Art und sich der Eroberung der Natur verschreibt, eine Malerei, der die subtile Erfassung des Augenblicks, atmosphärische und stimmungsmäßige Reize wie die Brechung der Farben im Licht, die Aufhellung und Auflockerung der Palette wichtiger werden als die Bedeutung des Objektes, bei der die Meisterschaft des Pinsels, dessen Führung für den Betrachter offen zutage tritt, über billige illusionistische Wirkungen triumphiert.

Eine solche Zusammenschau würde den Ruhm der Franzosen nicht schmälern, sie würden sich als die sicheren Sieger, die weithin wirkenden Anreger erweisen, andererseits aber würde es deutlich werden, wie viele, freilich oftmals landestümlich bedingte Talente durch die kunstgeschichtliche Popularität der Pariser Schule zu Unrecht in den Schatten gestellt worden sind. Innerhalb ihrer nationalen Bereiche sind sie hochberühmt, aber für die Weltöffentlichkeit müssen sie erst entdeckt werden. Keine allgemeine Kunstgeschichte setzt für diese Entwicklungsperiode bereits richtige Wertakzente; bei Woermann etwa oder bei André Michel werden die einzelnen Länder getrennt behandelt, und der Spezialliteratur in den vielfach schwer zugänglichen Lan-

dessprachen fehlt die entsprechende allgemeine Resonanz. Gleichsam als Entschädigung dafür, daß man sie in der Welt zu wenig beachtet, werden diese Künstler in ihren Heimatländern überschätzt, so sehr, daß ihre Werke dort Preise erzielen, die nicht selten diejenigen um ein Vielfaches übersteigen, die für die allgemein anerkannten europäischen Größen auf dem internationalen Kunstmarkt gezahlt werden. Das ist ein *circulus vitiosus*: die heimatliche Überbewertung behindert noch mehr das Bekanntwerden in der Welt. Es gibt, von Zufallerscheinungen abgesehen, in den großen europäischen Galerien – um nur einige Beispiele zu nennen – nirgends eine würdige Vertretung der Schweizer Maler Anker, Koller oder Buchser, der großen holländischen Landschaftler Mauve und der Brüder Maris, des Ungarn Szinyei Merse, des eminenten Schweden Ernst Josephson, des Norwegers Christian Krogh (selbst Edvard Munch beginnt, außer in Deutschland, sich erst langsam durchzusetzen); die Ausstellungen des italienischen Ottocento in London und New York haben weder Favretto, Fattori oder de Nittis zum verdienten Weltruf verholfen, und mit den Deutschen von Leibl bis Slevogt steht es kaum anders. Diese Periode der europäischen Entwicklung ist weithin eine *terra incognita*, und an Hand einer wirklich systematisch durchgeführten Gesamtübersicht könnte und müßte die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts völlig neu geschrieben werden. Folgende Gesichtspunkte würden dabei sorgsam zu berücksichtigen sein. Zunächst einmal gilt es, den Einfluß Frankreichs richtig abzuschätzen. Es gibt Fälle scheinbar hilfloser Abhängigkeit, die fast komisch wirken. Für diejenigen, die oft von fernher nach Paris kommen, ist es zunächst eine Hilfe zur Eroberung der neuen Malkultur, wenn sie sich an äußerlich ähnlichen Aufgaben zu erproben versuchen wie die ihrer bewunderten Vorbilder. Ein lustiges kleines Beispiel: niemals sind so viele Sonnen- und Regenschirme gemalt worden wie damals in Paris! Gewiß nicht dem trivialen Gegenstände zuliebe, sondern weil sich dabei das Plein-Air am eindrucksvollsten studieren ließ. Solche äußeren Abhängigkeiten dürfen indessen nicht hindern, die z. T. sehr eigene Auffassung und Malweise richtig abzuschätzen.

Dann darf nicht vergessen werden, daß die französischen Einflüsse, die direkten und die indirekten, durchweg später erfolgen, als die anregenden Meister selber ihre neuen künstlerischen Ergebnisse gefunden haben. Bei den Spätlingen der Bewegung aber macht sich, selbst wenn sie die Grundlage ihres Handwerkes durchaus dem französischen Impressionismus verdanken, bereits ein unruhiges Suchen über die sichtbare Erscheinung hinaus bemerkbar. Ich denke an Ensor oder Van Gogh, auch an Edvard Munch oder an den Finnländer Axel Gallén, der in Paris ein typischer Freilichtmaler ist und sich nach Rückkehr in seine Heimat zu einem romantisch bestimmten, aufs Symbolische gerichteten Vertreter des Jugendstils entwickelt. Um mehr als eine volle Generation verspätet sind die Deutschen, und doch ist ihre Verbundenheit mit dem großen Geschlecht der Pariser Impressionisten immer noch wirksam.

Eine weitere Beobachtung führt zu der zunächst befremdenden Erkenntnis, daß, namentlich in den abgelegenen kleineren Ländern, die aus Paris zurückgekehrten Künstler zu Entdeckern ihrer heimatlichen Umwelt werden, zu Begründern betont nationaler Malerschulen. Die französischen Impressionisten sind ohne die Atmosphäre der Großstadt undenkbar, selbst ihre Landschaften sind mit den Augen des Ausflüglers gesehen. In Polen, in Ungarn, in Skandinavien, – man denke an Anders Zorn, Carl Larsson oder Albert Edelfeldt – verbindet sich eine Malkultur durchaus französischer Observanz mit folkloristischen Elementen. Das gibt es sogar in Deutschland, in Dachau

etwa oder in Worpswede, und allzuleicht vergessen es diese Maler selbst (und wir mit ihnen), wie sehr die Pioniertaten der Impressionisten auch für diese äußerlich so bodenständig anmutenden Leistungen die Bahn freigemacht haben.

Bleibt zu fragen, was denn diese als »l'art pour l'art« verschrundene Richtung, die sich auf die Eigengesetzlichkeit der Malerei besinnt, der gesamteuropäischen Kunst entscheidend Neues zugebracht hat und was ein zusammenfassender Überblick auch für die Gegenwart zu bedeuten hätte. Man hat übertreibend von einer neuen Weltanschauung gesprochen; sicher ist es, daß es sich um mehr als nur einen neuen malerischen Stil handelt. Man wird am besten von einem gewandelten Lebensgefühl sprechen, etwas also, das tief eingreift in die geistige Haltung der Epoche. Diese Künstler haben eine Gemeinschaft gebildet über die ganze Welt hin. Was sie verbunden hat, das war nicht zuletzt der Kampf, den sie zu führen hatten, der sie, zumindest in den Anfängen, zu großen Einsamen gemacht hat. Weder die Kirche, noch die Fürsten, langsam immer weniger auch das absterbende Bürgertum, lieferten ihnen die großen Themen wie früher. Immer bisher hatte es sich um Aufgaben gehandelt, deren allgemeiner, weltbedeutender Bezug von außen her gegeben war. Das war hilfreich, zugleich aber auch hemmend. Jetzt erst wurde jeder beliebige Gegenstand darstellungswürdig und dadurch verlor das Thema als solches an bestimmender Kraft. Die Besten verlassen die nicht mehr geglaubten und dadurch verlogen gewordenen Bildvorwürfe der alten Zeit, die reine Anschauung der Natur wird ihr oberstes Gesetz. Das Primat des Gegenstandes wird abgelöst durch das Primat der Malerei selber. Solche Freiheit hat gewiß ihre Gefahren, aber sie schließt auch neue Möglichkeiten auf. Die Selbstbesinnung der Malerei auf ihre spezifischen, nur ihr eigenen Ausdrucksmittel hat jene vielbewunderte handwerkliche Vollkommenheit bewirkt, die uns an den besten Bildern der zweiten Jahrhunderthälfte entzückt. Jede Vollkommenheit aber zielt auf das Ganze. Der äußerste Grad rein malerischer Schönheit hat eine durchseelende Kraft, die auf den dargestellten Gegenstand zurückstrahlt. So wie die Hoheit eines religiösen Themas innerhalb einer noch unbezweifelten Glaubenswelt auch eine nur durchschnittliche Malerei zu adeln verstand, so kann umgekehrt die vollendete Malerei einen an sich belanglosen Gegenstand zu solcher Bedeutsamkeit erheben, daß durch ihn hindurch das Ewige aufleuchtet. Das Verhältnis von Stoff und Darstellung hat sich umgekehrt.

Das Werk Alfred Mahlaus. 1952

Was meinen Sie? Ob wohl die menschliche Nähe zu einem Künstler, ein langandauerndes, ständig sich steigerndes sachliches Interesse an seiner Kunst und eine schließlich daraus sich ergebende, lebensbegleitende Freundschaft, ob solche *persönlichen* Beziehungen eine gute oder eine schlechte, eine helfende oder eine irreführende Voraussetzung sind zur objektiven Beurteilung seiner Kunst?

Wenn solche Künstlerfreundschaft, wie sie mich seit Jahrzehnten mit Alfred Mahlau verbindet, bewundernd und ermahnend, helfend und dann wieder beglückend beschenkt, sehr ernst genommen wird, so ist das Ergebnis meist von einer Art, die der

Laie kaum vermutet und die doch typischen Charakter hat. Es pflegt so zu gehen, daß das Wort eines solchen Freundes in der Öffentlichkeit nicht mehr ganz ernst genommen wird, weil es, wie man annimmt, allzu subjektiv bedingt sei – und daß umgekehrt der Künstler selbst leicht dazu neigt, zuviel zu erwarten, des Freundes künstlerische Weltanschauung ganz oder doch sehr wesentlich auf seine Arbeit abgestimmt sehen möchte und für kritische Bemerkungen von seiner Seite besonders empfindlich wird.

So haben strenge Beurteiler den Schluß gezogen, ein Kunsthistoriker, also ein von Berufswegen zur Sachlichkeit verpflichteter Mensch, könne und dürfe mit keinem Künstler befreundet sein. Freilich, das hieße das Kind mit dem Bade ausschütten! Mehr echte, vom Wechsel der »Richtungen« unbeeinflusste, hingebende Freundschaft – und die Künstler hätten es leichter, ihren heute oft genug entsagungsvollen Weg zu gehen! – Welche Schlüsse, meine Damen und Herren, Sie auch aus diesen einleitenden Bemerkungen ziehen, ich gestehe es offen, daß ich als Freund Alfred Mahlaus zu Ihnen sprechen möchte und als Liebhaber seines vielgestaltigen Lebenswerkes, das in diesen Räumen vor Ihnen ausgebreitet ist.

Der Zugang zu diesem Werk ist nicht schwer. Es spricht an durch eine saubere Handschrift, durch einen unverkennbaren persönlichen Charakter und nicht zuletzt durch seine heute ganz ungewöhnliche praktische Verwendbarkeit. Alles das aber irritiert zugleich. Um was für eine Sorte von Künstler handelt es sich denn eigentlich? Um einen Maler, einen Zeichner, einen Illustrator, einen Gebrauchsgraphiker oder gar um einen Kunstgewerbler, einen Vertreter also der dekorativen Künste, den man mit den Meistern der sog. hohen Kunst gar nicht in einem Atem nennen darf?

Solchen zweifelnden Fragen begegnet man leider nur allzuoft, wenn von Alfred Mahlau die Rede ist. Er ist ein nützliches Talent – und das scheint uns nachgerade ein Paradoxon zu sein. Kunst fängt an, sich in den luftleeren Raum zurückzuziehen. Man schilt gelegentlich darüber, aber man hat sich daran gewöhnt. Indessen sagt uns ein dunkles Gefühl, daß das keineswegs in Ordnung ist. Die großen, meist gar anonymen Meister des Mittelalters waren überzeugt von der dienenden Funktion ihrer Kunst. Meister Bertram hat Passionsfahnen gemalt, Leonardo ein Deckengewölbe nur mit verknotetem Rankenwerk geschmückt, Dürer hat Wappen und gar Befestigungswerke entworfen, Rubens Festdekorationen, zu Runges Lieblingsbeschäftigungen gehörte die Anfertigung von Scherenschnitten und Zimmerverzierungen. Allerdings ist das dann im 19. Jahrhundert seltener geworden, von den großen französischen Impressionisten ist kaum Ähnliches zu berichten, und wenn Picasso sich heute mit Töpferarbeiten beschäftigt, so hält man das für eine Marotte.

Hat man einmal ernstlich die Folgen bedacht? Unser Gebrauchsgerät verödet schablonenhaft, unsere Plakate, namentlich in Deutschland, sind, mit wenigen Ausnahmen, unterhalb der Kunstgrenze, und wer seine Neujahrskarten, die er in diesem Jahre bekommen hat, einer kritischen Musterung unterzieht, wird feststellen müssen, daß die relativ besten noch diejenigen sind, die sich des Auswegs bedienen, uns mit Reproduktionen alter Meister zu erfreuen. Und gibt es noch einen Staat, ein Land, eine Stadt, die von der Briefmarke und dem Geldschein bis zur repräsentativen Festgestaltung überhaupt noch Wert legen auf echte künstlerische Prägung ihrer Hoheitszeichen und ihres Lebensstils? Oder ein industrielles Werk, ein öffentliches Institut, ein weitverzweigtes kaufmännisches Unternehmen, das mit seiner Einrichtung, seiner Werbung nicht sozusagen von der Hand in den Mund lebte?

Hin und wieder wird ein künstlerisch wertvoller Auftrag vergeben, wenn auch selten genug – das sei dankbar anerkannt, dann aber werden im nächsten Augenblick wieder Konzessionen gemacht an den angeblichen Publikumsgeschmack, wobei es durchaus nicht immer feststeht, ob das also umworbene Publikum wirklich dem süßen Kitsch geneigter ist als einer auf die Dauer überzeugenderen künstlerischen Formgebung. Doch der Mangel an Verantwortungsgefühl bei den Auftraggebern ist durchaus nicht allein schuld an diesem Zustand, es fehlt auch vielfach bei unseren Künstlern an Bereitschaft und Fähigkeit, sich der dringlichsten Bedürfnisse tätig anzunehmen. Sie scheuen die Mühe und den Kampf und ziehen sich auf sich selbst zurück.

Es ist Alfred Mahlaus großes Verdienst, daß er sich niemals versagt hat, wo er gebraucht wurde, mehr noch: daß er sich immer wieder selber solche Aufgaben gesucht hat, die hineinwirken in unser tägliches Leben. Dabei ist er in erster Linie – das sei hier nachdrücklich festgestellt – Maler und Zeichner. Sei beobachtendes Auge, sein minutiöses Studium der Natur ist die Voraussetzung für alle Anregungen, die dem kunsthandwerklichen Schaffen zugeflossen sind. Wer diese Ausstellung recht aufnehmen will, muß mit den Aquarellen und Zeichnungen beginnen. Hier ist die Quelle seiner Schaffenskraft. Mahlau ist heute unbestritten einer der besten deutschen Zeichner. Auch hier aber macht sich sehr deutlich eine Vorliebe geltend, nicht für das künstlerische Experiment an sich, sondern für die Erfüllung einer sehr präzisen, selbstgestellten künstlerischen Aufgabe. Hätte er Zeit und Freiheit genug, und mehr als *ein* Leben, er würde einen orbis pictus entstehen lassen, ein Bild der Welt, bei der seine künstlerische Handschrift ihre Gesetze vom Gegenstand her erhält. Ein anmutiges Spiel ist dabei nicht ausgeschlossen – Grazie und Heiterkeit gehören wesentlich zu Mahlaus Talent, aber das dienende Element wird niemals außer acht gelassen. Ich denke an die bezaubernden kleinen Reise-Aquarelle, die er »Die weite Welt« genannt hat, an die zugleich topographisch getreuen und künstlerisch reizvollen Schweizer Landschaften, an alles das, was an beseelter Vergegenwärtigung seiner näheren und fernerer Umgebung entstanden ist: vom Atelierwinkel und der Schiffskoje bis zu den Berliner Trümmerbildern und zur persönlich-lebendigen Sicht vom Hamburger Hafen und den Elbufern.

Von hier aus gilt es, alles andere zu verstehen. Es gibt kaum einen Handwerkszweig, dessen spezifische Möglichkeiten er nicht studiert und den er nicht bereichert hätte durch seine materialgerechten Entwürfe: Plakat, Werbe- und Gelegenheitsgraphik im allerweitesten Sinne – hier wächst das aus der Anschauung Gewonnene vielfach zu symbolhafter Prägung – Schmiedearbeit, Glasschnitt, Stoffdruck, Weberei – diese vor allem hat er um Leistungen bereichert, die zum Besten in Deutschland zählen –, Illustration – am schönsten solche, die nicht nur den Text spielerisch begleitet, sondern von sich aus das Thema mitgestaltet –, Wanddekoration und farbige Raumgestaltung – auf diesem Felde ist sein Talent noch viel zu wenig genutzt –, Theaterdekoration, Festzug, Kostümentwurf, gelegentlich gar ein Film, Spielzeug, Porzellan, Warenzeichen – erlassen Sie mir weitere Aufzählung und lassen Sie sich überraschen durch das, was diese umfassende und doch in bezug auf das Gesamtwerk nur bruchstückweise andeutende Ausstellung Ihnen vorführt. Das Wesentliche aber ist nicht das einzelne, sondern das Ganze. Vor Ihnen steht das Werk eines Künstlers, dessen Schauplatz die Welt ist, unter dessen Händen das Festliche und das Alltägliche ein unverwechselbares Gepräge von hohem künstlerischem Rang erhält.

Verliert er sich nicht? Will er nicht zuviel umfassen? Der Einwand entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung. Es gibt auch in unserer Ausstellung Beispiele, bei denen die Elemente der schöpferischen Vorstellungskraft allzusehr ausgenützt erscheinen, wo gelegentlich auch Anregungen aus dekorativer Kunst älterer Zeit nicht selbständig genug umgeprägt sind, wo eine leichte Ermüdung festzustellen ist, aus dem an sich so lebendigen Wunsch, *jeder* Aufgabe gerecht zu werden. Durchblättert man den scheinbar unerschöpflichen Skizzenvorrat seiner Mappen, so wird deutlich, wie sehr die Erlebnissnähe zum Natureindruck entscheidend ist für die innere Fülle auch seiner dekorativen Gestaltungen. Selbst die konzentrierteste Symbolgestalt seiner Zeichen und Vignetten hat ihre Wurzel in der Anschauung, und je reicher mit Anschauung gesättigt, desto überzeugender ist auch die endgültige Form, deren Werdegang zu studieren sehr aufschlußreich ist. Auch eine andere Begrenzung seines Schaffens soll offen ausgesprochen werden: Mahlau ist kein Pionier, dessen schöpferische Leistung sich an Menschheitsproblemen abmüht. Aber er kennt seine Grenzen, und bleibt er in ihnen, so vermag er nicht selten einen Grad von Vollkommenheit zu erreichen, der manchen Künstler mit größerem Höhenflug, aber geringerer Werktreue zu beschämen vermag. Und mit einer ebenfalls heute selten gewordenen, verpflichtenden Dankbarkeit sieht er auf zu den großen Meistern von Leonardo bis zu Paul Klee, dem er manches Loblied gesungen hat. Auch die Bescheidenheit *solchen* Dienens erweist sich als eine Quelle seiner Kraft.

Und damit kommen wir zur letzten und gewiß nicht unwichtigsten Leistung Alfred Mahlaus: zu seiner Lehrtätigkeit, die er nun seit sechs Jahren mit leidenschaftlicher Unermüdlichkeit, oftmals zu unserem Bedauern unter Hintansetzung eigener schöpferischer Arbeit, an unserer Landeskunstschule ausübt. Ich denke dabei gar nicht nur an seine hohe Fähigkeit, auch mit dem erzieherischen Wort auf das Wesentliche hinzuweisen, an seine menschenbildende Begabung, sondern vor allem an das Vorbild, das er als Künstlertypus darstellt. Bei ihm wird auch das kleinste Talent in seinen nur ihm eigenen Möglichkeiten richtig ausgebildet, ihm werden Felder der Tätigkeit im praktischen Leben eröffnet, nützliche Künstler erzogen, die Arbeiten verrichten können, die wirklich gebraucht werden, und auch wirtschaftlich werden sie auf eigene Füße gestellt.

Doch gibt es einen nicht selten gehörten Einwand: er erziehe, so heißt es, lauter kleine Mahlaus, die Leistung des einzelnen verschwinde in einem vom Lehrer bestimmten Kollektivstil. Ganz wird kein Lehrer solcher Gefahr entgehen, das ist unmöglich. Dagegen aber ist zunächst einmal zu sagen, daß die Möglichkeit zu einer Gemeinschaftsarbeit von hohem Gesamtniveau eines der dringlichsten Postulate unserer Tage ist, und es muß festgestellt werden, daß die Mahlau-Schule unter der künstlerisch befruchtenden Leitung des Lehrers heute öffentliche Aufgaben großen Stils vollgültig durchzuführen in der Lage ist — ein von anderen Städten beneideter Vorteil, von dem leider noch viel zu wenig Gebrauch gemacht wird. Gerät aber wirklich einmal ein überdurchschnittliches Talent in Mahlaus Hände — ich will keine Namen nennen, doch auch das haben wir erlebt —, so kann von Behinderung oder gar einschränkendem Zwang gar keine Rede sein. Unter seiner behutsamen Führung reifen auch künstlerische Begabungen, die eine ganz andere, selbständige Richtung nehmen. Gelernt aber wird in der Mahlau-Klasse das, was lehrbar ist, und wir vergessen nur allzu leicht, daß auch der Begabteste in seiner Jugend einer strengen Schulung bedarf und daß ein reicher Fundus des Gelernten die Grundlage bleibt für jede weitere Entfaltung. Daß aber ein guter

Durchschnitt zu nützlichen Menschen erzogen wird, die sich den Aufgaben des Tages gewachsen zeigen, das ist gewiß einer der größten Vorteile, deren sich eine Schule rühmen darf.

Meine Damen und Herren, ich habe mich bemüht, dem nützlichen Talent einen Kranz zu winden – und es ist mir sehr ernst damit. Um aber nicht mißverstanden zu werden, muß ich abschließend noch eine Anmerkung machen. Der Kern jeder schöpferischen Leistung, das darf niemals vergessen werden, ist absolut zweckfrei. Die Kunst hat ihre unabdingliche Eigengesetzlichkeit. Buhlt ein noch so begabter Künstler um Tageserfolge, malträtiert er seine Fähigkeiten zugunsten bequemerer Verwendbarkeit, so ist es aus mit ihm. Niemand ziehe daher aus meinen Ausführungen den Schluß, der Künstler habe sein Talent zu Markte zu tragen und sich vom Auftraggeber einschränkende Vorschriften machen zu lassen. Er bleibt der Herr, wir sind die Diener, daran darf nicht gerüttelt werden. Und gerade das Beispiel Alfred Mahlaus gibt am wenigsten Ermunterung, dieses Verhältnis leichtfertig umzukehren. Ich kenne viele Gelegenheiten zu bequemer Auftrags Erfüllung, die Mahlau sich hat entgehen lassen, weil von ihm verlangt wurde, was er nicht glaubt verantworten zu können.

Von einer höchsten Warte aus gesehen, wird ein Künstler immer ein unbequemer Mensch bleiben, einer, der sich nicht beugen läßt zu wesensfremden Zwecken, dessen Reich nicht von dieser Welt ist. Mahlau ist zum Dienen *bereit* – und darauf kommt es an, aber von *unserer* Bereitschaft wird es abhängen, ob sein verantwortungsvoller Dienst weiterhin jene höchste Erfüllung findet, die nur im Zusammenwirken von Produzent und Konsument, von Künstler und Auftraggeber und nicht zuletzt von freier schöpferischer Gestaltung und vorurteilslos aufgeschlossener Liebe zu gedeihen vermag.

Ansprache am Klinker. 1953

Der architektonische Eindruck des Wohnblocks, der heute seiner Bestimmung übergeben wird, ist ganz wesentlich bedingt durch seine Zweckmäßigkeit. Im Zeitalter der Technik haben wir etwas gelernt, was die vorige Generation noch nicht begreifen wollte und konnte: daß bei Nutzbauten der künstlerische Wert der Formgebung nicht etwas ist, was von außen zusätzlich hinzutritt, sondern eine Funktion, die aus der Sache selbst entwickelt werden muß, wenn sie Bestand haben soll. Schmückende Ornamente, die als nachträgliche Dekoration dem Baukörper aufgepappt werden, sind uns ein Greuel geworden. Wir sind stolz auf die Sachlichkeit unserer modernen Baugesinnung.

Dabei droht uns eine andere Gefahr: junge Menschen verurteilen heute vielfach alles das, was überhaupt Gemütswerte erkennen läßt. Das Wort »romantisch« – früher ein hochkünstlerischer Begriff – ist heute fast schon ein Schimpfwort geworden.

Ist es nun in dieser geistigen Situation nicht vielleicht abwegig, daß sogar von staatlicher Seite gefordert wird, daß bei größeren Bauvorhaben ein bescheidener Prozentsatz der Kosten für Bildende Kunst, für Schmuckwerk also, ausgegeben werden soll? Könnte

man nicht einwenden, daß dadurch zwar Bildhauern und Malern geholfen, gleichzeitig aber die schlichte Schönheit moderner Bauten romantisch verunklärt wird? Die Antwort kann nur lauten: es kommt darauf an, *wie* es gemacht wird — und ich würde mich hier heute gewiß nicht zum Anwalt eines solchen Kunstwerks machen, hielte ich es nicht für eine vorbildliche Lösung.

Am besten wird es sein, wir gehen bei der Beurteilung aus von einem Gegenbeispiel, das Sie alle kennen. Ich meine das Bürohaus Ecke Muck-Platz und Holstenwall, dem völlig unorganisch jene viel diskutierte, übereinandergeordnete, stark silhouettierte Reihe von männlichen Aktfiguren vorgelagert ist, frei in der Luft hängend, in ihrer funktionellen Sinnlosigkeit wirklich ein Beispiel dafür, wie hier Kunst jede Existenz-Notwendigkeit verloren hat und die Grenze des Lächerlichen gestreift wird — ohne daß ich damit behaupten will, daß die einzelnen Figuren als solche schlecht seien. Was Sie indessen *hier* vor sich sehen: die schlichte, schlanke Stele, die gekrönt wird von der Möwengruppe des Hamburger Bildhauers Hans *Ruwoldt*, geht von grundlegend anderen Voraussetzungen aus. Nicht ein in sich geschlossener Baukörper soll verziert, sondern ein ganzes Wohnquartier soll einen künstlerischen Akzent erhalten, der nicht schmückendes Beiwerk ist, sondern Eigenwert für sich selbst beansprucht. Dieses Kunstwerk ist im schönsten Sinne zweckfrei, d. h. es dient keinerlei materieller Lebensnotdurft. Hier wird den Menschen eines neuen Wohnblocks ein Zeichen geschenkt, ein *Sinn*-Zeichen aus einer höheren Sphäre. Wir wollen auch nicht in erster Linie fragen, was es inhaltlich bedeutet, warum gerade hier Möwen in streng vereinfachter, blockhafter Form ragend vor den Himmel gestellt sind. Wir sollen das Werk des Künstlers nicht dadurch in seiner durchaus eigenständigen Lebensmächtigkeit herabsetzen, daß wir eine banale Beziehung suchen zu den Menschen, die hier leben oder vorübergehen. Wie immer, so ist es auch hier die ewige Aufgabe der Kunst, den Betrachter hineinzuziehen in Bezirke, die nicht von dieser Welt sind. Wir sollen innehalten, stille stehen, staunen und nach einer Atempause der Bewunderung etwas vom Geist der Ewigkeit hineinnehmen in unseren Alltag.

Vielleicht wird sich dieses Bildwerk nicht auf den ersten Blick dem eilig Vorüberhastenden erschließen. Das schadet nichts. Diejenigen, die hier wohnen und täglich mit ihm umgehen, werden zu den treuesten Anhängern und besten Deutern des Kunstwerks werden — das kann ich Ihnen im voraus versichern. Wer unter ihm aufwächst, wird es als ein Wahrzeichen seiner engeren Heimat empfinden, es wird ihm die Stätte des täglichen Lebens weihen und vertraut machen und ihn auch in der Ferne als Bild der Erinnerung begleiten. Ich selber kann nur ein kleines Scherflein der Bewunderung beitragen, indem ich Ihnen versichere, daß der Bildhauer Hans *Ruwoldt* gerade in letzter Zeit in seinen Werken einen hohen Grad der Vollendung erreicht hat: Erfahrungen aus jahrzehntelanger intensiver Beobachtung der Tierwelt läutern sich ihm heute zu hoher, formaler Prägekraft, aus der Vielfalt des angeschauten Lebens werden Zeichen geformt, die das Einmalige zum Gültigen erheben. Wir möchten die Siemers-Stiftung beglückwünschen zu dem Entschluß, dieses Bildwerk zu errichten, und verbinden damit den Wunsch, daß es vielfältige Nachfolge finden möchte.

Noch ein Wort zum Abschluß. Wir rüsten in Hamburg für eine Ausstellung »Plastik im Freien«, die zusammen mit der Internationalen Gartenschau auf dem neu erschlossenen Ufergelände am Harvestehuderweg eröffnet werden soll. Auch hier ist es die Absicht der Veranstalter, Kunstwerke hineinzustellen in den Strom des Lebens, ihre Formkraft

sich bewähren zu lassen in der schönsten Parklandschaft unserer Stadt. Wie hier am „Klinker“ soll auch dort an der Alster Gelegenheit gegeben werden, durch die Möglichkeit zu immer wiederholter Betrachtung das Eindringen in den künstlerischen Kern zu erleichtern. Ich möchte wünschen dürfen, daß nicht nur von Museen und Ausstellungen, sondern langsam wieder vom *Ganzen einer Stadt* – wie das in allen kulturellen Blütezeiten der Fall gewesen ist – jener Zauber ausgehen möchte einer Durchdringung des Lebens mit künstlerischem Geist.

6

Karl Schmidt-Rottluff. 1954

Von den sechs großen deutschen Maler-Persönlichkeiten, die sich zu Anfang unseres Jahrhunderts als meist blutjunge Menschen und nur für kurze Zeit in der Dresdner Künstler-Vereinigung »Die Brücke« zusammengeschlossen haben, geht ein Glanz aus, der heute, wo ihr Lebenswerk fast schon historisch geworden ist, höchste Leuchtkraft erreicht hat. Schon strahlt er über Deutschland hinaus: man erlebt es immer häufiger, daß ausländische Museen als Käufer namentlich von Werken der Frühzeit der Bewegung auftreten, man ist betroffen, wenn man jungen amerikanischen Studenten begegnet, die Bilder der »Brücke« aufs Jahr genau datieren können. Und bei uns stehen in den sich mehrenden Gesamtdarstellungen der Kunst des 20. Jahrhunderts die kürzlich noch Verfemten, vorher zwar schon bekannten, aber noch um allgemeine Anerkennung Ringenden, in der Frühzeit leidenschaftlich Bekämpften, nunmehr als künstlerisch fest umrissenen Gestalten neben Beckmann, Marc oder Klee. Ihr historischer Standort und ihre individuelle Leistung werden mit verblüffender, selbstverständlicher Sicherheit definiert. Wer das alles in seiner sehr wechselvollen Entwicklung selbst miterlebt hat, freut sich und wundert sich zugleich. Er freut sich, denn was kann es Schöneres geben als sich in seiner Jugendbegeisterung, für die man nicht wenig Anfeindung hat erdulden müssen, jetzt auf der ganzen Linie bestätigt zu sehen! Aber man wundert sich auch, mit welcher Unbedenklichkeit eine eifertige Kunstschriftstellerei nunmehr gleichsam zu kanonisieren beginnt, was für uns Ältere immer noch etwas Revolutionäres an sich hat und dessen Rangordnung im einzelnen im Lauf der Jahrzehnte so sehr verschieden akzentuiert worden ist.

Wie ist denn dieser Weg zur Anerkennung verlaufen? Max Pechstein, den wir heute ziemlich allgemein als den relativ Unbedeutendsten zu betrachten uns gewöhnt haben – ein wenig allzu derb und indifferenziert –, hat sich am frühesten in der öffentlichen Meinung durchgesetzt. Die erste Gesamtdarstellung des deutschen Expressionismus, die schon 1914 von Paul Fechter erschienene, kulminiert geradezu in der Bewunderung für Pechstein, der dann als erster der Gruppe bereits 1916 seine eigene Monographie erhalten hat. Lange Zeit ist es dann Emil Nolde gewesen, dessen leidenschaftliches Ausdruckspathos und dynamische Farbigkeit alle seine Weggenossen in der öffentlichen Wertschätzung in den Schatten gestellt hat. Selbst solche, die sich sonst nur zögernd gegenüber neuzeitlicher Kunst verhalten, machen kein Hehl aus ihrer uneingeschränkten Bewunderung etwa für seine leuchtenden Blumen-Aquarelle. Noch nicht allzulange

ist es her — erst nach dem Kriege —, seit im Kreise der Kenner Ernst Ludwig Kirchner sich durchzusetzen begann als die künstlerisch weitgespannteste und originellste Persönlichkeit, als der geistige Anreger seiner Kameraden, als die eigentliche Zentralgestalt der »Brücke«; heute gehört namentlich seine Graphik zu den meist umworbenen Sammelobjekten.

Neben diesen drei Malern fehlen bei Erich Heckel und Otto Mueller die dramatischen Akzente in der Geschichte ihrer Wertschätzung. Mueller ist der stillste und eindeutigste, dessen Heranreifen kaum Schwankungen ausgesetzt war, dessen künstlerische Reichweite dagegen auch wohl die begrenztste geblieben ist; schon 1930 ist er verstorben und war der Unruhe der nachfolgenden Jahrzehnte nicht mehr ausgesetzt. Er ist der Lyriker der Gruppe, der beseelteste und innerlich ausgeglichenste von allen, und es spricht für die wachsende Sicherheit der allgemeinen Beurteilung, daß sein Ruhm langsam aber stetig im Wachsen begriffen ist. Heckel ist, rein menschlich gesehen, immer eine der wichtigsten Figuren der Gruppe gewesen, auch er ausgleichender, weniger explosiv als die meisten anderen, ein vergleichsweise traditionelleres malerisches Ingenium, und was seiner Malerei gelegentlich an Kraft und Originalität fehlen mag, das ersetzt er durch eine schöne Sicherheit im Einhalten seiner Grenzen und nicht zuletzt durch eine hohe Begnadung für Menschenführung und künstlerische Lehre, die noch heute seine Wirksamkeit an der Karlsruher Kunstakademie so fruchtbar macht.

Wie steht nun Karl Schmidt-Rottluff im Kreise seiner ehemaligen Mitstrehenden? Er hat niemals — jedenfalls bisher nicht — an der Spitze gestanden in der öffentlichen Bewertung, trotz eines kleinen Kreises fanatischer Bewunderer, der sich in den 20er und frühen 30er Jahren gerade hier in Hamburg um ihn geschart hat. Es muß hier in Verehrung und Dankbarkeit der kürzlich hochbetagt in London verstorbenen Rosa Schapire gedacht werden und Wilhelm Niemeyers, der zu unserer Freude 80jährig noch unter uns wirkt. Beiden haben wir es zu danken, daß wir in Hamburg die strenge und glühende Kunst Schmidt-Rottluffs früher haben verstehen lernen als im übrigen Deutschland. Eine bedeutsame Sonderleistung des Künstlers freilich gilt schon lange überall als unbestritten: seine sehr eigene, vielfach ins Monumentale aufwachsende Holzschnitt-Produktion der frühen und mittleren Schaffenszeit, die sich, dessen bin ich gewiß, ihren sicheren Platz neben der Kirchners zurückerobern wird. Die ersten Anzeichen dafür waren kürzlich auf einer Stuttgarter Auktion sehr deutlich zu erkennen. Wie es überhaupt den Anschein hat, wenn man die deutschen Pressestimmen anläßlich der zuerst in Kiel gezeigten Kollektiv-Ausstellung zum bevorstehenden 70. Geburtstag des Künstlers als symptomatisch ansehen darf, daß eine neue, sehr positive Einschätzung des Lebenswerkes sich vorbereitet. Ich selbst habe seit vielen Jahrzehnten von allen Künstlern der »Brücke« Schmidt-Rottluff persönlich am nächsten gestanden. Ich bitte daher um Verständnis dafür, daß ich mit meiner eigenen Meinung, weil vielleicht persönlich befangen, weitgehend zurückhalten möchte. Ganz objektiv jedoch möchte ich zunächst folgendes registrieren:

Ziemlich gleichlautend haben sich die neuesten Beurteiler etwa so vernehmen lassen: Nach der Zeit des Sturms und Drangs in der Frühzeit der Bewegung sei in der Mitte der 20er Jahre eine erste Abklärung erfolgt, und heute gar befinde sich der Künstler in einer klassischen Periode seines Schaffens, ausgezeichnet durch ein hohes Maß der Sicherheit des Bildbaues, Klarheit der Farbgebung und einer vereinfachenden Behandlung des Gegenständlichen, die trotzdem die Natur nicht vergewaltige, sondern ihr

zu erhöhter Kraft der dinglichen und vielfach auch der sinnbildhaften Aussage ver-
helfe. Demgegenüber soll nicht verschwiegen werden, daß es auch eine anders
geartete Meinungsbildung gibt, seltener öffentlich geäußert, aber in Kreisen mancher
Kenner von Mund zu Mund weitergegeben: daß eben doch vornehmlich die Frühwerke,
und eigentlich sie allein, von überindividueller, schöpferisch zeitbestimmender Bedeu-
tung gewesen seien, und daß nach dem Erlöschen jenes ersten, sehr weittragenden
Elans die Malerei Schmidt-Rottluffs bei allem Respekt vor dem kompromißlosen Ernst
der Bildgestaltung in einen langsam erstarrenden Schematismus verfallen sei. Gerade
dieses Nebeneinander sich widersprechender Urteile macht die Gelegenheit besonders
erwünscht, vor einem reich ausgebreiteten Material durch erneute Anschauung dieses
so weithin wirkende künstlerische Phänomen zu überprüfen.

Man könnte einwenden, daß dafür unsere Ausstellung deswegen nicht ausreichend sei,
weil in ihr – übrigens auf Wunsch des Künstlers selbst – die Werke der letzten Jahre so
stark überwiegen. Das mag bis zu einem gewissen Grade richtig sein, doch möchte ich da-
zu bemerken – wie ich das auch im Falle Hofer getan habe –, daß wir alle zu leicht der
Zeitkrankheit erliegen, alternde Meister ausschließlich historisch zu betrachten, anstatt
ihr sehr lebendiges Dasein, ihre zweifellos ungebrochene künstlerische Aktivität genau
so wie die der Jüngeren als einen Beitrag zur Kunst unserer unmittelbaren Gegenwart
zu werten.

Ich möchte schließen mit einem kurzen, nun doch sehr persönlichen Bekenntnis, das
sich zwar nur auf *eine* Seite des künstlerischen Schaffens unseres Altmeisters bezieht,
wenn auch, wie ich meinen möchte, auf eine wesentliche. Da man bei der Ausstellungs-
eröffnung in Kiel die Freundlichkeit gehabt hat, eine dahin zielende gedruckte Äuße-
rung von mir wörtlich zu zitieren, möchte ich diese nicht wiederholen, sondern um die
Erlaubnis bitten, ihren Sinn heute persönlicher zu umschreiben. Ich kenne keine
deutsche Kunstäußerung unserer Zeit, die so tief hineingewirkt hat in die innersten
Bezirke meines Lebens, von der so stark eine ethische Wirkung im höchsten Sinne aus-
geht. Wie auch immer man die Akzente der Wertschätzung im einzelnen setzen mag,
eines wird, so denke ich, jedem Betrachter einleuchtend werden: daß hier von der ersten
bis zur letzten Arbeit eine ungebrochen einheitliche Persönlichkeit am Werk ist, völlig
in sich selber ruhend, ohne jedes beunruhigende Schwanken durch den Wechsel des
Zeitgeists, nur dem Gesetz der eigenen produktiven Natur gehorchend. Es wird nicht
leicht ein künstlerisches Gesamtwerk im 20. Jahrhundert anzutreffen sein, dem dieses
hohe Lob unbedingter Treue gegen sich selbst so uneingeschränkt ausgesprochen wer-
den darf. Dieser menschlichen Vorbildlichkeit, dieser maßstäblichen Kunst gilt unser
Dank und unsere Bewunderung.

Karl Hofer. 1954

Karl Hofer ist einer der berühmtesten deutschen Maler der Gegenwart. Doch mit dem
Ruhm hat es eine eigenartige Bewandnis. Kommt er zu früh, wird eine geniale Jugend-
entwicklung allgemein bestaunt, ja hymnisch gefeiert, so erhebt sich Kritik gegen alle

spätere Wandlung, wie sie jede menschliche und künstlerische Entwicklung zwangsläufig mit sich bringt. Man wünscht sich das Belobte und Vertraute zurück, mißt das Gegenwärtige am Überholten und tut dem Künstler Unrecht, engt ihn ein. Dabei ist es gleichgültig, ob die kritische Einstellung, objektiv gesehen, sich im Laufe der Zeit als richtig erweist oder nicht. Verfügt der Künstler nicht über ein ungewöhnlich hohes Maß von Selbstsicherheit, wird er leiden durch solche Vergleiche von gestern und heute. Das etwa ist der Fall Kokoschka.

Kommt aber der Ruhm spät, trifft er etwa zusammen mit der Altershöhe des Künstlers, so wird das Lob leicht die Grenzen des objektiv Wahren übersteigen: *alles*, was er geschaffen hat, erscheint rückblickend bedeutsam, er selbst wird zum Inbegriff dessen, was die Epoche überhaupt zu leisten vermag, und die Gefahr besteht, daß alles andere neben ihm zu Unrecht in den Schatten gerät. Das etwa ist der Fall Max Liebermann. Sehr leicht ist es dann so, daß nach seinem Tode die nächste Generation der Überschätzung inne wird und nun eine neue Gefahr sich einstellt: man wendet sich ab, man wird ungerecht gegen das, was noch vor kurzem einen allzu modischen Glanz besaß, und es bedarf langer Zeit, um die mitverschütteten bleibenden Werte neu ins allgemeine Bewußtsein zu heben.

Bei Karl Hofer, dem heute 75jährigen, ist es anders, und doch ist etwas von alledem auch in seinem Künstlerschicksal spürbar. Er hat eine schwere Jugend gehabt: hätte nicht das Mäzenatentum der Schweizer Familie Reinhart ihm die Möglichkeit gegeben, in relativer wirtschaftlicher Unabhängigkeit sich so langsam und folgerichtig zu entwickeln, wie es seiner von Haus aus schweren, grüblerischen und selbstkritischen Natur entsprach, wer weiß, ob er auf der Höhe seines Lebens die Sicherheit einer durchaus eigenen und überzeugenden Stilbildung gewonnen hätte. Der Ruhm kam, als Hofer etwa 50 Jahre alt war. Das war in jenen späten zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, die immer mehr als eine bedeutsame Zeit für unsere neuere deutsche Kunst erscheinen.

Wie sah es damals aus? Der deutsche Expressionismus, obgleich die entscheidenden Künstler dieser Periode nicht nur noch lebten, sondern rüstig am Werk waren, begann bereits sich zu wandeln und abzuklingen. Hofer hat nie dazu gehört, obwohl er sich mit ihm klug und tapfer auseinandergesetzt hat. Hofers Kunst wurzelt stärker in der Tradition. Das dennoch Revolutionäre liegt darin, daß er nicht die Tradition des Naturalismus und Impressionismus, in die er noch hineingeboren ist, fortsetzt, sondern zurückgreift auf die in Rom geschulten großen stilbildenden Meister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem auf Hans v. Marées. Noch bei einem Bild unserer Ausstellung wie dem Heiligen Martin von 1936 denkt man an ihn. Und später in Paris bildet er sich an Cézanne, dem Überwinder des Impressionismus. Das ist damals, als der Gefühlsüberschwang des Expressionismus vorüber war, richtig erkannt und von den Besten seiner Zeit durch Zustimmung belohnt worden.

Aber die Entwicklung ging weiter. Kandinsky und Klee und damit die Anfänge der abstrakten Malerei fallen zwar, rein chronologisch gesehen, mit Hofers Anfängen annähernd zusammen, ihre öffentliche Auswirkung aber erfuhren sie erst später. In den dreißiger Jahren wenden sich auch Hofers Schüler z. T. diesen neuen Tendenzen zu, und er, der immer stark seine jeweilige Gegenwart miterlebt hat, wird durch sie beunruhigt und, wenn auch nur vorübergehend, unsicher gemacht in seinen eigensten Zielsetzungen.

Daneben ist ein anderer Stern am deutschen Kunsthimmel im Aufsteigen, der heute, kurz nach dem Tode dieses Malers, seinen Kulminationspunkt erreicht hat: Max Beckmann – und Hofer ist in seinen Schatten geraten, ganz zu schweigen von der meteorgleichen Leuchtkraft eines Picasso, dessen Bleibendes für uns geblendete Mitlebende noch gar nicht abzusehen ist. Beckmanns Kunst ist der Hofers in manchem verwandt, aber sie scheint uns, im Augenblick jedenfalls, als radikaler, konsequenter und triumphierender, gerade in ihrer Einseitigkeit und Eindeutigkeit bedeutsamer. Hofer leidet darunter. Er schreibt in seinen Lebenserinnerungen: »So klingt, was heiter begann, in Bitternis aus.«

Ist das berechtigt? Gewiß, er hat in der Nazi-Zeit, während der er in Deutschland ausgeharrt hat, viel Ungemach zu erdulden gehabt; aber ihm ist später als Präsident der Berliner Akademie, als Träger vieler Preise, hohe, auch internationale Anerkennung zuteil geworden. Trotzdem ist es aus der gegebenen Situation heraus verständlich, daß er den größten Wert darauf legt, nicht als eine vergangene Größe bewundert zu werden, sondern vor allem mit den neuesten Erzeugnissen seines Pinsels vor die Öffentlichkeit treten möchte, daß er mit schönem und berechtigtem Selbstgefühl seine ungebrochene Kraft als Maler unserer unmittelbaren Gegenwart erweisen möchte. Mit der im letzten Herbst in den Räumen der Berliner Hochschule für bildende Kunst gezeigten, fast übergroßen Ausstellung von mehr als 200 Werken, überwiegend aus den Jahren nach 1945, hat er uns nachdrücklich angehalten zu einer Auseinandersetzung mit seinem Altersstil. Er scheint uns zuzurufen: Da bin ich noch, und wir sind verpflichtet, diese lebensstarke Herausforderung sehr ernst zu nehmen, ihn nicht mit den vergangenen Maßstäben seines alten Ruhmes zu messen, sondern seine Leistung von heute neu zur Prüfung zuzulassen.

Unsere gegen Berlin wesentlich verkleinerte und ausgefeilte Ausstellung, die in dieser Auswahl anschließend in Mannheim und dann auch noch in anderen deutschen Städten gezeigt werden wird, möchte dazu beitragen. Der Künstler zwar wird es sich gefallen lassen müssen, daß wir trotz seines energischen Appells an das Heute mit unserer Ausstellung dort beginnen, wo er sich zuerst in unser bewunderndes Gedächtnis eingeschrieben hat.

Ich glaube, es wird Ihnen allen so gehen wie mir: der erste Raum unserer Ausstellung wird Ihre uneingeschränkte Zustimmung finden. Diese Bilder erscheinen uns heute fast schon als klassische Werke, so sehr sie zur Zeit ihrer Entstehung diskutiert worden sind. In ihnen erweist sich die meisterliche Prägekraft eines Künstlers, der Komposition und Zeichnung wieder zu Ehren gebracht hat, der mit seiner wohltemperierten Farbigekeit nicht Zufallerscheinungen nachjagt, sondern sinnkräftig zu charakterisieren versucht, der mit Formen und Farben ein Bild überzeugend zu *bauen* versteht. Vergessen wir es nicht, daß hier die Realisierung einer Forderung ihren Anfang nimmt, die heute auf allen Gassen zu hören ist: daß der Maler nicht aus dumpfer Empfindung heraus zu schaffen habe, sondern in der Helle des Bewußtseins. Diese Bilder sind nicht nur Marksteine in der Entwicklung des Künstlers selbst, sondern auch innerhalb der allgemeinen Entwicklung der Malerei.

Gerade die Dankbarkeit für diese Geschenke verpflichten uns, dem Meister auf seinem weiteren Entwicklungsweg aufmerksam zu folgen, auch und gerade dann, wenn uns manches zunächst befremden sollte. Es ist nicht nur undankbar, sondern ungerecht, die Altersleistung eines keineswegs senilen, sondern höchst lebendigen und schaffensfrohen

Künstlers anders zu sehen als etwas durchaus Gegenwärtiges, als ein bedeutsames, ja vielleicht wichtigeres Ingrediens des Gesamtbildes unserer Zeit als manche sogenannte Pionierleistung jüngerer Maler.

Was nun ist das Besondere, Auszeichnende dieser Spätwerke, soweit sich das heute schon aus immer verfälschender Nahsicht erkennen läßt? Von der Altersstufe des Menschen sagt Romano Guardini in seinen Ausführungen über die Lebensalter, es realisiere sich jetzt eine Gruppe sehr nobler und für das Ganze des Lebens wichtiger Haltungen und Werte: Einsicht, Mut, Gelassenheit, Selbstachtung, Aufrechterhaltung des gelebten Lebens, des geschaffenen Werkes, des verwirklichten Daseinssinnes. Versuchen wir es, daran anzuknüpfen, so wird es deutlich, wie sehr sich auch in Hofers neuesten Werken die Aufrechterhaltung gewonnener künstlerischer Werte — wenn auch auf neuer Lebensstufe — eindrucksvoll manifestiert. Vor allem begegnen uns wieder die schon von jeher bekannten Themen: Menschen in prekären Situationen, Anklage, Lebensangst, ausweglose Bedrängnis. Hofer hat manches schon lange vorweggenommen, was erst später als Realität erfahren worden ist: Gefangene, Ruinen, bedrückende Maskenhaftigkeit des Lebens. Er braucht nichts von alledem zurückzunehmen, nachdem es nicht mehr Prophetie ist, sondern erlebte Wirklichkeit. So ist seine Kunst bei aller fortschreitenden Abstraktion, prägnanterer Vergeistigung und oft robust schlagkräftiger Vereinfachung von größerer Wirklichkeitsnähe als bisher. Hat man früher von Traumbildern gesprochen, von aldruckhaften Visionen, so scheinen seine Bilder heute zu sagen: so ist es, so und nicht anders. Heiterer sind sie nicht geworden, aber doch bei allem grausamen Ernst gelassener, souveräner — er darf sich bestätigt fühlen durch das, was geschehen ist. Wenn wir mit ihm genauer und eindeutiger sehen lernen, was ist, so kann das auch für uns eine Festigung unseres Daseinssinnes ergeben.

Und was die Malerei als solche betrifft, so ist sie keinesfalls bei dem ehemals Erreichten stehengeblieben, zeigt sich durchaus bewegt, verändert und oft auch beunruhigt durch das, was um ihn her an neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten aufgewachsen ist: die Farbe ist blühender und glühender geworden, lauter könnte man sagen, aber auch bestimmter und klarer, der früher gelegentlich starre Umriß hat teils durch Überschärfe der Akzentuierung, teils durch auflösende Tendenzen ein vieldeutigeres Gesicht gewonnen. Freilich, alles das vollzieht sich in seinem Talent natürlich gesetzten Grenzen; Überläufertum etwa zur gegenstandslosen Malerei liegt ihm fern. Seine gefestigte menschliche Haltung bleibt seinen Anfängen verwandt, und wenn einmal das Ganze des Lebenswerks vor uns stehen wird, so wird die folgerichtige Entwicklung überraschen und beglücken.

Die Officina Bodoni in Verona. 1954

Am 23. April 1923 hat Hans Mardersteig in Montagnola di Lugano seinen ersten Druck auf der Handpresse fertiggestellt. Es war die Liebhaberarbeit eines jungen Mannes, der, in Weimar geboren, als Jurist angefangen hatte und damals zur Festigung seiner Gesundheit eine Zeitlang im milden Klima des Tessin zu leben genötigt war. Er

selbst wäre der Letzte gewesen zu vermuten, daß seine äußerst gewissenhaft, aber autodidaktisch begonnene Arbeit ihn zu Ergebnissen führen würde, die überall in der Welt die höchste Anerkennung finden sollten.

Bei diesen ersten, bis 1927 am gleichen Ort fortgesetzten Versuchen hat der letzte der großen Drucker, der auf seinem Gebiet als schöpferisches Genie erster Ordnung gelten darf, Giambattista Bodoni (1740-1813) in mehr als einer Hinsicht Pate gestanden. Mardersteig hat in Parma die noch in reicher Fülle erhaltenen alten Typen gleichsam wiederentdeckt, zunächst nur mit ihnen gedruckt, zugleich aber durch Schulung an des Meisters schier unerschöpflich reicher typographischer Phantasie einen eigenen Stil entwickelt. Was diesem ganz unzeitgemäßen, ganz in der Stille geübten Bemühen von vornherein seinen auszeichnenden Charakter gab und damit die Anwartschaft auf eine fruchtbare Erneuerung einer fast schon versunkenen Tradition, das war die liebevolle Versenkung in die so reichhaltigen wie natürlich begrenzten Möglichkeiten drucktechnischer Gestaltung, eine ästhetische Sensibilität, die man ohne Übertreibung als »absoluten Geschmack« im Sinne des absoluten Gehörs musikalischer Menschen bezeichnen kann, und nicht zuletzt eine unermüdlich erweiterte, umfassende Allgemeinbildung, die jeweils aus dem Geiste des besonderen Textes heraus die besondere Form nicht nur der Schrift, sondern der Gesamterscheinung des Buches zu bestimmen versteht. Mardersteig ist immer zugleich Drucker, sachkundiger Herausgeber, Korrektor, gelegentlich auch Bearbeiter und Übersetzer, seinen Auftraggebern aber ein lebenswürdig-strenger, nicht selten unerbittlicher Berater gewesen. Immer ist das Ganze des Druckwerkes, die Einheit von Schrift und Text, Papier und Einband, schließlich auch des Bilddrucks und seiner besonderen Technik, das oberste Anliegen gewesen. Die Leistung dieses Lebenswerkes ist das Spiegelbild einer reichen und hochkultivierten Persönlichkeit.

Es ist das Glück des Meisters gewesen — aber Glück ist zugleich auch immer persönliches Verdienst —, daß im Jahre 1927 Gabriele d'Annunzio auf ihn aufmerksam wurde und die ihm vom italienischen Staat zugedachte Luxusausgabe seiner Werke von keinem anderen als von ihm gedruckt zu sehen wünschte. Es erfolgte die Übersiedlung des bis dahin ganz kleinen und kaum beachteten Handpressenbetriebes von der Schweiz nach Italien. In Verona wurde eine größere, sorgsam im einzelnen überwachte Druckerei eingerichtet, und nach fünf Jahren, in ständiger Verbindung mit dem Dichter selbst, lag das Werk in 49 stattlichen Bänden fertig vor, heute noch ein Ruhmesblatt in der Geschichte bibliophiler Druck- und Editions-kunst.

Studiert man die Texte der 81 Nummern, die langsam, aber in stetiger Folge, bis heute neben der Arbeit der großen Druckerei auch in Verona weiterhin auf der Handpresse entstanden, fast alle von Mardersteig selbst bis in die letzte Einzelheit manu propria fertiggestellt, so wird man neben der wachsenden handwerklich-künstlerischen Vollendung auch die geistvolle Auswahl der Texte bewundern. Manche kommen Entdeckungen gleich und philologischer Spürsinn hat an ihnen ebenso Anteil wie ein äußerst verfeinerter literarischer Geschmack. Das Ganze hat in der Gegenwart nicht seinesgleichen, und bei der ersten Gesamtausstellung im Musée Plantin in Antwerpen, die der unsrigen in Hamburg voraufgegangen ist, hat sie geradezu stürmische Begeisterung bei den sachkundigen Spezialisten und Bücherfreunden ausgelöst. Die Maximilian-Gesellschaft schätzt sich glücklich, daß der Meister, der allem öffentlichen Getriebe abhold geblieben ist, sich zur Vorführung seiner Schätze auch in seinem alten Vaterlande hat bereitfinden lassen.

Die Bücher sprechen für sich selbst. Doch auf zwei Besonderheiten sei ausdrücklich hingewiesen: daß im Laufe der Zeit immer stärker das illustrierte Buch gepflegt worden ist und jene schwierigste Aufgabe, Schrift und Bild organisch zu verbinden, bis zu einem Grade der Vollendung gesteigert werden konnte, der es mit den Zeiten der Hochblüte aufzunehmen vermag — und daß neben den zwar weiterhin vielfach verwendeten Bodoni-Typen (auch einige der seltensten haben ihre Auferstehung erlebt), andere Schriften benutzt worden sind, und zwar auch solche, die nach Mardersteigs Entwurf teils verbessert, teils neu geschnitten worden sind. Die »Zeno«, die »Griffo« und die »Dante« haben, in neueren Zeiten ein ganz seltenes Ereignis, unseren klassischen Typenbestand in vorbildlicher Weise erweitert.

In der mustergültig eingerichteten »Stamperia Valdonega« werden seit 1949 unter Giovanni Mardersteigs Regie — er hat inzwischen die Staatsangehörigkeit seiner Wahlheimat erworben — für die großen Verlagshäuser Italiens, Englands und Amerikas auch größere, nicht mit der Hand gedruckte Auflagen hergestellt, in denen alle durch die exklusive Arbeit an den »Editiones Officinae Bodoni« gewonnenen Erfahrungen nunmehr für die Allgemeinheit nutzbar gemacht werden. So entstehen hier u. a. die gepflegten Ausgaben einer groß angelegten italienischen National-Literatur, von denen man wünschen möchte, daß sie auch in Deutschland Nachfolge finden werden.

Theodor Heuss als Nachbar. 1954

Der Titel stammt nicht von mir. Aber es könnte keine passendere Bezeichnung geben, um mein Verhältnis zu Theodor Heuss zu charakterisieren. Vordem meine Frau und ich im Herbst 1935 in Berlin in die Kamillenstraße Nr. 2 zogen, wußten wir eigentlich nicht, was Nachbarn sind und im Leben bedeuten können. Von Hause aus dazu angehalten, hatten wir bei früheren Wohnverhältnissen nebenan eine völlig unverbindliche, förmliche Visite gemacht oder gar nur »Karten abgeworfen«, und damit hatte es sein Bewenden gehabt. Als wir Freunden davon erzählten, wie ganz anders sich jetzt das Verhältnis zu den Bewohnern des Nachbarhauses entwickelte, wurden wir belehrt: die beste Eigenschaft der Schwaben sei es, gute Nachbarn zu sein. Und Heuss war dafür ein Musterbeispiel.

Um es den Nicht-Schwaben begreiflich zu machen, was das heißt, muß betont werden, daß gute, ja die beste Nachbarschaft an sich noch nicht Freundschaft bedeutet. Gewiß, sie kann sich daraus entwickeln, aber zunächst heißt es, daß von vornherein eine selbstverständliche Gemeinschaft etabliert wird in vielen praktischen Dingen des Lebens, wohlverstanden: keine gesellschaftlichen Beziehungen, überhaupt keinerlei belästigende gegenseitige Verpflichtung, aber eine menschliche Verständigung, sozusagen »über den Gartenzaun«. Um das möglich zu machen, ist es natürlich notwendig, ein wachsames Auge darauf zu haben, wer in die nächste Umgebung einzieht, und weil wir uns schon früher, wenn auch nur flüchtig, gekannt hatten, so daß eine grundsätzlich verwandte Gesinnung vorausgesetzt werden durfte, hat Heuss unseren Einzug erleichtert und be-

fördert. Er war so etwas wie das väterliche Oberhaupt der ganzen Kamillenstraße. Das Verhältnis war mehr oder weniger vertraut, je nachdem man sich schätzenlernte, aber es wurde von allen respektiert, auch von den weniger erfreulichen Anwohnern, obgleich er doch damals schon ein ziemlich suspektes Subjekt war. Es war sein bester Schutz, daß er in seiner Umgebung keine Feinde hatte. Man zog ihn zu Rate, ohne daß er sich aufdrängte. Es wurde wie von selber jedem seine nachbarliche Funktion zugeteilt: dort konnte man gemeinsam Boccia spielen, hier knapper werdende Lebensmittel austauschen, bei uns sich Bücher leihen, sich erkundigen, wer am Sonntag predigen werde, mit anderen Fragen der Gartenpflege besprechen — das ging bis zur Anmeldung zum Essen (ohne jede Umstände), wenn Washtag war und die Hausfrau entlastet werden sollte, oder ein Auge auf das Haus zu haben, wenn man verreist war.

Bald kamen die gemeinsamen politischen Sorgen hinzu — er hatte sein Amt verloren wie ich —, es wurde besprochen, wie der neue Blockwart zu behandeln sei, wann man es sich leisten konnte, nicht zu flaggen, wann es besser doch geschah, um nicht allzusehr aufzufallen. Man kontrollierte gegenseitig, ob beim Abhören der »Feindsender« kein Geräusch auf die Straße drang, und schließlich machte Frau Heuss gar den Vorschlag, obgleich »der Theodor das übertrieben fand«, im Keller die Wand aufzubrechen und eine Verbindungstür zu schaffen, für alle Fälle — eine Maßnahme, die sich späterhin auf das vortrefflichste bewährt hat. Unmerklich fast wurde das nachbarliche Verhältnis von Jahr zu Jahr, von Monat zu Monat freundschaftlicher vertraut. Man kam, oft noch am späten Abend, zusammen, um die Lage zu besprechen, und wenn Frau Heuss atemlos bei uns erschien und berichtete: »Stellen Sie sich vor, heute hat sogar der Theodor sich aufgeregt«, so wußte man, was die Glocke geschlagen hatte. Gemeinsam wurden die persönlichen Vorsichtsmaßnahmen besprochen, gemeinsam gefährdete Freunde gestützt, die Schreckensnachrichten über die Verhafteten ausgetauscht. Da gab es unvergeßliche Augenblicke.

Das Eigentümliche an alledem war, daß bis zuletzt, als wir uns fast täglich, manchmal gar mehrfach am Tage, sahen, von einem »Familienverkehr« nicht eigentlich die Rede war: es war weniger und mehr. Hinüber und herüber sind wir nur ganz selten mit den gegenseitigen Freunden des Hauses gesellig zusammen gewesen, aber selbst um die außerordentlichsten Freundschaftsdienste wurden nicht viele Worte gemacht. In einem Augenblick höchster persönlicher Bedrängnis haben Rat und Hilfe des Nachbarn mir die wankende Selbstsicherheit zurückgeschenkt. Als die Eltern sich schon nach Heidelberg zurückgezogen hatten, war es selbstverständlich, daß wir dem Sohne die Hochzeit ausrichteten.

Daß unser Verkehr sich sozusagen auf Hausschuhen vollzog — auch das soll sehr schwäbisch sein —, hat für uns, die wir als Norddeutsche weniger daran gewöhnt waren, den Nachteil mit sich gebracht, daß wir es gelegentlich an dem nötigen Respekt fehlen ließen (dem äußeren, denn der »eigentliche« war immer vorhanden), es gab Neckereien, weil wir noch immer nicht das Naumann-Buch gelesen hatten, und meine Frau bekam ein neues Buch auf den Weihnachtstisch gelegt mit launigen Versen, die etwa besagten: Ihr braucht es nicht zu lesen, aber ihr bekommt es doch. Daß wir beide für die »Frankfurter Zeitung« schrieben, machte den Umgang besonders ersprießlich und kollegial.

Die tiefste und am nachhaltigsten auch in der Erinnerung fortwirkende Verbindung ergab das Verhältnis zu Elly Heuss-Knapp. Ich weiß nicht, wie wir in jenen schweren Zei-

ten das innere Gleichgewicht uns erhalten hätten ohne die kluge Warmherzigkeit ihrer Anteilnahme an allem, was uns bewegte. Ihr war es zu danken, daß aus der Nachbarschaft eine Freundschaft geworden ist, und darüber läßt sich öffentlich nicht berichten, wie denn überhaupt über das Tiefste und Beste dieser Lebensgemeinschaft in der Kamillenstraße nur ein Wort des Dankes dafür stehen kann, daß uns ein gütiges Schicksal mit Theodor und Elly Heuss zusammengeführt hat.

Manchmal will es mir so vorkommen, als ob das hohe Talent für gute Nachbarschaft auch im Wirken des Bundespräsidenten erkennbar wäre, und von mir darf ich bekennen, daß die Erfahrungen in der Kamillenstraße für mich zur hohen Schule des Lebens geworden sind.

Paul Klee. Die Revolution des Viadukts. 1955

Eines ist sicher: Für jeden Betrachter geht von diesem kleinen Bilde — es mißt 60 × 50 cm — eine ungewöhnliche Faszinationskraft aus, ganz abgesehen davon, ob man sich zunächst angezogen oder abgestoßen fühlt. Worauf beruht sie? In allen solchen Fällen ist es gut, ehe eine vorschnelle Deutung gewagt wird, sich mit größtmöglicher Genauigkeit darüber Rechenschaft zu geben, was eigentlich dargestellt ist und mit welchen Mitteln. Selbst den Bildtitel, sosehr er bei Klee oftmals eine künstlerische Leistung für sich ist (jedoch eine dichterische, die für die Beurteilung der bildkünstlerischen Arbeit nicht ausschlaggebend sein darf), wollen wir zunächst einmal beiseite lassen. Wir wollen beschreiben, was wir sehen.

Auf einem dunkel-grauvioletten Hintergrund, der nicht eigentlich malerisch behandelt, sondern gleichmäßig hingestrichen ist, erscheinen zwölf torbogenartige Gebilde in leuchtenden Farben. Obgleich bei allen die Grundform die gleiche ist — nur flache Bogen mit horizontaler, seitlich leicht überkragender Bedachung, die tragenden Pfeiler von verschiedener Länge, so daß sie also nicht fest auf dem Erdboden zu stehen vermöchten —, sind sie im einzelnen doch selbständige Variationen eines Grundmotivs, unterschiedlich vor allem durch ihre absolute Größe, die Torbreite und die Farbe. Die vorderen sind die größten, die hinteren kleiner, ohne daß jedoch eine perspektivisch genaue Verkürzung (nur die Illusion einer solchen!) angestrebt ist. Nur eines der Architekturteile hat durch seine Zweitorigkeit eine leicht abweichende Form; es hält etwa die Mitte, ohne sie mathematisch genau zu bezeichnen. Ihre Farbengebung, im Gegensatz zum Hintergrund malerisch ein wenig aufgelockert, scheint auf den ersten Blick sehr wechselreich zu sein — die Gesamtwirkung ist bunt —, doch ergibt sich bei genauer Prüfung, daß jeweils drei den gleichen Farbton haben: ein dunkles Rot, ein etwas helleres und ein scharfes Rosa; zu den drei Rottönen gesellt sich ein Gelb in grellem Kontrast, dieses jedoch bei jedem der drei Torbogen in anderer Nuancierung: der vorderste zitronengelb, daneben einer, der ins Ocker spielt, der hintere fast orange. Wie nun diese Farben verteilt sind, unsystematisch und doch so, daß die geringste Veränderung das Ganze aus dem Lot bringen würde, das kann kaum beschrieben, nur aus der Anschauung heraus einprägsam werden. Es erfüllt dieser Wechsel das Gefüge der schlichten Formen mit geistvoll-unheimlicher Spannung. Endlich sollte das Auge noch sehr auf-

merksam den Umrandungen der geometrischen Formen folgen. Alle sind von kräftigen schwarzen Strichen umzogen, so daß sie vom Hintergrunde sich energisch absetzen, diese aber sind nun wiederum dünn umgrenzt – übrigens nicht absolut alle, aber in den meisten Fällen – von feinen, auflichtenden gelben Linien, was, wiederum nur andeutend, eine gewisse räumliche Illusion hervorruft. Macht man es sich klar, wo diese fehlen, wo sie (auf eine zum Teil »unlogische« Weise) miteinander verbunden sind, so wird es besonders augenfällig, wie sehr auf dem ganzen Bilde Gegensätzliches ineinander gewirkt ist: Starres und Lockeres, Verbindung und Lösung, Gleiches und Ungleiches, Symmetrisches und Asymmetrisches – kurzum, ein Spannungsfeld wechselseitig sich bedingender Formen- und Farbenkräfte sich uns darbietet. Nichts ist willkürlich, alles ist von hoher künstlerischer Weisheit durchwaltet.

Schon bei einer so einfachen Beschreibung dessen, was sich dem Auge zeigt, ist es schwer, nicht gleichzeitig des Sinngehaltes dieses Farben- und Formenspiels zu gedenken, denn es wird unmittelbar deutlich – je genauer man sich die Einzelheiten klar macht, desto mehr –, wie hier nichts um seiner selbst willen dargestellt ist, wie dem Spiel auf geradezu bestürzende Art tiefere Bedeutung eingewoben ist. Damit sind wir mitten im Zentrum von des Künstlers nur ihm eigenen (wenn auch seither viel und meist unzulänglich nachgeahmten) Ausdruckswelt. Das hat nichts mit Literatur zu tun. Es werden nicht dichterische, sondern ausschließlich bildkünstlerische Mittel verwendet. Die abstrahierenden Formen sind trotz ihres poetischen Zaubers konkret aussagekräftig. Wir wollen versuchen, auch dieses besondere Leben aus dem Anschaubaren zu erschließen, wie es der Künstler gewollt hat, und nichts hinzutun, was nicht durch die Bildersprache selbst gegeben ist.

Auffallend ist zunächst der Eindruck einer lautlosen, unausweichlich, ja bedrohlich auf uns zuschreitenden Bewegung. Freilich, es kommt eine wohlberechnete Assoziation aus dem Bereich des Menschlichen hinzu, um diese Vorstellung unheimlich sinnfällig zu machen: die ungleichen Längen der einzelnen Torpfeiler haben unten kurze quer gestellte Abschlußbalken, die den Eindruck von Füßen erwecken; das um so mehr, als die Grundfarbe nicht in sie hineinreicht, sondern sie – Stiefeln vergleichbar – nur vom Schwarz der Umrandungen und ihren gelben Konturen gebildet werden. Keine naturalistische Abirrung, nur die Aufforderung an den Beschauer zu einem Analogieschluß, dem sich freilich niemand entziehen kann. Die Bewegung wird gesteigert durch den ungleichmäßigen Grad der Torbreiten und die leicht voneinander abweichende Schrägstellung der äußeren Begrenzungslinien, so daß trotz der faktisch nur relativ wenigen Architekturteile die Vorstellung einer unablässig nachrückenden Vielzahl erweckt wird, ein sich drängendes Geschiebe in marschierendem Gleichschritt.

Und nun erinnern wir uns an den Titel »Revolution des Viadukts« (Singular, nicht Plural – Viadukte –, wie man das Bild gelegentlich sinnentstellend zitiert findet). Die einzelnen Teile haben sich selbständig gemacht, das Ganze zerfällt, und was als Beherrschung der Natur vom Menscheng Geist ersonnen war, das wendet sich aufrührerisch gegen ihn. Ein Gefühl des drohend Unausweichlichen bemächtigt sich des Betrachters. Heißt das nun zugleich Auflösung der Kunst, das Ende eines ganzheitlich gerichteten musischen Strebens? Das wäre ein bedenklicher Fehlschluß. Gefahr der Technik, für jeden Denkenden unabweisbar, wird im Kunstwerk aufgezeigt. Nicht destruktiv, sondern heilend ist das Schaffen dessen, der »Zeichen« findet von bannender Kraft für das Unheil, das heraufdroht. Nichts wäre falscher als ein Gemälde wie dieses – und

Klees Bildschaffen überhaupt – als abstrakt, gegenstandslos, vom Urgrund menschlichen Empfindens abgelöst zu bezeichnen. Es trifft ins Zentrum dessen, was heute die Welt bewegt. Daß Heiterkeit mitschwingt, mindert nicht seinen Ernst. Man kann zugleich schmunzeln und sich fürchten. Eine distanzierende Ironie hält sich jenseits von moralisierender Stellungnahme, sie deutet, aber sie predigt nicht. Eben darauf beruht ihre allgemeinverbindliche Eindruckskraft. Mit sparsamsten, wenn auch äußerst präzise abgewogenen Wirkmitteln wird ein mahnendes Zeichen aufgerichtet, das eine zutiefst erlittene Menschheitssituation sichtbar macht und ihr damit überwindend den Stachel zu nehmen versucht. Man hat mit Recht daran erinnert, daß das kleine Werk im gleichen Jahr entstanden ist wie Picassos »Guernica«, zur Zeit des spanischen Bürgerkrieges und Hitlers marschierender Massen. Es hat genau so viel Wirklichkeitsgehalt und echte Zeitnähe wie jedes große Kunstwerk der Vergangenheit und zugleich jene überzeugende Symbolkraft, die es aus dem Bereich des ephemeren Zeitbedingten heraus und ins überzeitlich Gültige hineinhebt.

Das Bild ist 1937 entstanden, zu Beginn von Paul Klees letzter Schaffensperiode (»Übergang zu letzten Erkenntnissen« nennt Will Grohmann diese Epoche), drei Jahre vor dem Tode des Künstlers. Bald folgen wesentlich größere Formate und ein Vordringen zu noch schwerer deutbaren, bei allem fortbestehenden Humor bitter-unheimlichen Formulierungen. Daß die Maße unseres Bildes noch klein sind und trotzdem eine kaum überbietbare Monumentalität erreicht ist, spricht für die Reife der Meisterschaft. Seit 1950 befindet es sich im Besitz der Hamburger Kunsthalle und gehört zu den von der Jugend besonders häufig aufgesuchten und am meisten bewunderten Kunstwerken.

Documenta. 1955

»Tolle Sache«, sagen die Jungen und kommen in begeisterten Scharen. Vielleicht wird es gut sein, auch eine ernsthafte Besprechung auf einen Ton zu stimmen, der vor allem das Außerordentliche dieser Veranstaltung erkennen läßt – und der Verlockung zu widerstehen, eine Geschichte der modernen Kunst in Miniaturformat zu schreiben. Es ist um so weniger notwendig, als dies sowohl *in extenso* als *in nuce* bereits unübertrefflich durch Werner Haftmann geleistet worden ist; denn auch sein knapp zusammenfassendes Katalogvorwort ist in dieser Beziehung eine orientierende Hilfe und schriftstellerisch ein kleines Meisterwerk. Die Kasseler Veranstaltung darf sozusagen als der noch ausstehende »Bilderteil« seines großen Buches (»Die Malerei des 20. Jahrhunderts«) angesehen werden, erweitert um die Plastik – ein Bilderwerk in Originalen zu erzieherischen Demonstrationszwecken. Man muß lange zurückdenken, um sich an grundsätzlich Ähnliches zu erinnern: an die große Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912 – damals wurde vorausgedeutet, heute wird resümiert – oder an die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906, auch sie im wesentlichen von der Grundanschauung einzelner führender Persönlichkeiten (Lichtwarck, v. Tschudi, Meier-Graefe) bestimmt und doch – trotz gewisser Korrekturen, die der zeitliche Abstand heute nahelegen würde – eine auf Jahrzehnte hinaus fortwirkende, klärende Tat. Diese Hinweise sollen das Niveau bezeichnen, mit dem wir es in Kassel zu tun haben.

Das also ist Punkt *Nummer eins*: Die Ausstellung enthält nicht eine beliebige Anhäufung mehr oder weniger guter Bilder als Ergebnis der Auswahl durch eine möglichst »objektive« (das heißt also richtungslose und daher konzessionsbereite) Jury zum sommerlichen Vergnügen des Publikums, sondern straff ist sie aufgebaut, damit sie mit fester Blickrichtung etwas ganz Bestimmtes »dokumentiere«. Der Gedanke ging zwar von Kassel aus, von Professor Arnold Bode, der sich indessen mit Werner Haftmann, Alfred Hentzen, Kurt Martin und Hans Mettel (dazu als örtlicher Leiter Herbert v. Buttlar) einen Arbeitsausschuß einheitlichen Geistes zusammengestellt hat — und man weiß es: wo Haftmann auftritt, da ist er der *spiritus rector*. Ihm und seinen Freunden ging es darum, nachdrücklich darzutun, daß sich die Entwicklung der bildenden Künste in den letzten 50 Jahren mit historischer Folgerichtigkeit vollzogen hat, und zwar von den verschiedensten Ansatzpunkten aus zu wesensgleichen Ergebnissen führend: nicht einfach fort vom Gegenständlichen zu immer stärkerer Abstraktion (das wäre viel zu äußerlich gesehen), sondern nach einem Wort Cézannes »parallel zur Natur«. Das heißt also, daß die Kunst nicht mehr »abbildet« — was sie an eine äußerste, gefährlich werdende Grenze gebracht hatte —, sondern den schöpferischen Vorgang mit selbständigen Mitteln leistet, wie sie das im Grunde immer getan hat, wie sie das aber nunmehr durch stärkere Rückbesinnung auf ihre Eigengesetzlichkeit auf einer neuen, den übrigen geistigen Bemühungen der Zeit entsprechenden Ebene mit frischem Elan zu tun versucht. Zugleich galt es, anschaulich zu machen, wie sich die deutsche Stimme im europäischen Konzert verhält: vollgültig mittönend, ungeschwächt durch alle Behinderung in der Schreckenszeit. Schwach und unsicher geworden war bei uns nur *eines*: das Urteil des Publikums. Hier in Kassel nun kann »nachgelernt«, hier kann aus der Fülle geschöpft werden, hier können wir vom Alpdruck befreit werden, ob wir vielleicht doch nicht auf dem rechten Wege waren. Alle wesentlichen Künstler aller europäischen Länder sind vertreten, und siehe: sie haben sich versammelt zu einem gleichgestimmten Chor. Wer Augen hat zu sehen, dem wird eine fast berauschte Freude geschenkt, eine neue Zuversicht, die alle Lebensangst zu vertreiben vermag. — Gern hätten wir als Auftakt die Ahnherren gesehen: van Gogh etwa, Cézanne und Munch, doch da das aus finanziellen Gründen nicht zulänglich möglich zu sein schien, sind wir der Ausstellungsleitung dankbar dafür, daß sie immerhin bis auf das erste, so fruchtbare Jahrzehnt unseres Jahrhunderts zurückgegriffen hat, so daß wir es nacherleben können, wie organisch die Kunst der Gegenwart aus weit zurückliegenden Anfängen aufgewachsen ist.

Punkt zwei: Die Bilder der einzelnen Meister sind mit beglückender Sicherheit gewählt, und selbst dort, wo die Veranstalter es beklagen, ihre Idealvorstellung nicht restlos haben verwirklichen zu können, ist mit improvisierender Begeisterung dafür gesorgt, daß auch hier die Anschauung nicht zu kurz kommt. Beispiel: Den leider nur acht Ölbildern und zwei plastischen Arbeiten von Picasso (darunter das großartige »Mädchen vor dem Spiegel« aus dem *Museum of Modern Art* in New York, farbig funkelnd, allein gehängt auf schwarzer Wand) sind 20 der köstlichen Tuschzeichnungen von 1953 bis 54 angefügt — zwischen Karikatur, Selbstironie und sinnbildhafter Gestaltung —, die allein den Besuch der Ausstellung lohnen.

Aber auch bei den Deutschen, die in der Regel mit sechs bis zehn Werken vertreten sind, muß man staunen über die Treffsicherheit der Auswahl; es ist, als ob die draufgängerische Unbedingtheit, genau diese und keine anderen Arbeiten zu bekommen, alle Hindernisse aus dem Wege geräumt hätte. Manchmal glaubt man gar, viel größere

Kollektivausstellungen der gleichen Künstler durch diese knappe, aber präzise charakterisierende Auswahl in der Wirkung übertroffen zu sehen. Eins aber ist sicher: trotz aller, zum Teil sehr erfolgreichen Bemühungen der deutschen Museen, ihre modernen Abteilungen in der Nachkriegszeit wieder aufzubauen, darf keines den Anspruch auf eine auch nur annähernd so überzeugende und so qualitätsvolle Gesamtanschauung erheben, wie sie in Kassel erlebt werden kann, nicht einmal für einen einzelnen deutschen Künstler. Wie die Maler der »Brücke«, wie Paula Modersohn (mit nur drei Bildern, aber mit welchen!), Macke (mit der vollständigen Reihe der Tunis-Aquarelle), Beckmann, Lehmbruck, aber auch Hofer, Fuhr oder Gilles und viele andere, ganz zu schweigen von Klee und Kandinsky, die sich geradezu triumphal durchsetzen, mit dem vollen Klang ihrer Meisterschaft zu uns sprechen, das ist in seiner Gesamtheit noch niemals bisher so erreicht worden. Gewiß ist das nicht in absolut allen Fällen gleich vollkommen gelungen: Barlach hätte nicht nur mit Bronzen vertreten sein dürfen (ein ernstlicher Mangel, der leicht zu beheben gewesen wäre), Kokoschka hätte noch stärker hervorleuchten sollen (die gleichzeitige Ausstellung in Salzburg wird das verhindert haben), sein »Thermopylae«, das große Triptychon des letzten Jahres, sowenig es manchen »in den Kram passen« mag, hätte der Ausstellung einen wesentlichen Akzent hinzugefügt, Jahrhunderte der europäischen Malerei genialisch resümierend. Doch jeder Einwand wird erstickt durch die glanzvolle Fülle des Gebotenen, die immer dichter, immer blühender wird, je mehr wir uns der unmittelbaren Gegenwart nähern. Gerade die Jüngeren, die oft genug nur dieses oder jenes Zufallsbild auf die großen Ausstellungen schicken, sind mit Spitzenleistungen vertreten, sie stehen in anregendstem Wettbewerb. Um nur einige der Besten zu nennen: Nay, Werner und Winter; dieser mit einem eigens für Kassel geschaffenen Monumentalbild, das ihn als mächtig weiterwachsend erweist.

Natürlich erwecken die Ausländer unsere gespannteste Aufmerksamkeit. Vieles ist völlig neu für uns. Aber auch die »Großen«, meist in geschlossenen Kollektionen dargeboten, erweisen, für uns vielfach geradezu atemberaubend, ihren unumstößlich gesicherten Rang. Trotz der großen Chagall-Ausstellung in Hannover ist der ausschließlich mit Spitzenleistungen des Künstlers besetzte Raum ein fast ebenso starkes Erlebnis, die schöpferischen Kräfte aus Ost und West, russischen Märchenzauber und reife französische Malkultur auf das beglückendste verbindend. Wer vielleicht meinen sollte, daß elf Bilder von Morandi zuviel wären, zumal sich ihre Motive so ähneln, wird bei der Betrachtung feststellen, wie sehr auch hier eine ganz eigene, unvergleichbare, wenn auch sehr stille Welt Gestalt gewinnt, die sich nur durch die Vielfalt der gemeisterten Nüancen ganz erschließt. Piet Mondrian, der Holländer, gewiß »schon an der Randzone der Malerei sein Paradigma reiner Proportion aufstellend« (Haftmann), überzeugt in einem kleinen Sonderraum in ähnlicher Weise von der Notwendigkeit seines Beitrags zur europäischen Stilbildung; weithin macht sich seine Ausstrahlung bemerkbar. Hat man nicht immer wieder daran gezweifelt, ob Henry Moore wirklich der entscheidende große Plastiker unserer Zeit sei? Wie sehr halten nun hier seine Werke die geistige Mitte eines großen Saales, in dem etwa Arp oder Gonzalez (leider nicht auch Brancusi) die ältere Generation vertreten, und die jüngeren Engländer Hepworth, Chadwick, Armitage, aber auch der Schweizer Max Bill oder der Deutsche Karl Hartung sich zwar keineswegs als Epigonen, dennoch aber genährt von seiner zielsetzenden Kraft erweisen! Selbst Marini (der glänzend repräsentiert wird), ist kaum ohne ihn zu denken. Das sind nur

Beispiele. Es fehlt keiner, selbst nicht der so wenig bekannte Schweizer Meyer-Amden, der neben Schlemmer in die Hoelzel-Schule ging und mit ihm über den Lehrer hinauswuchs.

Punkt drei kann nur kurz erwähnt werden, obgleich er zum überzeugenden Gesamtbild sehr wesentlich beiträgt: Das endlich auch einmal in Deutschland künstlerisch adäquate *Make-up*, architektonische und farbige Durchgestaltung der Räume und, jeweils dem besonderen Charakter der Objekte entsprechend, eine kühne und wechselreiche Anordnung. Arnold Bode gebührt das Hauptverdienst. Mit Göppinger *Plastics* (dem allgemeiner bekannten Azella verwandt, aber schmiegsamer, leuchtender) und Heraklith-Platten (weiß, faserig grau und weiß) werden die Wände gegliedert, schwarze Holzbalken geben Halt und Rhythmus. Auch das Haus hat Bode gewählt, ja der Reiz dieses erst halbfertig wiedererstandenen repräsentativen Gebäudes des 18. Jahrhunderts – vom Landgrafen Friedrich II. als Museum erbaut, später als Landesbibliothek verwendet – soll den ganzen Ausstellungsplan inspiriert haben. Die Wände des Rohbaues lassen die Fugen der Steine erkennen, die nur leicht geschlemmt sind, die profil- und ornamentlosen Bauformen geben dem Ganzen eine mitschwingende Anziehungskraft von urtümlichem Charakter, die überzeugend korrespondiert mit einer gewissen Ortlosigkeit der jüngsten Kunst und ihrer oft sich in der Improvisation am großartigsten auswirkenden neuartigen Schönheit.

Wer hat gehängt? Niemand allein will als verantwortlich gelten, alles sei *team-work*. Um so überraschender, wie vieles hervorragend gelungen ist. Um nur wenig beispielhaft zu nennen: Lehmbrucks »Große Kniende«, die gleich den Eintretenden begrüßt, Schlemmers monumentale Kompositionen auf dem oberen Treppenrund, viele der wichtigsten Gemälde, besonders kleinere Formate, losgelöst von den Wänden durch davorgestellte Eisenstangen, an denen sie frei schwebend eine betonte Sonderexistenz führen. Dabei ist keineswegs alles vorbildlich: der schönste Chagall, ein herrlicher Feininger lichtlos auf einer Fensterwand, die Abendbeleuchtung vielfach »interessant«, aber im Grunde unzulänglich, die jungen Abstrakten aus aller Herren Ländern in einem großen Saal viel zu eng gedrängt. Merkwürdig, wie wenig das alles stört. Der einheitliche Stilwille ist so wohltuend, daß kleine Fehlleistungen kaum ins Gewicht fallen. – Objektiv urteilende, kenntnisreiche Nichtkünstler als Juroren, Künstler dagegen als Mitgestalter des Gesamtbildes einer Ausstellung – das kennt das Ausland längst, wir werden es mehr noch zu lernen haben. *Exemplum docet*.

Immer noch nicht sind wir beim Wichtigsten, *Punkt vier*: Kontakte. Es ist unglaublich, was in Kassel durch Vergleiche zu lernen ist: das Hin- und Herschwingen der Anregungen, aber auch das gleichzeitige Auftauchen ähnlicher neuer Impulse an ganz verschiedenen Orten der Welt, das Abwägen der Bedeutung vielfach bisher nur ungenau miteinander in Beziehung gesetzter Talente der einzelnen Länder. Ein Bild des Italieners Carlo Carrà »Der Bootsmann« von 1930, hat den Schwermutsklang nordischer Landschaften von Edvard Munch, die »Radfahrer« von Feininger sind ohne die Futuristen nicht zu denken, ein früher Kandinsky sieht einer Landschaft von Nolde zum Verwechseln ähnlich, de Pisis und Kokoschka sind künstlerische Verwandte, der große Matisse (das »Rote Studio« von 1911) läßt sich in der Vereinzelung der Objekte, ihrer fast ortlosen Aufreihung mit Nutzen und Vergnügen einem späten Kandinsky vergleichen – letzterer Hinweis stammt nicht von mir, jeder Besucher flüstert dem anderen ähnliche bestürzende Entdeckungen zu.

Es kommt dabei durchaus nicht darauf an, ob direkte »Beeinflussung« vorliegt — sie ist seltener, als der Laie das annimmt —, wichtiger und beglückend ist die europäische Übereinstimmung des echten künstlerischen Bemühens. Auch steigen und sinken durch den Vergleich manche national berühmte Talente. Wird zum Beispiel die größere malarische Kultur eines Rouault gegenüber einem Nolde nicht doch beeinträchtigt durch ein etwas gleichförmiges Archaisieren, während der Deutsche, gerade bei seinen besten religiösen Bildern, durch bedeutendere eigene Intuition stärker zu überzeugen vermag? Am »tollsten« geht es in dieser Beziehung dort zu, wo die Abstrakten der jüngeren Generation aus allen Nationen nebeneinander, durcheinander hängen. Nay scheint nur einen echten Rivalen zu haben in dem in Paris lebenden Elsässer Hans Hartung. Relativ neu für uns treten besonders hervor die Franzosen Soulages, Manessier oder Bazaine, der Italiener Santomaso, manches mittlere deutsche Talent weit in den Schatten stellend. Längst hat man sich müde gelaufen, ehe die brennende Lust zum Abwägen und Neu-Werten sich auch nur annähernd erschöpft hat.

Punkt fünf soll und wird die Gelehrten am intensivsten beschäftigen, und auch der Laie bekommt wenigstens eine Ahnung davon: von wo die großen Bewegungen ausgehen, wie sie sich untereinander verknüpfen, die »Fauves«, die »Brücke« und der »Blaue Reiter«, »de Stijl« in Holland, die französischen Primitiven, die Kubisten, die italienischen Futuristen und die *Pittura metafisica*, die Surrealisten und viele andere, oder wo und wann die reine Abstraktion sich am frühesten ankündigt und durchsetzt. Uns interessiert mehr das dichte Gewebe als die historische Analyse. Alles hängt mit allem zusammen, von Sonderlingen und Einzelgängern kann, aufs Ganze gesehen, kaum noch die Rede sein, so sehr diese selbst sich zu Lebzeiten mit Recht als solche fühlen mochten. Selbst der Zöllner Rousseau sprach aus, was heimlich die Zeit bewegte. So erfreulich es ist, die Italiener das Bild entscheidend mitbestimmen zu sehen, wie das den tatsächlichen Verhältnissen entspricht, so ist doch in dieser Beziehung des Guten ein wenig zu viel getan: Der ziemlich derbe Magnelli ist mit 15 noch dazu recht gleichförmigen Gemälden entschieden überbetont, der junge Moreni mit seiner chaotisch bunten Palette bleibt unerfreulich; und ist Lardera nicht mehr ein einfallsreicher Mechaniker als ein Bildhauer im eigentlichen Sinne? Dagegen ist außer dem jungen Mortensen kein Nordländer vertreten. Der Norweger Per Krogh, der Däne Søndergaard und vor allem die sensitive, eigenwillig-bedeutende Finnländerin Helene Schjerfbeck hätten sich wohl sehen lassen können. Wir sind immer noch von manchen Vorurteilen befangen, kennen die Welt noch nicht genug, machen uns auch kaum klar, wie stark zum Beispiel in Frankreich der spanische Einschlag ist; von den 42 als Franzosen geltenden Künstlern der Ausstellung sind über ein Drittel nicht im gelobten Lande geboren.

Hierher gehört auch die für uns schmerzliche Erkenntnis, daß manche unserer tüchtigen Landsleute den Weltrang nicht halten, den wir ihnen in den Jahren der Abgeschlossenheit beigemessen haben. *Nomina sunt odiosa*. Schmerzlich aber fehlt ein deutscher Bildhauer: Heinrich Kirchner, der mit seinem aus echter mystischer Religiosität gespeisten Archaismus nur bei uns ziemlich allein steht, nicht aber in der Welt. — Wir haben manches aufzurufen versucht und doch großer Künstler, großer Meisterwerke nicht gedenken können. Daß es so sein mußte, spricht für die schier unerschöpfliche Reichhaltigkeit der Ausstellung, die doch an keiner Stelle gleichgültig oder gar ermüdend wirkt.

Der *sechste Punkt*, der schließlich zu erörtern wäre, ist der schwierigste. Wir hätten so

gern einen Beweis dafür, ob denn das alles wirklich stimmt, was uns da gepredigt wird. Haftmann ist klug genug, solche Zweifel vorauszusehen, trotz der grandios vorgeführten Demonstration einer »zweifellos sehr bruchlosen Entwicklung«. Es könnte sich um sophistische Argumentationen »scharfsinniger Künstlergehirne« (und wir könnten hinzufügen: »Kritikergehirne«) handeln. Er setzt dagegen, keineswegs sehr überzeugend, die Tatsache, daß außerhalb dieses »Systems von Argumenten« sich keine wirklich großen Meister gezeigt hätten. Nun, das könnte daran liegen, daß sie unterdrückt wären, und jeden Augenblick bestünde die Möglichkeit, daß noch Scharfsinnigere sie auf den Schild erheben. Die Mitwelt pflegt sich nicht selten zu irren. Aber es kommt wohl gar nicht so sehr auf Beweise an. Es wird sich vielmehr darum handeln, ob eine jüngere Generation nachwächst, die in dieser weltweit einheitlichen, wenn auch gewiß vielverzweigten Kunst ihr eigenes Weltgefühl gespiegelt sieht. Dann bleibt es gleichgültig, ob eine allmählich in die Minorität gedrängte Opposition fortbesteht, denn sie ist zum Absterben verurteilt, und erst ein wiederum neues Geschlecht wird die Väterwelt in ihrem Geltungsbereich einschränken, ihr jedoch die geschichtliche Berechtigung nicht absprechen können.

Wirklich bedrohlich, weil gehässig, ist die Opposition nur noch in Deutschland, und die Gründe dafür sind in der bis vor zehn Jahren bestehenden Unterbrechung des Kontaktes mit der allgemeinen Entwicklung zu suchen. So sagt auch die Ausstellungsleitung ausdrücklich, daß es ihr weder zu tun sei um »Bereicherung für Kenner« noch um »Belehrung Widerstrebender«, sondern daß sie sich ausdrücklich an die »heraufwachsende Jugend« wende. Auf was es also ankommt, das ist Bekenntnis, die möglichst eindeutige und dadurch mitreißende Manifestation. Man kann es getrost auch »Documenta« nennen, wenn das auch ein wenig unbescheidener klingt, da damit nicht nur eine subjektiv echte Überzeugung ausgesprochen, sondern für diese auch objektive Gültigkeit beansprucht wird. Doch ist kaum Grund vorhanden, sich in bezug auf die Werbekraft der Wortwahl Zurückhaltung aufzuerlegen, denn wären wir bescheidener, die Gefolgschaft der Ewig-Gestrigen würde dadurch gewiß nicht kleiner.

Die Veranstalter sind mit dem Erfolg der Ausstellung zufrieden: sie haben mit etwa 40 000 Besuchern gerechnet, und nach den Erfahrungen der ersten Wochen glauben sie, auf die doppelte Anzahl hoffen zu dürfen. In Wahrheit aber wäre auch das kaum ein zulängliches Ergebnis. Haben wir uns bisher damit abgefunden, bei uns nur mit Zigtausenden zu rechnen, wo bei entsprechenden Gelegenheiten im Auslande Hunderttausende einströmen, so entfällt für Kassel das einzig ernstlich entschuldigende Argument: das der geringeren Qualität. Die Ausstellung in Kassel ist ein einmaliges Ereignis, unwiderruflich nur bis zum 18. September wahrzunehmen und in absehbarer Zeit unwiederholbar wegen der geschilderten, nur diesmal so glücklichen, sachlichen und menschlichen Konstellation. Möchte es also unseren fleißigen Auslandsreisenden recht klar werden, daß es in diesem Sommer bei uns etwas zu sehen gibt, für das man vergeblich um die ganze Erde fahren würde.

Zum Schluß eine Frage. Es gehört Mut dazu, sie auszusprechen, obgleich sie so naheliegend ist. Ob wohl eine deutsche Stadtverwaltung auf den Gedanken kommen wird, dieselbe Summe (etwa 250 000 DM), die in Kassel für die »Documenta« aufgewendet worden ist (also für eine vorübergehende Veranstaltung), für den Ankauf von Kunstwerken aus eben dieser Ausstellung (oder im Sinne dieser Ausstellung) seiner Museumsverwaltung zur Verfügung zu stellen? Wäre das 1912 bei Gelegenheit der Kölner

Sonderbund-Ausstellung geschehen, jene mutige Stadt besäße heute viele van Goghs, Gauguins, Cézannes, Munchs, von den damals Jungen, heute Hochberühmten, gar nicht zu reden. Verpaßte Gelegenheiten sollten sich nicht allzuoft wiederholen.

Die Munch-Ausstellung in München und Köln. 1955

Den großen, vollen Klang des Lebenswerkes, wie wir Älteren ihn so unvergeßlich in der Erinnerung haben von jener Gesamtschau in Mannheim und Berlin (1926 von G. F. Hartlaub veranstaltet und dann 1927 in wesentlichen Teilen für Berlin übernommen und erweitert), vermag die Ausstellung von 1954/55 zwar nicht zu vermitteln, sie bleibt dennoch für uns eines der wichtigsten künstlerischen Ereignisse der Nachkriegszeit. Sie ist nicht nur weit weniger umfangreich, es fehlen auch entscheidende Bilder: nicht der »Frühling«, das Meisterwerk der späten 80er Jahre, nicht der »Tanz« (wohl das schönste Bild des »Lebensfrieses«), keine Fassung des »Kranken Mädchens« sind zu sehen, von den Männerbildnissen in ganzer Figur nicht der imposante Konsul Sandberg (heute im Museum in Göteborg), nicht das »Selbstbildnis mit der Flasche« von 1906, aus den 20er Jahren nicht das beste der Pferdebilder, das »Gespann im Schnee«, ganz abgesehen davon, daß die Graphik zwar eindrucksvoll, aber doch nur fragmentarisch (namentlich in Köln nach Zurückgabe wichtiger Leihgaben) zu Worte kommen konnte. Freilich, damals lebte Munch selber noch und konnte viel beitragen zum Gelingen der Ausstellungen, auch konnten die Veranstalter freier wählen, es gab keine politischen Spannungen. Was unter den so veränderten und erschwerenden Umständen dennoch zusammengekommen ist, mit starker Unterstützung auch von norwegischer Seite, das bleibt ein mit großem Dank registriertes Verdienst Ernst Buchners.

Völlig verändert ist durch das Intervall von fast drei Jahrzehnten auch die Situation des deutschen Betrachters. War Munch in den 20er Jahren bei Künstlern und Kennern auch schon sehr bekannt und hochgeschätzt, so bedeuteten die Ausstellungen doch eine Wirkung in die Breite von bisher nicht gekanntem Ausmaß. Museen und Sammler kauften, in farbigen Reproduktionen gehörten fortan einige der Hauptwerke zum Bestand des häuslichen Wandschmucks. Munch hatte nicht nur seinen festen Platz in der Kunstgeschichte erobert, er blieb auch »en vue« für die ganze folgende Generation. So handelt es sich heute auch für diejenigen, die nicht die Mannheim/Berliner Ausstellung gesehen haben, nicht mehr um eine Begegnung mit bestürzend Neuem, sondern um eine Wiederbegegnung mit der verpflichtenden Möglichkeit, zu prüfen und neu zu werten.

Die öffentliche Kritik hat dazu, soweit ich sehe, bisher nicht allzuviel beigetragen. Man wiederholt gern jene längst gefundenen Formeln vom Schilderer der Lebensangst, von der Morbidität der *fin de siècle*-Stimmung, sexueller Hybris, Kultivierung des Sensationellen und Pathologischen, Proklamation der *bohème* als Nährboden des Schöpferischen. Daß gegenüber der Verflüchtigung des Gegenständlichen im Impressionismus das Bildthema als solches wieder Gewicht erhält und daß der Mensch mit der Aura seines seelischen Erlebens wiederentdeckt wird, gilt als Munchs große Tat. Gewiß ist

das so, aber wir reagieren heute stärker auf die Tatsache, daß nicht das literarisch Ansprechbare allein, sondern die Form, in der es vergegenwärtigt wird, den Zauber dieser Bildwelt ausmacht.

Trotzdem wird immer vom Inhalt ausgegangen werden müssen. Wohl keine Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts hat so sehr wie die Edvard Munchs – darin Rembrandt vergleichbar – autobiographischen Charakter, die Landschaften nicht ausgenommen, als Ausdruck eines mit jeder Lebensperiode sich wandelnden individuellen Weltgefühls. Ein totes Ding, ein Stilleben, ist für Munch als Gegenstand seiner Malerei undenkbar. So ist mit klugem Bedacht von den Veranstaltern sowohl in München als in Köln eine Reihe von gemalten Selbstbildnissen an den Anfang der Ausstellung gehängt. Hier begegnet man auch sofort den spätesten künstlerischen Zeugnissen des annähernd Achtzigjährigen, den im Ausland schon berühmt gewordenen, bei uns jetzt zum erstenmal gezeigten drei Selbstbildnissen von 1939, 1940 und 1942 (sonst leider nichts aus dem letzten Schaffensjahrzehnt, das in Deutschland besonders interessiert haben würde). Die Frage, ob sich hier Steigerung oder Nachlassen der Kräfte manifestiert, hat zu schroff gegensätzlichen Urteilen geführt. Das mag an der verschiedenen Fragestellung liegen, mit der man an sie herantritt. Wer es noch nicht gewußt hat, kann es vor diesen Spätwerken beglückt feststellen, daß der Greis vollkommen jener Sphäre unheilvoller Bedrohung, die seine mittlere Lebenszeit bestimmt hat, entwachsen ist, daß er mit männlicher Gelassenheit, als ein Überwinder, mit dem Tode Zwiesprache hält. Das ist eine nachträgliche Rechtfertigung für seinen Lebenskampf, der aus voll durchlittener Krankheit am Dasein die heilenden Kräfte vorbildhaft zu gewinnen verstanden hat. Als *documents humains* werden sie immer ihren hohen Wert behalten. Das aber darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie als künstlerische (speziell auch malerische) Leistungen nicht über das früher Erreichte hinausgehen, sondern dahinter zurückbleiben. Sie wiederholen mit schwächeren Kräften. Auch das frappierendste dieser Selbstbildnisse – stehend auf altersmatten Beinen, hochaufgerichtet zwischen Uhr und Bett, ein herrlich gefundenes natürliches Sinnbild – hat nicht mehr die vibrierende Pinselschrift von ehemals, resümiert klug von van Gogh über Ensor bis Matisse europäische und dazu auch eigene ältere Ergebnisse. Der Kopf erinnert in der verschleifenden Manier etwa an die Köpfe der Lindeschen Knaben, aber ein Vergleich lehrt, wie viel matter sie geworden ist. Munch bleibt bis an sein Lebensende der begabte große Maler, als den schon das Selbstbildnis des 23jährigen ihn ausweist, er war es, lange bevor er seine künstlerische Weltmission erfüllte und bleibt es lange darüber hinaus. Jene höchste Erfüllung aber schenkt ihm nur das eine fruchtbare Dezennium etwa von der Mitte des letzten Jahrzehnts des 19. bis etwa zur Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Nur damals hat seine Kunst – Malerei sowohl als Graphik – die zündende Kraft, das Sensationelle und Aktuelle, das die Welt bewegt hat. Es gibt aber eine Aktualität, die zugleich Manifestation des Genies bedeutet. So leicht sie in jeder unmittelbaren Gegenwart bezweifelt und als modisch zeitbedingt herabgesetzt zu werden pflegt, so sehr erweist sie sich vor der Geschichte als das Beständige. »Le temps ne respecte rien, qui est fait sans lui«, sagt ein französischer Atelierspruch.

Natürlich schließt das nicht aus, daß noch lange das Einmalige und Geniale nachklingt und auch – bei Munch besonders auffallend – schon vorausdeutend sich ankündigt. Im großen gesehen aber kommt es langsam herauf und verschwindet wieder, so sehr auch ein hohes Maß handwerklichen Könnens früh sich entfaltet – schon ein Gemälde

von 1884 wie der »Morgen«, ganz unter dem Einfluß von Christian Krogh gemalt, übertrifft das Vorbild – und so sehr in späteren Varianten früher gefundener Bildprägungen das Gewaltige erkennbar bleibt.

Für die Frühzeit sind einige wenig bekannte Zeichnungen aufschlußreich: weil sie handwerklich meisterhaft sind und weil sich in manchen Bildnisköpfen schon jene erst viel später im großen realisierte magische Beseeltheit ankündigt. Deutlich wird in der weiteren Entwicklungszeit auch der immer noch unterschätzte Einfluß der französischen Malerei, der sehr wechselreich gewesen ist und gelegentlich gar vom eigensten Wege vorübergehend abzudrängen scheint, zur Gewinnung der künstlerischen Grundlagen aber (übrigens auch in der Graphik) unbedingt notwendig war. Es gibt eine Landschaft, die aussieht, als sei sie von Monet gemalt. Degas und auch Manet sind offensichtlich studiert, und sehr eigenwillige pointillistische Versuche werden lange geübt (sogar im Selbstbildnis am Fenster von 1909 noch einmal vergrößernd aufgenommen). Auch die ersten Kompositionen sinnbildhaften Charakters (der Kuß, die Eifersucht, das Geschrei u. a.) versuchen es noch mit differenzierter französischer Malweise und bekommen erst in der späteren graphischen Fassung, erleichtert durch das vereinfachende Schwarz-Weiß, ihre endgültige, schlagkräftige Form.

Dann kommt die reiche Folge – es ist die Zeit des »Lebensfrieses« – hintergründig-unheimlicher Bilder von suggestiver Prägnanz wie »Abend auf der Karl Johan-Straße«, »Am Totenbett« (im Gegensatz zum Katalog plädiere ich für Ansetzung etwa ins gleiche Jahr), »Die tote Mutter«, »Das Haus am Strande«. Wie hier jeder Pinselstrich, jeder Farbton »sitzt«, nicht ein Thema allegorisch umschrieben, sondern zum überzeugend gestalteten Sinnbild einer Lebenssituation erhoben wird, das bleibt eines der unergründbaren Wunder der schöpferischen Persönlichkeit. Alles, was erklärend herangezogen wird, vom Vorbild Toulouse-Lautrecs, der gleichgestimmten norwegischen Literatur, der Magie der nordischen Landschaft und des nordischen Menschentums, das bleibt nur am Rande wichtig. Munch und nur er ist es, der gültig für alle Zeiten dem so komplexen wie differenzierten Geisteszustand der Jahrhundertwende anschaulich und damit überwindende künstlerische Gestalt gegeben hat. Nachtwandlerisch ist sein Weg und er kann, selber bedroht, gelegentlich abgleiten: »Madonna«, »Asche« oder »Marats Tod« (früher richtiger einfach »Die Mörderin« genannt) haben leicht pathologische Züge.

Daneben stehen die Bildnisse, die auch immer klarer geformt, immer tiefdeutiger werden. Das Bildnis der Schwester, schon von 1892, in ganzer Figur vor schlichtem Hintergrund, bedeutet den Durchbruch; es steht zunächst noch vereinzelt da. Die Malmittel werden einfacher, nicht mehr reine Anschauung wird gestaltet, sondern Vision eines Menschentypus. Wie wenig indessen das Psychologische als solches als künstlerisch ausschlaggebend gewertet werden darf, ergibt ein Vergleich der großen reifen Reihe von standbildhaften Einzelporträts mit einem Frühversuch von 1885, dem Bildnis des ebenfalls stehend dargestellten Malers Jensen-Hjell. Motivisch ist alles schon da, große Silhouette vor schlichtem Grund, auch die seelenkundliche Erfassung lag Munch offensichtlich schon damals im Blut, doch mit den unsicheren, noch uneigen impressionistischen Darstellungsmitteln gerät alles ins Witzig-Karikaturistische, was in solcher Aufdringlichkeit vom Künstler selbst kaum gemeint war; wenn später, wie beim Dr. Jacobsen von 1909, ein ironisierender Unterton mitschwingt, so geschieht das unbeschadet der Wucht und Größe. Erst wenn ganz selbstgewonnene Möglichkeiten des farbigen,

zeichnerischen und kompositionellen Ausdrucks hinzugewonnen sind, wird auch das Psychologische überzeugend. Immer handelt es sich bei den besten Arbeiten in erster Linie um Malerei, nicht um charakterologische Versuche um ihrer selbst willen. — Als die reifste Porträt-Leistung, jedenfalls in der Ausstellung, erscheint die der vier Linde-Söhne von 1903, wohl das schlechthin bedeutendste vielfigurige Gruppenbildnis der letzten hundert Jahre. Es verdiente eine eigene Werk-Monographie. Ist es auch nicht in einer einzigen Sitzung entstanden, wie vermutet worden ist (Röthel), so ist doch solche Annahme verführerisch, weil sich mit höchster Weisheit in der Verwendung aller künstlerischen Wirkmittel ein Geist kühner Improvisation verbindet, wie er für diese Sternstunde der Kunst charakteristisch ist.

Schon im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts macht es sich bemerkbar, daß die Aufnahmen neuer Bildvorwürfe, so temperamentvoll sie oft konzipiert sind, nicht mehr zur sicheren Prägekraft von früher heranreifen: »Das Abwracken eines Schiffes«, das »Galoppierende Pferd«, auch die Bildnisse der Damen Glaser und Perls von 1913 haben nicht mehr die gewohnte psychologische Schärfe, so reich auch die Palette bleibt, und das Mittelbild der Wandmalereien für die Aula der Universität in Oslo, »Die Sonne«, ist nicht nur in der ausgestellten Vorarbeit, sondern auch in der Ausführung im großen ein Versuch, der über die Kraft geht. Groß gesehen, wenn auch ohne den tiefen poetischen Zauber mondbeglänzter älterer Arbeiten, aber urwüchsig-mächtig, schwingend in der Sprache der Linien, bleiben lange noch die großen norwegischen Landschaften, bis dann auch mit dem »Winter in Kragerö« ein grandios angepacktes Problem — Nahsicht und Fernsicht zu verbinden — in sechsjähriger Arbeit nicht mehr voll gemeistert wird. Auffallend bleibt, wie eine bedrohende menschliche Situation noch einmal unerhörten Aufschwung gibt: die eigene Todesnähe, gespiegelt im Selbstbildnis des Kranken im Stuhl von 1919 (»Spanische Grippe«). Das ist nicht nur als ergreifende persönliche Aussage, sondern auch als künstlerische mit seinen genialen Abkürzungen in der Farbgebung und in der Einzelführung, Altersstil im Sinne der großen alten Meister.

Die Entstehungsgeschichte des »Doppelbildnis«

von Oskar Kokoschka. 1956

Schon als Student hatte ich Werke der damals modernen und noch heiß umkämpften Kunst zu sammeln begonnen. Leidenschaftlich entflammt für alles Neue, hatte ich als Kunsthistoriker den Wunsch, mich durch den Besitz von Bildern, und damit durch den täglichen Umgang mit ihnen, mit den künstlerischen Zielen der jüngeren Generation näher vertraut zu machen. So hatte ich Arbeiten von Munch, Nolde, Schmidt-Rottluff, Paula Modersohn und anderen erworben, zögerte aber lange mit dem Ankauf eines Werkes von Kokoschka, da ich es mir in den Kopf gesetzt hatte, in diesem Falle durch das Porträt eines Freundes die Beziehung zum Kunstwerk noch persönlicher zu gestalten, wie ich das durch den von mir hochverehrten Alfred Lichtwark gelernt hatte, der an die besten lebenden Künstler Bildnisaufträge von stadtbekanntem Persönlich-

keiten für die Hamburger Kunsthalle zu erteilen pflegte, um dadurch, wie er meinte, auf dem Wege über den vertrauten Inhalt das Verständnis für das Kunstwerk zu erleichtern. Während des ersten Weltkrieges war das nicht möglich gewesen, und erst 1919 ergab sich ein Besuch bei Kokoschka, der eben nach Dresden übergesiedelt war. Ich hatte meinen Freund Dr. Hans Mardersteig mitgebracht und bat darum, ihn für mich zu porträtieren.

Der Künstler empfing uns sehr freundlich, er wohnte damals noch provisorisch auf dem »Weißen Hirsch«. Aber er wollte zunächst nicht recht auf meinen Wunsch eingehen. Solche Einzelbildnisse, meinte er, würden für ihn auf die Dauer langweilig, er sei z. Z. mit ganz anderen Problemen beschäftigt. Damals entstand das großartige, symbolhaltige Gemälde »Die Macht der Musik«, und die Auseinandersetzung mit großgesehenen Landschaftsdarstellungen begann in den Dresdner Jahren. Schon wollten wir, recht enttäuscht, wieder abziehen, als Kokoschka plötzlich einen Vorschlag machte. Er wolle nicht meinen Freund allein, sondern uns beide zusammen malen. Nun wollte ich nicht. Sich selber konterfeien zu lassen, das erschien mir als allzu anspruchsvoll. Was würde meine puritanische Mutter dazu sagen? Doch Kokoschka hatte Feuer gefangen und insistierte. Er versuchte meine Bedenken vor allem dadurch zu zerstreuen, daß er behauptete, er wolle ja gar nicht Bildnisse im üblichen Sinne malen, mich und meinen Freund, sondern das Bild der freundschaftlichen Beziehung zwischen zwei jungen Menschen, das Gegeneinander und Miteinander von zwei äußerst verschiedenen Typen, das Zusammensein und das dennoch Für-sich-Bleiben – so etwa sagte er. Heute würde man das vielleicht in modernem psychologischem Jargon so ausdrücken: Die Gegenüberstellung eines extravertierten (das war ich) und eines introvertierten Menschen. Man weiß, Kokoschka kann faszinierend reden, wenn er sich für eine Sache erwärmt, und so gab ich schließlich nach. Was den Bildtypus betraf, so meinte O. K., er solle so etwas wie ein altdeutsches Diptychon werden, also zwei gesonderte Bilder hart nebeneinander, mit Scharnieren verbunden, zum Auf- und Zuklappen. Etwas ganz Besonderes also – nun, das lockte uns. Es wurde die Zeit für die Sitzungen verabredet und Kokoschka drängte, daß es bald sein möge. »Aber viel Zeit mitbringen«, mahnte er beim Abschied.

Wir trafen uns dann einige Wochen später im geräumigen Atelier des Künstlers in der Dresdner Akademie, kahl und noch kaum benutzt, mit herrlichem Blick auf die Neustadt und das Elbufer, das O. K. dann später so eindrucksvoll gemalt hat. In der Ecke stand eine riesige Kiste in der Größe eines Mumiensarges – unheimliche Erzählungen über den Inhalt und die Bedeutung waren das erste Gespräch. Doch dann sollten wir erzählen, von uns, von unserem Leben. Er fragte kreuz und quer und entlockte uns vieles mit großer Geschicklichkeit. Vor sich auf der Staffelei hatte er eine Leinwand stehen von nur mittelgroßem Querformat, auf der er hin und wieder mit dem Pinsel improvisierte. Schließlich ist ein skizzenhaftes, aber sehr lebendiges Bild daraus geworden, heute noch im Besitz von Dr. Mardersteig in Verona. Er schenkte es uns als »Dreingabe«, nachdem er es als endgültige Fassung verworfen hatte. Dieses erste Halbfigurenbild beschränkt sich stärker auf den Ausdruck der Köpfe; verglichen mit dem endgültigen Werk ist es äußerlicher in der Interpretation, gleichsam auf Grund des ersten Eindrucks auf eine leicht ablesbare Formel gebracht. Bald genügte ihm das nicht mehr. Eines Tages fanden wir auf der Staffelei zwei größere einzelne Leinwände vor, durch einen Rahmen zusammengehalten, und schon war die neue Kompo-

sition mit dem Pinsel aufskizziert, wir ahnten nur die Umrisse, durften aber von nun an die Bilder nicht mehr ansehen bis sie fertig waren. Das dauerte lange. Ich glaube, daß wir etwa 14 Tage zu gemeinsamen Sitzungen im Atelier waren, später jeder einzeln noch viele Male.

Das Besondere an der ganzen Unternehmung war für uns zunächst die Tatsache, daß Kokoschka Wert darauf legte, während der Zeit unseres Aufenthaltes in Dresden möglichst viel mit uns zusammen zu sein, also auch außerhalb der Sitzungen. Wir nahmen meist die Mahlzeiten zusammen ein, zu denen er uns großzügig einlud, wir gingen zusammen in die Galerie und in die Oper — ich erinnere mich an eine denkwürdige Vorstellung der »Entführung aus dem Serail«, bei der Kokoschka sich als ein versierter Mozartkenner erwies —, wir gingen zusammen in die Stadt und machten kleine Einkäufe. Kurzum, es war ein Leben zu Dritt, bald so wie unter alten Freunden. Daß ihm das alles in erster Linie nur dazu diene, uns sozusagen »in den Griff zu bekommen«, bemerkten wir gar nicht.

Bei den Sitzungen ging das Frage- und Antwortspiel weiter. Ärgerlich meinten wir manchmal, das hätten wir ihm doch schon wiederholt erzählt. Nun wurde er böse: Wir sollten doch nicht glauben, es ginge ihm um unsere Unterhaltung als solche, es gehe ihm um nichts als um unsere innere Gestalt, und was er wieder und wieder hören wollte sei eben das, bei dem sich für ihn unser Wesen am deutlichsten erschließe. Er hatte nämlich die Themen herausgefunden, bei denen wir, seiner Ansicht nach, unsere psychische Eigenart am reinsten erkennen ließen. Er wollte nicht nur das Sichtbare, er wollte sozusagen unter die Haut dringen.

Mardersteig mußte von Spanien erzählen, seiner ersten größeren Reise als Student, zu der ihn ein älterer Freund eingeladen hatte, für ihn wohl ein in vieler Beziehung für lange bestimmendes Erlebnis. Kokoschka fand dabei heraus, wie in dem stillen und verhaltenen Menschen ein inneres Feuer glüht. Man erkennt das auf dem Bilde am flammenden Rot auf seinem Gesicht, das durch nichts äußerlich Gegebenes motiviert ist. Ich dagegen mußte immer wieder von meiner Großmutter und Urgroßmutter berichten, die aus Westindien stammten. Vor allem der Name der Älteren hatte es ihm ange-tan: Ann Eliza Reed — er hat noch viel später eine seiner Erzählungen nach ihr benannt (inhaltlich freilich ganz ohne Bezug auf meine Verwandtschaft). Er fragte, immer dabei malend, sehr detailliert, um mich zu gestikulierender und möglichst intensiver Ausmalung zu veranlassen, wie sie ihm für sein Modell charakteristisch zu sein schien.

Ganz im Gegensatz zu diesen ersten gemeinsamen Sitzungen, die ziemlich anstrengend waren, und bei denen wir unsere Stellung auch nicht allzu sehr verändern durften, ging es bei den einzelnen Sitzungen viel lockerer zu. Wir durften uns bewegen wie wir wollten, es wurde nur noch selten gefragt, überhaupt wenig gesprochen. Ich durfte sogar lesen. Kokoschka arbeitete währenddessen wie ein Besessener an der Staffelei, hin- und her-zappelnd und Grimassen schneidend. Offenbar war die Komposition als solche längst fertig, aber im einzelnen änderte er unablässig, vornehmlich an den Gesichtern, um die rechte Nuance zu treffen. Manchmal war er verzweifelt, dann wieder glücklich über eine gelungene Kleinigkeit. Als ich schließlich abfuhr, durfte ich das Bild immer noch nicht sehen, er hat es allein vollendet.

Eine kleine Geschichte möchte ich noch einflechten. Ich las in den Aphorismen von Rabindranath Tagore, von denen ich in deutscher Übersetzung eine Auswahl in der

von mir gemeinsam mit Dr. Mardersteig herausgegebenen Zeitschrift »Genius« veröffentlichten wollte. O. K. sah sie und beschimpfte mich, weil alles viel zu steif wörtlich, viel zu wenig dem Sinn nach übersetzt sei. Er half mir und es wurde viel besser, obgleich damals sein Englisch schlechter war als meines. Dann gab es ein langes geistvolles Gespräch über die Sprache. Abschließend nahm er ein Inselbuch, das er mir geschenkt hatte, Fechners »Büchlein vom Leben nach dem Tode« – auch dies war der Gegenstand einer unserer Unterhaltungen gewesen –, zeichnete mit seinem Füllfederhalter auf die erste freie Seite einen erfundenen Grabstein für Ann Eliza Reed und schrieb darüber den seltsamen Satz: »I got a feather for me and lett who can fly.« Ich meinte, das sei nahezu unverständlich und jedenfalls sehr schlechtes Englisch. »Für jeden Dummkopf: ja, auch besonders für dumme Engländer. Aber ich sage Dir (er pflegte uns zu duzen, wir ihn natürlich nicht –): Das ist englischer als Englisch, es übersteigert die Sprachmöglichkeiten, meinetwegen, aber es geht tiefer an ihre Wurzeln«. Warum ich das erzähle? Weil Vergleichbares für seine Bildnisse gilt: Sie sind unverständlich nur für Dummköpfe, sie übersteigern alle bisher üblichen künstlerischen Ausdrucksmittel und sind ähnlicher als ähnlich.

Trotzdem gestehe ich, daß ich ein Befremden zunächst nicht überwinden konnte als das Bild ankam, und meinem Freunde ging es nicht anders. Abwechselnd versuchten wir, das Bild in unseren Wohnungen heimisch zu machen, aber es wollte uns nicht gelingen. So habe ich es schließlich ins Lübecker Museum gehängt, dessen Leiter ich war, und später in die Hamburger Kunsthalle. Dort hat es viele Freunde gefunden. Als wir, alt geworden, kürzlich zusammen vor dem Bild standen, zogen zwei alte Damen ihr Lorgnon, um die Unterschrift zu lesen. »Doppelbildnis – also keine rechte Auskunft!« meinten sie enttäuscht und merkten nicht, daß die beiden Dargestellten in Tuchfühlung neben ihnen standen. Wir sahen uns belustigt an. »Ein gutes Bild«, sagte ich laut; Mardersteig sagte: »Nein, ein *sehr* gutes. Auch sind die Bildnisse äußerst ähnlich, zufällig kenne ich die beiden Männer«. Die alten Damen schüttelten ihre Köpfe.

Es gab noch ein kleines Nachspiel, das ich nicht verschweigen will. Als Direktor der Hamburger Kunsthalle konnte ich auf Lichtwarks Spuren einiges verwirklichen, was ich früher nur erträumt oder in kleinem Maßstabe mir persönlich hatte erfüllen können. 1951 konnte ich Kokoschka den Auftrag geben, den Hamburger Bürgermeister Max Brauer für unsere öffentliche Galerie zu porträtieren. Es ist ein grandioses Bildnis geworden, und der Dargestellte, obwohl der modernen Kunst nicht sonderlich zugeneigt, hat wiederholt davon gesprochen, wie beglückend er den monatelangen persönlichen Umgang mit dem inzwischen hochberühmten Maler empfunden habe. Damals waren auch meine Frau und ich viel mit O. K. und der seinigen zusammen, es war fast wie damals in Dresden. Natürlich kamen wir auch auf das Doppelbildnis zu sprechen, und der Künstler bemängelte es, daß wir uns niemals dazu entschlossen hatten, es so zu montieren, wie er es geplant hatte: als aufklappbares Diptychon. Meinen Einwand mußte er anerkennen: daß nämlich dazu unbedingt ein weiteres Bild in halber Größe des ganzen notwendig sei, um nicht bei geschlossenem Zustande die Rückseite der Leinwand sehen zu lassen. »Das male ich Euch«, sagte er, »beschaffe mir eine sauber grundierte Holztafel«. »Und das Thema?« – »Der Verlorene Sohn« – warum, das habe ich nie recht verstanden, denn eigentlich sind die beiden Dargestellten ganz reputierliche Leute geworden: der eine ein Drucker und Typograph von Weltruf, Gründer der Officina Bodoni in Verona und vom italienischen Staatspräsidenten durch

den hohen Titel eines Gran Ufficiale ausgezeichnet, der andere Leiter eines großen Museums und Honorarprofessor der Universität, freilich, im Sinne der bürgerlichen Kreise, denen sie entstammen, aus Weimar der eine, aus Hamburg der andere, mögen sie als verlorene Außenseiter gelten, und das mag O. K. vorgeschwebt haben. Aber der Plan kam nicht zur Ausführung. Lange stand die Tafel unbenutzt im Hamburger Hotelzimmer. Kurz vor seiner Abreise ließ O. K. mich rufen. »Sieh, was ich gemacht habe. Es ist kein ›Verlorener Sohn‹ geworden, sondern der ›Dritte Mann‹ — und das bin ich«. Er hatte ein Selbstbildnis improvisiert: Inmitten von allerhand Zaubergerät, machte er auf Kinderart, aber ironisch ins Bedeutsame erhoben, mit der Hand eine Geste, deren Schatten auf der Wand ein Häschen ergibt. Es geht das auf einen Schabernack zurück, den er zusammen mit einem immer zu Scherzen aufgelegten Hamburger Universitätsprofessor vor einem Vortrag auf der für die Projektion von Lichtbildern bestimmten Leinwand getrieben hatte. Es gibt eine entsprechende Lithographie aus der gleichen Zeit. Unter die Darstellung hat er geschrieben: »Dr. Bassa's magische Form«. Was das bedeutet, weiß ich wohl, aber ich verrate es nicht. Bei allen großen Kunstwerken waltet ein Geheimnis und dieses ist nicht das einzige. O.K. selbst war einverstanden damit, daß dieses dritte Bild nicht seinem ursprünglich gedachten Zweck zugeführt wurde, denn es ist eine geistvolle Skizze, aber kein fertiges Bild geworden, und es soll in meinem Besitz bleiben als Erinnerung an eine der schönsten Künstlerfreundschaften meines Lebens.

Möge das Hauptbild im schönen Boymans-Museum den Kunstfreunden aus aller Welt die Freude der Begegnung mit einem Meisterwerk unserer Zeit vermitteln. Nicht — so ist es der ausdrückliche Wunsch der beiden Dargestellten — als ihr äußeres Abbild, als biographischer Beleg, sondern so, wie der Künstler es gemeint hat: als das Bild einer Freundschaft, deren rätselvollen Urgrund auszuloten nicht durch erläuternde Worte, nur durch eine künstlerische Metapher möglich ist.

Deutsche Zeichenkunst — Deutsches Weltbild. 1956

Endlich einmal ist erreicht worden, was bisher nie glücken wollte: Eine der von uns in den letzten Jahren so freigebig ins Ausland geschickten Ausstellungen kann nicht nur dort, sondern anschließend *auch bei uns* gezeigt werden. Es klingt unglaublich, aber es ist wirklich so: Wir Deutschen haben eine solche lückenlose Übersicht über die *Meisterwerke unserer Zeichenkunst*, wie sie in sechs großen amerikanischen Städten gezeigt worden ist, bisher noch niemals sehen können. Jetzt wird sie in München vorgeführt (im Haus der Kunst) und soll dann weiterwandern nach Berlin und Hamburg.

Es ist das beste vom Besten. *Peter Halm*, der Direktor der Graphischen Sammlungen in München, hat sie, im wesentlichen aus westdeutschem Museumsbestand, mit großem Geschick ausgewählt. Höchst eindrucksvoll erweist es sich, daß wir Deutschen, die wir auf dem Gebiet der bildenden Künste kaum jemals internationales Ansehen errungen haben, es mit dieser einen Gattung, mit Stift und Feder, vollauf zu beanspru-

chen berechtigt sind. Kaum eine andere Nation wird das in gleichem Maße von sich behaupten können.

A. Wyatt Mayor, der Direktor des graphischen Kabinetts des Metropolitan-Museum in New York, hat in einem Artikel, der leider nicht frei ist von politischem Ressentiment, sehr richtig auf die erstaunliche Tatsache aufmerksam gemacht, daß zwar die bekanntesten Meister das Beste beigetragen haben, daß sie aber gar nicht allzusehr herausragen aus dem durchweg überraschend guten Durchschnitt. Es kann kaum eine höhere Anerkennung geben, und es folgt etwas daraus, was uns alle angeht und was diese Ausstellung über den künstlerischen Bereich hinaus so bedeutsam macht: daß mit dieser relativ kleinen Anzahl hochwertiger Objekte eine Anleitung zur Selbstbesinnung gegeben wird über das Wesen deutscher schöpferischer Kräfte überhaupt.

Trotzdem fragen wir uns gern: Wer sind die Größten? Die Antwort ist nicht schwer: *Dürer, Holbein und Menzel*. Nun muß leider festgestellt werden, daß von ihnen nur Dürer ausreichend zu Worte kommt in 15 herrlichen Blättern, vom frühen »spätgotischen« Erlanger Selbstbildnis mit der aufgestützten Hand bis zur monumentalen Studie des heiligen Markus, des Apostelbildes von 1526. Es sind nicht nur alle Entwicklungsperioden vertreten, es gibt kein gleichgültiges Werk. Dagegen ergeben die vier schönen Holbein-Zeichnungen keine zureichende Gesamtvorstellung, zumal nur ein Porträt vertreten ist (das einzige, das sich in deutschem Museumsbesitz befindet!). Ob nicht ausnahmsweise ausländischer Besitz (Basel oder in diesem besonderen Fall Windsor) hätte herangezogen werden sollen, da eine solche Ausstellungsgelegenheit so leicht nicht wiederkommt? Ein gewisser Ersatz sind die fünf meisterhaften kleinen Bildnisse des älteren Holbein, die es so überzeugend dartun, wie diese besondere Seite der Begabung vom Vater ererbt ist. Auch vier Menzels, obgleich schönste Beispiele, sind zu wenig. Sollte es an Mut gefehlt haben, ihn, der uns zeitlich noch so nahesteht, unter die Sterne allererster Ordnung zu versetzen? Als Zeichner verdiente er es bestimmt. Immer stellt er sich die Aufgabe so schwierig wie möglich, und glückt es, sie zu bewältigen, so erhöht dies fühlbare Ringen die Strahlungskraft.

Man betritt die Ausstellung im Raum mit den jüngsten Beispielen, und es hat seinen Reiz, sie vom Blickpunkt der Gegenwart her, sozusagen rückläufig, zu durchwandern. Freilich müssen wir anmerken, daß für die Spätzeit des 19. Jahrhunderts die auswählende Hand nicht ganz die gleiche Sicherheit zeigt wie bei den früheren Epochen. Die beiden Blätter von *Ludwig Richter* vertreten die Spätromantik allzu konventionell. *Hans von Mareés* könnte reicher, *Corinth* noch bedeutender hervortreten. *Fritz von Uhde*, kein großer Zeichner, hätte fehlen dürfen. Um so stärker frappiert im nächsten Raum die deutsche Frühromantik als einer der ganz großen Höhepunkte deutscher Zeichenkunst. Hier wird die Eindringlichkeit der Wirkung durch die Sparsamkeit der Auswahl bei höchster Qualität erhöht. Nur ein *Caspar David Friedrich*, nur zwei *Runges* — aber welche Meisterwerke! Ob man es freilich bei nur zwei Proben im Auslande bemerkt haben wird, daß *Schnorr von Carolsfeld* als das deutsche Gegenstück zum international so viel berühmteren Ingres getrost angesprochen werden darf? Das 18. Jahrhundert ist internationaler bestimmt, aber hier beginnen auch für uns die Überraschungen. Wer kennt die mit zarten Aquarelltönen angetuschten Landschaftszeichnungen des Schlesiens *Christoph Nathe*? Sie haben fast überzeitlichen Charakter. Wer hielte es für möglich, daß die in ihren Ölbildern oft so fatal süßliche *Angelica Kauffmann* eine so strenge und ausdrucksstarke Bildnisstudie wie die der Frau mit der

Spitzenhaube hat zeichnen können? Daneben die großen Dekorateure und Architekten, alle überstrahlend *Cosmas Damian Asam* und *Ignatz Günther*, Bayerns Großmeister des Barock. Wohltuend, weit die Fähigkeit ausweisend, sich praktischem Gebrauch zu fügen, tritt der für die deutsche Zeichenkunst so charakteristische Zug zum Ornamentalen hervor, der angelegt zu sein scheint in unserer Natur, die Wirkliches und Unwirkliches zu verbinden liebt. Das 17. Jahrhundert dagegen ist bei uns eine dürre Zeit. Nur *Adam Elsheimer* ragt noch in sein erstes Jahrzehnt hinein, und es ist immer neu überraschend, wie dieser als Maler so subtile Kleinmeister mit seinen großgesehenen Pinselzeichnungen »in einem suggestiven Rhythmus von Helligkeiten und Dunkelheiten« Wirkungen Rembrandts vorausnimmt.

Mit Recht ist die Dürer-Zeit am reichlichsten vertreten, auf ihre Leistungen gründet sich der Weltruf deutscher Zeichenkunst. Von *Schongauer*, der schon 1491 stirbt – Dürer trifft ihn nicht mehr am Leben, als er den Hochverehrten besuchen will – bis zu den genialen Schweizern (*Tobias Stimmer* lebt noch bis 1584) gibt es einen so dichten Wuchs von Meisterpersönlichkeiten ausgeprägter Eigenart, daß sogar Dürer unter ihnen zwar als der Beste, keineswegs aber als Sonderfall erscheint. *Hans Baldung* und *Lucas Cranach* kommen ihm im Bildnis fast gleich. *Albrecht Altdorfer* und *Wolf Huber*, die bayrischen Dioskuren der sogenannten Donau-Schule (der derbere letzte wohl ein wenig überschätzt) exzellieren vor allem in Landschaften von märchenhafter Farbenpracht und romantischem Stimmungsklang.

Fraglich mag es erscheinen, ob es dem einheitlichen Gesamtbild der Ausstellung zugute gekommen ist, daß in München (im Gegensatz zur Vorführung in den USA) als präluzierendes Kapitel noch ausgewählte Beispiele der gezeichneten frühen Buchillustration hinzugefügt worden sind. Köstliche Proben, aber es wird damit ein neues Buch der Kunstgeschichte aufgeschlagen, und man fühlt sich ins Unabgeschlossen-Uferlose geführt. Zwei Bücher allerdings sind nicht nur von so hohem künstlerischen Wert, sondern auch so außerordentlich bezeichnend für zwei extreme Möglichkeiten deutschen zeichnerischen Ausdrucksvermögens, daß wir wünschen möchten, sie könnten auch den Ausstellungen in Berlin und Hamburg erhalten bleiben. Es handelt sich um das sogenannte »Hausbuch« (aus fürstlich Waldburg-Wolffeggischem Besitz und noch niemals außerhalb dieser Sammlung öffentlich gezeigt) und um das Gebetbuch Kaiser *Maximilians* mit den berühmten Randzeichnungen Dürers, Cranachs und anderer Meister ihrer Zeit (und zwar um beide erhaltenen Teile, aus der bayrischen Staatsbibliothek und aus der Bibliothèque Municipale in Besançon, die noch niemals vereinigt vorgeführt werden konnten). Der »Hausbuchmeister«, tätig vor allem am Mittelrhein im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, gibt mit seinen derb-lebendigen Zeichnungen einen unvergleichlichen Einblick in das Alltagsleben von Adel und Bürgertum. Er ist »der urwüchsigste Realist und originellste Erzähler seiner Zeit«. Die Randzeichnungen zum kaiserlichen Gebetbuch dagegen, 1513 bis 1515 entstanden, nur lose und nicht immer leicht erschließbar auf den Text bezogen, gehören zu den phantasievollsten Leistungen deutscher Kunst, gewiß auch sie erzählend, das Erzählte jedoch zu schmuckhafter Grazilität erhebend, geistvolle Randglossen aus einer christlich-mythologischen Märchenwelt, vielfach durchwoben von ornamentalem Rankenwerk von hoher kalligraphischer Schönheit. Allein am »Hausbuch« und am »Gebetbuch« ließe sich die ganze fruchtbare Spannweite deutscher Zeichenkunst überzeugend demonstrieren.

Die Einsamen. 1956

Cézanne und van Gogh — der Vergleich ist verlockend. Die Zeit ist vorüber, in der die Namen der beiden Großen Schlachtrufe von erbitterter Gegensätzlichkeit bedeuteten. Ihre Werke sind historisch geworden — das ist der überraschende erste Eindruck, den die Ausstellungen in München vermitteln —, der Kampf um sie ist längst verstummt und damit auch das Ausspielen der beiden gegeneinander, die ihren festen Platz in der Entwicklungsgeschichte der Malerei der letzten Jahrhundertwende eingenommen haben, sich ergänzend und nicht einander ausschließend. Trotzdem: Die Persönlichkeiten, wie auch ihre künstlerischen Ergebnisse sind so in die Augen springend verschieden — selbst ein ausschließlich an den leidigen farbigen Postkarten geschulter Backfisch würde sie nicht verwechseln! —, daß die Frage, die immer wieder unter den Besuchern ausgetauscht wird, wer uns in der Gegenwart am meisten zu sagen habe, als durchaus verständlich erscheint.

Cézanne ist 14 Jahre früher geboren als van Gogh und lebt 16 Jahre länger als er; auf seinem langen Arbeitsweg entwickelt er, unermüdlich tätig, seine Malerei mit bewunderungswürdiger Folgerichtigkeit, die sich von Etappe zu Etappe genau ablesen läßt. Er wurzelt in der Tradition und begründet eine neue. Ein Revolutionär war er nur für seine eigene Zeit; heute erscheint er uns als ein Fortsetzer und Vollender, ja als ein Deuter in die Zukunft. Alles Persönliche, alles still mit sich selber ausgetragene künstlerische Ringen tritt für die Nachwelt zurück vor dem Eindruck so rätselvoller wie überzeugender Harmonie. Das überlieferte Bild des ohne materielle Sorgen kleinbürgerlich verlaufenden Daseins verlockt nicht dazu, Zusammenhänge zwischen Kunst und Lebensschicksal aufzudecken. Erregend sind seine Arbeiten nur in dem Maße, wie alles Vollkommene es dunkel ahnen läßt, daß es allein aus gebändigter Leidenschaft zu erwachsen vermag.

Bei *van Gogh* dagegen lassen sich Werk und Leben auch für den Betrachter von heute nicht trennen; zu genau sind wir durch erschütternde menschliche Dokumente bis ins einzelne unterrichtet über die Einwirkungen von grausamer Not, Krankheit und Einsamkeit auf den hektischen Durchbruch sieghaften künstlerischen Gelingens. Schon 37jährig (im Alter Mozarts) versiegt sein glühendes Leben. Und er war kein Wunderkind: von den elf Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit sind es kaum sechs, die eigentlich zählen, weniger als drei, in denen die Meisterwerke in unvorstellbarer Leidenschaft gleichsam herausgeschleudert werden, und immer deutlicher wird es beim zunehmenden zeitlichen Abstand, wie sehr und wie früh schon die Schatten geistiger Gefährdung auch die künstlerischen Ergebnisse mitbestimmt haben, sie anfänglich steigernd, sie schließlich tödlich bedrohend. Die aus Leidenschaft erwachsende Meisterschaft reißt hin zu staunender Bewunderung, aber die zum Äußersten individuelle künstlerische Formgebung bleibt ohne jede Möglichkeit schulmäßiger Nachfolge, wie ein Meteor steigt van Goghs Genius auf und verlischt. Von Gemütsart und Temperament des Nacherlebenden wird es wesentlich abhängen, wo die persönliche Anteilnahme sich am stärksten regt, doch wird man sich davor hüten müssen, das objektive Urteil über die Qualität davon abhängig zu machen.

Nicht zu wenig, sondern fast schon zu viel wissen wir über die Werke und die Lebensumstände beider Künstler; eine an Geheimwissenschaft grenzende Ergründung hat

durch eine Unsumme von Publikationen die rein aus der Anschauung gewonnene Beurteilung stark erschwert — und doch müssen wir sie immer erneut versuchen. Eine so günstige Gelegenheit dazu wie heute in *München*, durch eine reichhaltige Auswahl aus beider Lebenswerk im gleichen Hause, wird in Deutschland so bald nicht wiederkehren. Als sie zum erstenmal gegeben war, bei der denkwürdigen Kölner Sonderbundausstellung 1912, traf van Gogh, über 20 Jahre nach seinem Tode, mit seiner erregten Flammenschrift so genau mit den Bemühungen des Expressionismus zusammen, daß ihre Wirkung unvergleichlich groß sein mußte. Cézannes Einfluß dagegen, namentlich auf die Malerei der Folgezeit, war ruhiger, aber nachhaltiger, und heute, wo die Kunstfreunde der Welt der Pathetik müde geworden sind und sich nach beruhigten Ordnungen sehnen, gewinnt sein stilleres, reineres, beständigeres Licht zunehmend an Bedeutung. Das wird auch in München deutlich, und wenn es sich dabei auch um zeitbedingte Erwägungen handelt, so erwachsen doch eben aus ihnen die besten Kräfte des nachlebenden Verstehens.

Man sollte sich darüber klar sein, daß die beiden Ausstellungen als solche sehr verschiedenen Rang haben. Cézanne ist schwächer repräsentiert. Die immer noch ergiebige Auswahl — 69 Gemälde, 84 Aquarelle und Zeichnungen — ist nach ihrer Wanderung über *Aix-en-Provence*, *Den Haag* und *Zürich* für *München* erheblich dezimiert (wenn auch zugleich ein wenig ergänzt) worden. Allzuviel Skizzenhaft-Gleichgültiges steht neben den Meisterwerken, manches gar ist darunter, was der ewig Experimentierende und mit sich selbst Unzufriedene sicherlich lieber verbrannt als ausgestellt sehen würde. Auffallend ist es, daß die drei Bilder im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu den allerschönsten der Ausstellung gehören: der frühe »Bahndurchstich« (1867/70), das Selbstbildnis mit der weißen Mütze (1875/77), das immer wieder an Rembrandt denken läßt, und eines der vollkommensten Stilleben mit Gefäßen und Früchten vor einer Kommode (1883/87), das so überlegen »gebaut« ist, daß es die tröstliche Sicherheit einer unverrückbaren Weltordnung dem Betrachter zu vermitteln vermag. Dennoch bleibt auch sonst genug, um den Entwicklungsgang anschaulich zu machen (zum Beispiel Leihgaben aus bei uns selten gesehnenem amerikanischem Museums- und Privatbesitz und nicht zuletzt die mit höchstem Geschmack gesammelten Werke der Sammlung Erich Remarque in Ascona).

Freilich sind scharf abgrenzende Periodisierungen, wie auch der Katalog sie versucht, oft mehr verwirrend als hilfreich. Wichtiger scheint es mir zu sein, der Gesamtleistung recht innezuwerden, die in leicht abgewandeltem Bemühen erstaunlich gleichbleibend hervortritt. Dabei handelt es sich vor allem darum, die Erscheinungswelt so auf ihre Gesetzmäßigkeiten hin zu erkunden, daß gleichsam der schöpferische Prozeß der Natur vom Künstler mit seinen Mitteln wiederholt wird und, wie er es selbst ausgedrückt hat, »parallel zur Natur« ein künstlerisches Gebilde von gleicher Tiefdeutigkeit und Harmonie entsteht, eine Überwindung des Chaos durch die Mittel der reinen Malerei. Gelingt das, wie etwa bei der »Kastanien-Allee« im Museum von Minneapolis, so gewinnen das Einzelne und das Ganze einen solchen Grad von überzeugender Notwendigkeit, daß ein wahrhaft göttliches Gleichgewicht hergestellt zu sein scheint. Es ist, als ob sich die Summe der Einzelformen dem Maler wie eine Fibel anbietet, aus der das Alphabet gelernt werden kann, Grundformen, aus denen sich dann die eigene künstlerische Handschrift zu entwickeln vermag.

Das andere, was Cézannes Malerei unvergleichlich macht, ist das »Realisieren« (es ist das eines seiner Lieblingsworte) dessen, was der Augenblick ihm darbietet und diesem »So-Sein« jeden Anflug der Flüchtigkeit zu nehmen, der dem typischen Impressionisten als besonders reizvoll erschien, ihm ein Höchstmaß von Unveränderlichkeit zu verleihen, das zugleich erschreckt und beglückt, weil es aus der unendlich wandelbaren Erscheinung Elemente ewiger Dauer herauskristallisiert. Die veränderliche Natur wird zum bleibenden Kunstwerk geläutert. Ein kleines Bildnis der *Frau Cézanne* aus anonymem Privatbesitz macht atemlos betroffen, weil jener Augenblick entspannt-gleichgültigen Modellsitzens ohne jede Zutat individueller Interpretation die unentrinnbare überzeitliche Gültigkeit jeder Erdenminute offenbart. Der Maler scheint sich selber ausgeschaltet zu haben, um nur das angeschaute Stück Natur rein wirksam werden zu lassen. Man denkt an Goethes Forderung, sich ruhig zu halten, »damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen«. Damit wird zugleich der tiefste Gegensatz aufgedeckt zur Kunst van Goghs, der die angeschauten Gegenstände mit dem Höchstmaß seiner eigenen Spannungen belädt, sie umformt zu Ausdrucksträgern seiner inneren Erregung.

Erst wenn man sich auf dem Höhenweg der schöpferischen Erfüllung heimisch fühlt, wird man auch Cézannes eigentümlich befremdende Anfänge und die ebenso seltsamen Spätwerke recht aufzunehmen verstehen. Auf der Münchner Ausstellung ist nicht nur das kleine Gemälde des 28jährigen zu sehen, das den Titel trägt »Der Mord« und das im dramatischen Gegenspiel von Hell und Dunkel äußerste Vehemenz des Gefühls verrät — es könnte von Daumier sein —, sondern auch eine erst kürzlich wieder aufgetauchte, stark verkleinerte Kopie nach Delacroix' *Freiheitsbild*, die dessen Pathos noch übergipfelt. Auf solchem Hintergrund ist die Lebensleistung einer zu Stille und Harmonie gebändigten Leidenschaft erst recht zu würdigen. Und beim Ausklang meldet sich erneut ein nun nicht mehr zu unterdrückender Hang zu barocker Heftigkeit, so auf manchen der spätesten Landschaftsbilder, schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts entstanden, etwa in dem in immer neuem Anlauf versuchten und doch nur selten voll gelungenen, mit dem Mont Sainte Victoire. (Das schönste mit dem von links den Berg gleichsam beruhigend einfangenden Zweig einer Pinie fehlt allerdings auf der Ausstellung.) Hier wird die schon angetastete, fast schon realisierte Harmonie wieder zerstört im Kampf um noch höhere Möglichkeiten: Es tobt auf der Bildfläche das Gegeneinander von konstruktiven Elementen und stürmischem Gestaltungsdrang aus dem Aufruhr der Seele. Es handelt sich, wie Dagobert Frey das bei den Spätwerken Michelangelos und Rembrandts kürzlich so eindrucksvoll formuliert hat, um »einen neuen Durchbruch der zurückgedrängten Erlebnis-inhalte, der eingeklammerten Fragen und Fragwürdigkeiten des Lebens, der zur Aufhebung des Gleichgewichtszustandes führen muß.« Das Äußerste ist unerreichbar, doch das Ringen darum bleibt ehrwürdig.

Die van-Gogh-Ausstellung ist vollständiger, jedenfalls in dem Sinne, daß alle Perioden so vertreten sind, daß sich der Gesamttablauf an Hand vollgültiger Meisterwerke ablesen läßt. Natürlich fehlt auch hier vieles, was man sich wünschen möchte, so wenigstens eines der späten Selbstbildnisse. Dafür gibt es eine Überraschung: Die holländische Frühzeit, verhältnismäßig wenig bekannt, wird in einer gesonderten Raumfolge im Obergeschoß mit einigen der charakteristischen, fast farblos-dunklen Gemälden und einer Fülle großartiger Zeichnungen repräsentiert. Das alles ist der Bereitschaft des

Rijks-Museums Kröller-Müller in Otterlo zu danken, bekanntlich einer der drei Orte, an dem van Goghs Werk am reichhaltigsten vertreten ist — neben dem Stedelijk-Museum in Amsterdam und dem Bestand, den noch der Neffe Vincent aus dem Besitz seines Vaters Theo van Gogh bis heute zusammenhält. Man hat einige sehr schöne ergänzende Leihgaben hinzugewonnen, auch aus deutschem Besitz, und hat der holländischen Galerieleitung die dekorativ mustergültige Einrichtung der Ausstellung überlassen. Ob man van Gogh, wäre er nur drei Jahre früher gestorben, schon unter die Meister erster Ordnung zählen würde? Als Zeichner gewiß. Soziale Leidenschaft führt seinen Stift; die Genauigkeit der Beobachtung aber, der Sinn für monumentale Kontur und der unerbittliche Drang zur Wahrhaftigkeit nehmen der eindringlichen Gebärdensprache dieser Blätter alles Literarische, Sentimentale oder Anklagende; Form und Inhalt werden eins. Schon in einer Rohrfeder-Zeichnung von 1881 wird in der räumlichen Weite, in der Vehemenz der Strichführung etwas von dem sichtbar, was sich später in noch konzentrierterer Form zur entscheidenden künstlerischen Aussage verdichtet: die fast überdeutlich »redende« Kraft des Gegenständlichen, gewonnen aus der fast fiebrigen Anteilnahme eines leidenden und jubelnden Gemüts.

Die Arbeiten der Pariser Zeit, ab 1886, die unter dem Einfluß der Impressionisten eine starke Aufhellung der Palette bringen, haben nicht selten etwas tastend Unsicheres, und doch verrät sich auch in ihnen eine außerordentliche Beherrschung des reinen Handwerks, das bei van Gogh so oft unterschätzt wird. Sein Selbstbildnis von 1887 mit dem Hut, mit dem zugleich schüchternen und bohrenden Blick, ist von einer farbigen Delikatesse, die an Renoir denken läßt. Doch erst in Arles, jenen nur 16 Monaten einer manisch übersteigerten Arbeitswut, kommt das Eigentliche zum Durchbruch: die äußerste Vereinfachung der Form, die grelle Leuchtkraft der reinen Farbe, die vollkommen überzeugende Durchdringung des Gegenstandes mit leidenschaftlicher Empfindung. Die »Café-Terrasse am Abend« ist ein grandioses Beispiel. Dem banalen Motiv werden Wirkungsmöglichkeiten abgewonnen, die bei aller Prägnanz in der Wiedergabe des Angeschauten jenen erhöhten Zustand der Seele spiegeln, der dem qualvoll Umhergetriebenen die Kraft gibt, über sich selbst hinauszuwachsen: die trostlos leeren Tische — sie schwimmen im bleichen Licht unheimlich wie Seerosen — und der tiefblaue Himmel, an dem die Sterne riesengroß ihre alles überhöhende Strahlkraft entfalten. Die Bilder wirken wie Manifeste; der Prediger und der Maler haben gleichen Anteil an ihnen. Auch die Menschen werden mit liebendem und deutendem Anteil erfaßt. Es sind jene Nächsten, die ihn verstehen und denen er sich dankbar verbunden fühlt: der Briefträger Roulin und dessen Sohn Armand, Madame Roulin als »Berçeuse«, Madame Ginoux als Typus der kleinbürgerlichen Frauen von Arles. Man soll diese hohe Zeit, trotz äußerer Notdurft und vielfach ausbrechender Verzweiflung, nicht nur als Leidenszeit sehen: die Sonnenblumen, die gelbbraun brennenden Felder mit dem glühenden Gestirn darüber, die milden Olivenhaine, die nächtlich dunklen Zypressen — diese ins Heroische umgedeutete Welt muß dem Maler auch Stunden glückhafter Erfüllung geschenkt haben, ihr Glanz überträgt sich noch heute mit unmittelbarer Gewalt auf den Betrachter. Ganz anders als bei Cézanne, für den Aquarell und Zeichnung, so schön und erhellend sie sein können, doch meist nur Studiencharakter haben, begleiten van Goghs Ölgemälde eine Fülle von werkmäßig abgerundeten Zeichnungen, in denen die kraftvolle Linie in ebenso zulänglichem Maße zum Ausdrucksträger wird, wie in der Malerei die Farbe.

Das letzte Jahr im Kloster *Saint Rémy* und beim verständnisvollen und doch vergeblich helfenden Dr. Gachet in *Auvers* bringt neben großartigen neuen Aufschwüngen auch beängstigende Zeichen der Ermattung und einer zerfahrenen Auflösung, wie jene »Straße in Auvers« vom letzten Lebensmonat, heute im Museum von Helsingfors, die zunächst durch den kraftvoll farbigen Ansatz besticht, dann aber bald beunruhigt durch die nicht voll bewältigte Form. Von hier aus rückblickend erscheint auch in einigen früheren Arbeiten manches bedenklich. Ist auch die Rückkehr zu Vorbildern von Delacroix und Millet ein Zeichen nachlassenden eigenen Vermögens? Die schönste dieser, in ihrer Eigenwilligkeit kaum noch als »Kopie« zu bezeichnenden Arbeiten ist die in glühende Farbigkeit transponierte Radierung eines Engels, die damals fälschlich als Rembrandt galt: Aufruhr und Seelenfrieden sind zu mysteriösem Einklang gebannt.

Die lesenswerte Einleitung zum Katalog der Münchener Ausstellung, den Arno Hamacher, der Direktor des Museums in Otterlo, schrieb, wirft die nachdenkliche Frage auf, ob wir Vincent wirklich als den Glücklosen, Einsamen zu sehen haben. Er besaß Freunde wie kaum einer, Bruder und Schwester sind Inkarnationen treu sorgender Lebensbegleitung, er liebte die Menschen und er besaß Kräfte der Leidüberwindung, die gewiß selten sind, bis zuletzt »ruhig seine Pfeife rauchend und der großen Erlösung harrend«. Depressives »Wertbewußtsein«, wie es uns in seinen Briefen erschreckt, ist nicht gleichzusetzen mit jenem künstlerisch handelnden Bewußtsein, das ihn immer wieder mit beglückender Serenität erfüllt hat. Und Cézanne? »Wer wird entscheiden, ob man bei ihm, der mißtrauisch und der Welt feindlich gesinnt war, aus seinem Bund mit einem übermenschlichen Blau und Grün nicht auf eine absolutere Einsamkeit schließen kann?«

Max Liebermann. 1957

Die Kunst von gestern hat immer einen schweren Stand. Das um so mehr, wenn es sich um einen Künstler handelt, der, wie Liebermann, lange Jahrzehnte hindurch an der Front gestanden hat: kämpfend erst gegen heute schwer noch vorstellbare Widerstände von seiten der offiziellen Kunstpolitik, dann als Avantgardist von den Besten seiner Zeit stürmisch gefeiert, endlich das ganze Feld beherrschend als der berühmte Altmeister, als Schulhaupt und Akademiepräsident, selber nun zum einflußreichsten Exponenten der Kunst seines Landes geworden. So sehr hatte sich der Ruhm gefestigt, durch Kunsthandel, Presse und Museumsfachleute unterstützt, daß er einer heranwachsenden jüngeren Generation zum Ärgernis wurde und auch die Gegenbewegungen stürmischen Charakter annahm. Der Lebende hat zwar durch immer wieder überraschende neue Leistungen und nicht zuletzt durch seine kluge und geistvolle Persönlichkeit seinen Rang zu halten verstanden, nach seinem Tode indessen ist es sehr still um ihn geworden. Nicht der Sieg des Expressionismus und später der abstrakten Malerei, auch nicht die von allen Einsichtigen verurteilte Verfemung durch den Nationalsozialismus haben das in erster Linie bewirkt, selbst eine um echte Objektivität bemühte Rückschau hat erstaunlich kühler geurteilt, als das noch vor einem Vierteljahrhundert vorauszusehen war.

Unter den mannigfachen Gründen für diese Situation sind zwei besonders deutlich zutage getreten: daß Lovis Corinths vitalere und vor allem zukunftsweisendere Malerei sich immer stärker durchzusetzen beginnt, ja geradezu ausgespielt wird gegen die seines zeitgenössischen Rivalen und daß die immer noch zunehmende Weltgeltung des französischen Impressionismus den deutschen, trotz ernsthafter propagandistischer Gegenwehr, fast ganz in den Schatten stellt. Beide Gesichtspunkte indessen werden sich als historisch unhaltbar erweisen. Für die entwicklungsgeschichtliche Stellung eines Meisters ist es nicht von ausschlaggebender Wichtigkeit, wie die nächstfolgende Generation sich zu ihm verhält, entscheidend bleiben die Werthöhe seines künstlerischen Lebenswerkes als solche und die maßstäbliche Bedeutung, die er für seine Gegenwart zu gewinnen vermochte. Und was den Impressionismus betrifft, so wird es sich je länger desto mehr erweisen, daß gerade Liebermanns Malerei mit dieser äußerlich schematisierenden Bezeichnung falsch etikettiert worden ist und die wesentlich von ihm heraufgeführte, höchst fruchtbare Epoche der deutschen Malerei – heraus aus provinzieller Enge, hinein in den großen Zusammenhang internationalen Kunstschaffens – mit der damals schon ausblühenden impressionistischen Sehweise in Frankreich nur am Rande zu tun hat, vielmehr unverwechselbare, charaktervoll eigene Züge trägt.

Max Liebermann ist am 20. Juli 1847 in Berlin geboren, also nur drei Jahre jünger als Leibl, sechs als Renoir, sieben als Monet, dagegen vierzehn Jahre älter als Corinth und gar vierundzwanzig als Slevogt. Er stammt aus wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen. Das ist – nicht nur im 19. Jahrhundert – häufiger bei großen Künstlern der Fall gewesen, als man gemeinhin annimmt: der »zweckvolle Ehrgeiz des Erfolges« drängt zur Verwandlung und Sublimierung in den »zweckfreien Ehrgeiz geistiger Leistung« (Karl Scheffler). Ungewöhnlich und zugleich sehr bezeichnend für Liebermanns besondere Artung ist die Tatsache, daß er auch als Künstler niemals einen betont bürgerlichen Lebensstil aufgegeben hat; alles Bohème-Wesen war ihm ungemäß, er arbeitete, wie er von sich selbst gesagt hat, »mit der Regelmäßigkeit einer Turmuhr«. In seinem schönen Elternhause am Brandenburger Tor hat er bis zu seinem Tode gelebt und es zu einer der kultiviertesten Wohnungen Berlins ausgestaltet, geschmückt mit erlesenen Kunstwerken – Blechens »Blick auf Dächer und Gärten« (heute in der Nationalgalerie) und Manets berühmtes Stilleben mit dem Spargelbund gehörten dazu –, doch nicht überladen; er sammelte nur das, was seinem sehr kritischen Geschmack standhielt und was seine eigene Arbeit förderte. Später kam das Landhaus am Wannsee hinzu mit dem schönen Garten, für dessen Anlage Alfred Lichtwarks Ratschläge bestimmend wurden. So ist sein langes Leben auch relativ arm an besonderen äußeren Ereignissen, Reisen spielten eine gewisse Rolle, aber – mit Ausnahme der immer wiederholten Sommeraufenthalte in Holland – keine entscheidende, namentlich der Süden ist für seine Kunst niemals befruchtend gewesen. Reich erfüllte sich indessen in Berlin sein niemals peinlich hervortretender, aber dennoch heimlich vorhandener beruflicher Ehrgeiz. Er gründete 1892 die Berliner Sezession, deren Vorsitzender er blieb, wurde 1920 Präsident der Berliner Akademie der Künste, war Ehrenbürger seiner Vaterstadt und Ritter des Ordens pour le mérite. Selten ist zu Lebzeiten ein Künstler neuerer Zeit so sehr der Mittelpunkt allgemeiner Anerkennung und Verehrung gewesen, den Ruf Berlins als Kunststadt hat neben Wilhelm von Bode wesentlich er begründet, ohne ihn wären weder Corinth noch Slevogt nach Berlin gekommen, hätten die Ausstellungen der Akademie nicht ihr hohes, international anerkanntes Niveau gewonnen. Die Jahre der Verfemung jüdischer

Künstler durch den Nationalsozialismus hat er mit hoher Würde getragen, ein gütiges Schicksal hat ihn sterben lassen, bevor es zum Äußersten kam. Seine ihn überlebende Gattin hat dagegen ein tragisches Ende gehabt.

Auch sein künstlerischer Werdegang hat nichts Ungewöhnliches. Früh hat man seine Begabung erkannt, aber er war kein Wunderkind, hat sich die Jahre des Lernens nicht leicht gemacht. Nach Absolvierung des Gymnasiums – darauf hat sein Vater bestanden – war er von 1866 bis 1868 Schüler von Carl Steffek, stand also damit von vornherein in Altberliner Tradition. Auch die Kunst Blechens und Menzels hatte nachhaltigen Einfluß auf ihn. Doch hatte er schon früh einen weiten Blick und versuchte immer, alles Neue zu verarbeiten. Die belgische Malerei stand damals auf der Höhe ihres Ruhmes, und so ergab es sich natürlich, daß er die Malklasse von Ferdinand Pauwels in Weimar besuchte, wo er vier Jahre lang blieb und auch sonst mancherlei andersgerichtete Anregungen empfing, so vom Weimarer Landschaftsmaler Theodor Hagen, der früh zum Impressionismus neigte. Sein erstes, 1872 noch in Weimar entstandenes Meisterwerk, die »Gänsrupferinnen«, verdankt viel dem damals hochberühmten Ungarn Michael Munkaczy. Es war eine tonschöne Ateliermalerei, die auf indirektem Wege Einflüsse von Leibl und Courbet verarbeitete. Auffallend schon damals war die Schärfe der Einzelbeobachtung, der gegenüber die noch etwas mühsam gewonnene Gesamtkomposition und die noch etwas unanschauliche räumliche Vergegenwärtigung zurückstanden. Immerhin war das große Gemälde eine beträchtliche Talentprobe.

Von 1873 bis 1878 lebte Liebermann meistens in Paris, fast unberührt von den damals noch wenig öffentlich hervortretenden Impressionisten, weiterhin Courbet verehrend und die Meister von Barbizon, vor allem Millet, dessen Kunst für ihn wichtiger wurde, als meist angenommen wird. Nicht die sentimentale Note war es, die ihn anzog, wohl aber die schlichten Themen aus dem Volksleben, die harmonische Verbindung von Mensch und Natur. Reine Landschaften hat er erst spät zu malen begonnen, und fast immer sind sie von Figuren belebt. Daß seine Kunst so sehr vom Menschen ausgeht, ja daß ihr lange Zeit ein illustrativer Zug im Sinne Menzels innewohnt, das unterscheidet ihn besonders vom Impressionismus der großen Franzosen.

Das bedeutendste bildende Erlebnis war Holland, wo er regelmäßig von Paris aus einige Sommermonate verbrachte: die Landschaft, die Städte, das noch unverbildete Volksleben mehr noch als die holländische Malerei. Freilich, er hat dort auch die Museen studiert, Vermeer und vor allem Frans Hals, den er fleißig kopierte, sind ihm für immer wichtig geblieben; weniger die Altmeisterlichkeit als die Spontanität der Auffassung, die Lebensfrische zogen ihn an und die breite, lockere Pinselführung. Unter den holländischen Malern seiner Zeit stand er dem alten Joseph Israels nahe, über den er auch verehrungsvoll geschrieben hat, doch sollte man dessen Einfluß nicht überschätzen: ein Vergleich lehrt, wieviel unfreier der Holländer gegenüber der Natur immer geblieben ist und wieviel anfälliger für die Gefahren des anekdotischen Motivs. Aus der Anschauung des Landes aber hat Liebermann die stärksten Anregungen bezogen: der hohe Himmel, die Weite des Blicks, die saubere, wohlgefügte Architektur, die Menschen in alten Trachten, das Arbeitsleben, das sich vielfach noch in alten traditionellen Formen vollzog, das war die Welt, in der sein so streng bürgerlich bedingtes und zugleich auf neue malerische Reize erpichtes Genie sich wohl fühlte und in die er sein Leben lang immer wieder zurückgekehrt ist.

Überblickt man die Arbeiten der ersten holländischen Aufenthalte, so fällt eine gewisse

Diskrepanz auf zwischen den zauberhaft frischen, ganz vor der Natur gearbeiteten Skizzen und kleineren Bildern und den meist in Paris gemalten oder dort vollendeten größeren Figurenkompositionen. Sind diese noch etwas gezwungen in der Anordnung, namentlich im Räumlichen beengt und allzusehr haftend am durchgearbeiteten Detail, auch nicht frei von einer gewissen altmeisterlich forcierten, stumpfen und undurchsichtigen Tonigkeit, so gelingen ihm mit den Naturstudien so überraschend selbständige, ganz frei hingeschriebene Bildchen wie die »Häuser in Scheveningen«, die »Dächer von Amsterdam« oder der »Schlachterladen in Dordrecht«, die in der Frische der Pinselschrift und der Unbefangenheit der Beobachtung von ferne an frühe Arbeiten von Menzel, wie das berühmte »Balkonzimmer«, erinnern. Traditionsgebundenheit und Vertrauen auf die eigenen Eroberungen des Auges gelangen noch nicht zum erstrebten Ausgleich. Daß die etwas hölzern aufgereihten »Arbeiter im Rübenfeld«, deren Malerei fast peinlich von Courbet abhängig ist – unwillkürlich denkt man an dessen »Begräbnis in Ornans« –, im gleichen Jahre 1876 entstanden sind wie die brillante Plein-air-Impression der »Holländischen Nähstube«, ist schwer vorstellbar und läßt den angedeuteten Zwiespalt klar erkennen.

Was wollte er in München? Nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin und einer Reise nach Venedig läßt er sich von 1878 bis 1884 in der bayerischen Hauptstadt nieder, im Sommer allerdings ist er regelmäßig wieder in Holland. Es wird wohl seine im Grunde konservative Natur gewesen sein, die ihn skeptisch machte gegen die Errungenschaften seines eigenen freien malerischen Stils, wie ja auch Menzel, dieser freilich nicht nur zuzeiten, sondern niemals, seine besten Naturstudien als Kunst im höchsten Sinne gelten lassen wollte. Immer noch rang Liebermann um die traditionelle Bildform. So reich an malerischen Einzelschönheiten auch seine in München entstandenen figurenreichen Kompositionen sind, »Der zwölfjährige Christus im Tempel« von 1879, eine seiner ganz seltenen und ihm im Grunde ungemäßen Bemühungen um ein Historienbild, oder die »Konservenmacherinnen«, mit denen er auf seine Weimarer Anfänge zurückgriff, bedeuten eher einen Rückschritt, und selbst der 1883 entstandene, menzelisch überfüllte »Münchner Biergarten« ist als Ganzes unbefriedigend. Mit dem religiösen Motiv, das er im Sinne Fritz von Uhdes, der daraus eine Spezialität gemacht hat, ins Zeitlos-Gegenwärtige übersetzte, erregte er überdies den heftigsten Widerstand katholischer Kreise. Trotzdem weisen es die kräftigen Fortschritte während der holländischen Sommermonate aus, daß kein falscher Impuls ihn nach München getrieben hatte: aus den Naturimpressionen sind abgerundete Bilder geworden, ohne daß die Frische der Beobachtung dabei verlorenging. Was Arbeiten wie das »Altmännerhaus« oder die »Amsterdamer Waisenmädchen« aus den frühen achtziger Jahren für die Entwicklung der Spätzeit des 19. Jahrhunderts bedeuten, wird man erst voll ermessen, wenn einmal die Hauptwerke dieser Epoche aus allen europäischen Ländern nebeneinander gezeigt werden. Es manifestiert sich hier, von spezifisch französischer Malkultur kaum berührt, sozusagen ein Impressionismus auf eigene Faust, keinem künstlerischen Programm, nur den Eroberungen eines scharf blickenden Auges verpflichtet. Das Sonnenlicht spielt hier nicht nur eine Rolle zur Aufhellung der Gesamterscheinung, es durchflutet nicht nur auflockernd die natürlichen Gegebenheiten, es wird auch als wesentlicher Faktor für den Bildbau nutzbar gemacht, so daß mit einer gewissen Entstofflichung der Einzelheiten zugleich eine neue Festigung des Bildganzen erreicht wird. Auch bei dieser Art der malerischen Vergegenwärtigung bleibt es nicht lange, immer lösen neue künstlerische An-

liegen die bisher errungenen ab, oder sie kehren später wieder auf einer veränderten Stufe der handwerklichen Entwicklung. Diese dauernde Erprobung neuer Möglichkeiten innerhalb einer erstaunlich gleichbleibenden Zielsetzung ist charakteristisch für Liebermanns Arbeitsweise. Es kommt in diesen Jahren noch etwas Überraschendes hinzu, ein leiser poetischer Zug, der so oft dem nüchternen Berliner zu Unrecht abgesprochen wird. Eine Stille lyrische Schönheit, wie sie die »Bleiche« von 1883 mit ihrer zart abgestimmten Farbigeit und ihrem Verzicht auf individuelle Sondereffekte erfüllt, läßt den Zauber der Dinge genauso rein erklingen, wie es etwa David Teniers auf seinem Bilde des gleichen Themas getan hat.

Daß Liebermann 1884 nach Berlin zurückkehrte und bis zu seinem Tode, also ein halbes Jahrhundert lang, dort blieb, geschah aus dem rechten Instinkt für die Lebensnotwendigkeiten seiner Persönlichkeit und seiner Kunst. Hier waren seine Wurzeln. Noch Jahrzehnte hindurch blieben daneben die holländischen Anregungen von maßgebender Bedeutung. Mit den »Netzflickerinnen« von 1889 und verwandten Arbeiten, wie der »Flachsscheuer in Laaren« oder der »Frau mit den Ziegen«, gewinnt der Künstler eine neue Sicherheit, die Experimentierfreudigkeit beruhigt sich vorübergehend, er bringt die Ernte seiner langen Studienjahre ein. Schon die ungewöhnliche Größe des Formates setzt in Erstaunen. Rein malerisch könnte man wieder von einem gewissen Rückschritt sprechen: es ist ein wolkiger Tag gewählt, mit diffusem Licht, der Gesamtton ist wieder schwerer geworden, dafür zeigt sich ein Ansatz zu fast monumentaler Gestaltung. Dennoch trifft diese Bezeichnung nicht ganz zu, denn in der großen Figur des Mädchens im Wind vorn am Bildrand, die in der Einzelgestalt den Klang des Ganzen noch einmal aufnimmt und bekräftigt – übrigens bei der ersten Konzeption nicht vorgesehen, wie die Skizzen vor der Natur ausweisen –, macht sich noch ein Rest von Atelierstudium bemerkbar. Trotzdem gehört das Bild zu des Künstlers gelungensten und auch heute noch populärsten Darstellungen. Es ist sein erstes Werk, das – durch Lichtwarks Ankauf für die Hamburger Kunsthalle – in ein deutsches Museum gelangte, und früh schon hat Louis Réau, ein Franzose also, die Bedeutung für das gesamteuropäische Kunstschaffen attestiert. Man braucht nur in Gedanken Millets weltberühmtes »Angelus« danebenzustellen, um die Überlegenheit des Deutschen zu spüren, und zwar auf dem gleichen Felde des Erstrebten. Ohne gefühlsbetonte Absichtlichkeit wird die Einheit von Mensch und Natur offenbar, nicht erzählt oder gar gepredigt, sondern mit reifen malerischen Mitteln in schlichtester Form dokumentiert. Schon im Jahre darauf wird in einem kleinen, aber meisterhaften Bilde, dem »Karren in den Dünen«, der Anspruch auf äußere Monumentalität aufgegeben zugunsten innerer Wahrhaftigkeit, und doch bleibt durch den kräftigen Mittelakzent des Gefährtes die Festigkeit des Bildgefüges bestehen.

Im folgenden Berliner Jahrzehnt wird das Bemühen um die malerische Erscheinung der Dinge in Luft und Licht erneut aufgenommen und weitergetrieben. Handelt es sich dabei gelegentlich um allzu bewußt schwierig gewählte Motive – Massenszenen etwa oder das unübersichtliche Lichtgeflimmer durch schattende Bäume –, so kann es vorkommen, daß der Maler sich gewaltsam übernimmt, immer aber lernt er dabei. Am gelungensten wirken, je länger desto mehr, diejenigen Bilder, in denen eine weise Beschränkung waltet, wenn nicht neu zu bewältigende Probleme aufgesucht werden, sondern der Zauber des Natureindrucks den Rastlosen überwältigt und zu knapper künstlerischer Niederschrift zwingt. Ich denke dabei an die »Allee in Overveen« von

1895, eine der ersten Landschaften ganz ohne Menschen, oder die erst 1901 entstandene »Villa in Hilversum« in der Berliner Nationalgalerie. Liebermann ist gewiß kein Naturtalent, das sich gedankenlos seinen Eingebungen überlassen darf, aber es ist ein Zeichen für die Stärke seines künstlerischen Ingeniums, daß er uns gelegentlich das hohe Maß seiner immer erneuten Anstrengungen vergessen läßt.

Um die Jahrhundertwende beginnt eine neue Epoche in Liebermanns Malerei, die bis in den ersten Weltkrieg hinein andauert. Es sind sehr produktive Jahre, in rascher Folge entstehen fast alle diejenigen Bilder, die ihn zu Lebzeiten berühmt gemacht haben. Jetzt ist eine neue Aufgeschlossenheit für die Hauptmeister des französischen Impressionismus, für deren Durchsetzung in Deutschland er so viel getan hat, unverkennbar. Die Palette lichtet sich auf, die einzelnen sicher geführten Pinselstriche liegen offener zutage als bisher, alle künstlerischen Ausdrucksmittel werden sparsamer und schlagkräftiger, gelegentlich gewinnt auch die Farbe an Leuchtkraft und Eigenwert. Niemals aber würde man ein Bild von ihm mit einem französischen verwechseln. Vor allem fehlt Liebermanns Malerei die Geschlossenheit, jener im schönsten Sinne dekorative Zug, der das Dargestellte in eine beruhigte Kunstwelt transponiert. Ganz im Gegenteil, sie ist erfüllt von Bewegung, die oft bis hart an die Grenze des Darstellbaren führt. Immer verwegener möchte sie die das Auge erregenden Situationen des Lebens im Bilde bannen. Das gibt ihr einen bravourösen, gelegentlich geradezu sensationellen Charakter. Alles aber kommt aus der reinen Anschauung. Auch die Phantasie, über die er einen geistvollen Essay geschrieben hat, ist für ihn nichts, was von außen hinzukommt, nicht im Kopf, sondern vom Pinsel des Malers muß sie entwickelt werden. Die Motive wandeln sich, werden weniger breit ausgesponnen, knapper konzentriert. Schon Ende der neunziger Jahre wird mit den »Badenden Knaben« der Ton angeschlagen, aber noch wirkt es leicht irritierend, wenn eine wie im Fluge erhaschte Bewegung allzu wortgetreu fixiert wird. Das transitorische Moment so zu vereinfachen, daß es den ruhenden Blick auch auf die Dauer befriedigt, ist sein in immer kühneren Ansätzen erstrebtes Ziel. Am überzeugendsten ist ihm das vielleicht in den Bildern mit Reitern am Strande gelungen, einem Motiv, das er immer erneut abwandelt, in den Polospielern oder auf dem Gebiet der Landschaft in der »Papageienallee« von 1902, dem »Biergarten« von 1905, wo die aus der Anschauung des bewegten Augenblicks gewonnenen Lichtreflexe so klar und sicher eingesetzt sind, daß sie nicht mehr beunruhigendes Flimmern erzeugen, sondern zu klärenden Kompositionselementen werden. Höhepunkte dieser Periode sind die »Judengassen«, in denen mit starken Lokalfarben — und das ist selten bei Liebermann — Architektur und Menschen fast nur in Abkürzungen erscheinen, selbst das an sich unruhige Beiwerk der Verkaufsstände mit Fleisch und Gemüse oder der flatternden Wäsche verfestigende Akzente setzt. Und der »Papageienmann«, heute im Folkwang-Museum in Essen! Hier ließe sich in einem ganz anderen Sinne als bei den »Netzflickerinnen« von Monumentalität sprechen, absichtslos gewonnen aus der präzisen malerischen Kurzschrift. Es ist das leuchtendste Bild, das Liebermann geschaffen hat, farbig reich und dennoch keineswegs bunt. Je bewegter der Vorgang des Naturvorbildes, desto leidenschaftlicher entzündet sich die Erregtheit des Auges und ruht nicht, bis der lebendigen Vielgestalt das Bleibende abgerungen wird.

Auch erst um diese Zeit beginnt in Liebermanns Schaffen das Porträt jene Hauptrolle zu spielen, die es bei ihm bis ins hohe Alter hinein behalten hat. Wirkt der erste offizielle Bildnisauftrag, der Hamburger Bürgermeister Petersen von 1891 in altertümlicher

Amtstracht, noch relativ konventionell – allzu offensichtlich hat Frans Hals Pate gestanden – und will es uns heute als unbegreiflich erscheinen, daß gerade diese vergleichsweise altmeisterliche Malerei Stürme der Entrüstung ausgelöst hat, so entsteht 1906 mit dem Bildnis des Theaterdirektors Freiherrn von Berger ein bis dahin unvergleichliches Beispiel kühner, durchaus revolutionärer Menschendarstellung, das dennoch durch seine künstlerische und menschliche Bannkraft relativ rasch allgemeine Anerkennung gefunden hat. Man hat nicht mit Unrecht behauptet, daß Liebermanns Porträts in vielen Fällen ein karikaturistischer Zug eigne (wie das übrigens für viele der besten Bildnisse aller Zeiten gilt), aber sicherlich nicht aus vorgefaßter Absicht. Es kommt dem Künstler einzig darauf an, in raschem Zugriff eine momentane Erscheinungsform so überzeugend erscheinen zu lassen, daß mit ihr möglichst viele Erscheinungsformen des Dargestellten erkennbar werden. Solches Bemühen scheint in sich widerspruchsvoll zu sein. Daß es dennoch gelingt, ist ein Beweis für die immer letztlich rätselvolle Meisterschaft, mit genial umfassendem Blick ebenso präzise wie vieldeutige Darstellungsmittel einzusetzen, pointiert zu charakterisieren und zugleich der Phantasie Spielraum zu lassen. Neben dem Erfassen eines Hauptmotivs – beim Berger ist es der geistvolle Causeur – bleibt dem Betrachter die Möglichkeit, die Gesamtheit der Persönlichkeit zu erschließen, hier den umfassend gebildeten Literaten, den Künstler im Weltmann. Bildnisse solcher Art sind in Frankreich undenkbar; immer gilt den französischen Impressionisten die schöne Malerei mehr als die psychologische Ausdeutung des Modells, so sehr sie in Fällen höchsten künstlerischen Gelingens implizite mitgegeben wird. Auch im Bildnis steht bei Liebermann das Menschliche im Vordergrund. Allerdings hat die Unbestechlichkeit seines Pinsels die Dargestellten selber meist weniger erfreut als den Kunstfreund. Gerhart Hauptmanns Goethe-Kopf wird auf das ihm zukommende Maß gebracht; das betont Repräsentative liegt ihm nicht – das Bild, das er von Hindenburg gemalt hat, ist nicht sein bestes. Und schöne Frauen haben sich vor Liebermanns entschleiernem Blick gefürchtet. Dabei sind von Gattin und Tochter höchst liebenswerte Darstellungen entstanden, leicht ins Genrehafte gewendet, und das Porträt der Frau Bertha Biermann, freilich keine junge und schöne, sondern eine kluge und charaktvolle Frau, gehört in die Galerie deutscher Meisterbildnisse.

Ein besonderes Wort verdienen die vielen Selbstbildnisse. Die schonungslose Genauigkeit in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung erreicht hier ihren Höhepunkt. Nichts von Eitelkeit und Selbstbespiegelung. Und doch sind es nicht eigentlich menschliche Dokumente im Sinne Rembrandts oder des späten Corinths. Es fehlt jeder Stimmungsniederschlag, jeder persönliche Bekenntnisdrang, es ist, als ob die eigene Gestalt ihm die sicherste Möglichkeit gewähre, sich nicht täuschen zu lassen, keinerlei Ablenkung zu erfahren durch Rücksichten auf das Modell. Wahrheit, auch die Wahrhaftigkeit der Naturwiedergabe, ist zu allen Zeiten ein verschieden ausdeutbarer Begriff gewesen; Liebermann hat ihn so rücksichtslos streng gefaßt wie kaum ein anderer. Das hat ihm gelegentlich den Vorwurf der Gefühlskälte eingetragen, aber sein glühendes künstlerisches Ethos sollte ihn vor solchem Vorwurf schützen.

Die Spannweite der Entwicklung ist staunenswert. Wir würden sie schon bewundern müssen, wäre Liebermann mit etwa siebzig Jahren gestorben. Was dann aber noch die letzten beiden Jahrzehnte dem überreichen Lebenswerk hinzufügen, das ist völlig ungewöhnlich. Alles, was in der mittleren Lebenszeit gelegentlich als etwas forciert erscheinen mochte, die Jagd nach verblüffenden neuen Wirkungsmöglichkeiten, scheint

endgültig vorüber zu sein. Der Künstler selbst und seine Werke sind stiller geworden, ohne im geringsten an Intensität zu verlieren. Man hat den Eindruck, er arbeitet nicht mehr für andere, nur noch für sich selbst. Eine Altersreife wird gewonnen, wie sie gerade in unserem Jahrhundert selten geworden ist. Bei den jetzt häufiger werdenden reinen Landschaftsbildern beschränkt er sich fast ganz auf seine nächste Umgebung, auf den Wannsee, auf seinen Garten. Was aber die Malerei als solche betrifft, so haftet sein Blick nicht mehr am Detail, der Künstler ist weitsichtig geworden, im echten und im übertragenen Sinne. Es gibt Bilder mit blühenden Blumengärten, die mit ihrer lockeren Pinselführung von fern an Renoir erinnern. Doch nichts ist zu einer vorbestimmten Wirkung zusammengestimmt, immer noch ist es die Unbestechlichkeit des Auges allein, die ihn leitet. Und nun kehrt etwas wieder, was inzwischen verlorengegangen zu sein schien: der Sinn für das Poetische. Man fühlt, ohne Malen könnte dieser Mensch nicht existieren, Malen aber bedeutet für ihn jetzt nicht mehr Kampf, sondern Lebensglück. Und diese ruhige Heiterkeit überträgt sich auf den Betrachter. Auch jetzt wird die Poesie nicht von außen ins Bild hineingetragen, das heitere Entzücken geht von den Dingen aus. Hohe Genußfähigkeit hat Liebermann sich bis ins hohe Alter bewahrt. Auch das genießt er, daß die wenigen Bilder, die er von Jahr zu Jahr noch auf die Ausstellungen der Akademie schickt, auf denen längst ein wesentlich turbulenterer Ton herrscht, immer noch, auch von den Jüngeren, als maßstäblich empfunden werden. Schalkhaft fragt er vor solchen Arbeiten: »Nu sagen Se mal, is det nu senil?« Er darf es, denn er weiß, daß sein Auge jung geblieben ist.

Auf einer der letzten Ausstellungen, die er beschickt hat, 1932, erscheint das Porträt des Chirurgen Sauerbruch. Man hatte sich daran gewöhnt, Liebermanns Bildnisse der letzten Jahre als virtuos erledigte Auftragsarbeit anzusehen. Man mußte »anstehe«, um von ihm gemalt zu werden, und gern erfand er Vorwände, um lästige Zusagen nicht einhalten zu müssen. Hier war nun ein Bildnis entstanden, das von der gesamten Kritik als eines seiner besten, wenn nicht gar als das meisterlichste seines Lebens beurteilt wurde. Zu aller Beobachtungsfrische kommt etwas Neues hinzu: der Dargestellte scheint zum Typus gesteigert, etwas Hintergründiges leuchtet auf, ein Schimmer zeitloser Altmeisterlichkeit. Mit der Fernsicht des Alters wird die immer schon geübte Kunst des Weglassens alles Unwesentlichen noch gesteigert, und die Vielschichtigkeit der menschlichen Erscheinung wird gerade dadurch fast unheimlich deutlich. Nur einige der späten Selbstbildnisse können künstlerisch neben dem Sauerbruch-Porträt bestehen.

Über dem Maler darf der Zeichner nicht vergessen werden. Haben seine gezeichneten Blätter auch selten den abgerundeten Eigenwert wie die Menzels, so ist doch auch ihm das Skizzenbuch unentbehrlicher Begleiter gewesen. Weil er immer aus dem Augenblick das Gültige zu erkennen bestrebt ist, braucht er die blitzartige Fixierung des Gesehenen, und so kommt es nicht selten vor, daß, zumindest für Teile des Ganzen, die erste zeichnerische Niederschrift überzeugenderen Charakter gewinnt als das fertige Werk. Das stimulierende eigene Ungenügen erwuchs ihm zum Teil daraus, daß ihm im Gemälde nur allzuleicht nicht ausreichend Spontaneität erhalten blieb. Sehr glücklich hat er sich zuzeiten des Pastellstiftes bedient, mit dem sich zugleich zeichnerische und male-
rische Werte rasch und prägnant einfangen lassen. Auch als Radierer und Lithograph ist er sehr produktiv gewesen, doch hat er sich beider Techniken mehr um des Reproduzieren willen bedient, als daß er ihnen neue eigene Möglichkeiten abgewonnen hätte.

Zum Bilde der Gesamtpersönlichkeit gehört auch der schlagfertige Gesprächspartner, der Redner und Schriftsteller. Lichtwark hat gemeint, eigentlich müsse man jede Unterhaltung mit ihm aufschreiben. Nicht breites Erzählen, sondern knappes, oft verblüffend brillantes Formulieren aus der Eingebung des Augenblicks war seine Stärke. Beim geschriebenen Wort kam es ihm auf das Grundsätzliche an, kaum so sehr für andere als für sich selbst suchte er es festzuhalten. Man mag darin die jüdische Komponente seines Wesens erkennen. Liebermann selbst hat sich zum Judentum immer offen bekannt, wehrte sich freilich dagegen, eine spezifisch jüdische Malerei als künstlerische Kategorie gelten zu lassen, das verbot ihm schon sein weltbürgerlicher Sinn. Für ihn gab es – das hat er oft ausgesprochen – nur gute oder schlechte Kunst, ohne nationale oder rassische Verfärbung. Uns Nachlebenden will es trotzdem so vorkommen, als ob das spezifisch Berlinische in Liebermanns Kunst jenen jüdischen Einschlag nicht verleugne, der für die besondere Mentalität seiner Vaterstadt so charakteristisch ist.

Jede große Kunst, namentlich in den letzten Jahrhunderten, hat eine Leidenszeit durchzumachen gehabt. Gewiß hatte auch Liebermanns Malerei in den Jahren, als sie noch als revolutionär galt, mit Widerständen zu kämpfen, doch wird man, aufs Ganze gesehen, eher von einer vom Glück begünstigten Entwicklung als von leidvollem Ringen sprechen dürfen. Diese Kunst hat einen optimistischen Zug, und Erfolg ist ihr in reichem Maße zuteil geworden. Doch sieht es fast so aus, als ob jene Leidenszeit noch nachträglich eingesetzt habe. Bei allem hohen Respekt genießt Liebermanns Lebensleistung heute nicht das Ansehen, das sie verdient, und es wird noch einer längeren Zeit geduldigen Abwartens bedürfen, bis sich im allgemeinen Bewußtsein das Urteil erneut durchsetzt, daß dieser nüchtern-fleißige, als Künstler und als Mensch kompromißlos-unbestechliche Meister der große deutsche Repräsentant seiner Epoche gewesen ist.

Ansprache zur Eröffnung der Nolde-Ausstellung in München. 1957

Die Gegensätze zwischen Nord und Süd sind in unserem Lande stärker, lebensbestimmender und aufschlußreicher als üblicherweise die sog. »Gebildeten« hüben und drüben es sich eingestehen. Schon die Sprache: in meinem langen Arbeitsleben hat man mich bisher noch niemals gebeten, in München zu sprechen, obwohl ich hier immer viele Freunde gehabt habe, unter den Kollegen und auch unter den Künstlern – vielleicht nicht zuletzt deswegen, weil man fürchtete, mein ausgeprägt hamburgischer Akzent könnte hier nicht verstanden werden. Und wie mit der Sprache des Alltags ist es mit der Sprache der Kunst. Es würde ein einführendes Verständnis nur erschweren, wollten wir es uns verhehlen, auf wie verschiedenen, landestümlich bedingten Bahnen der Aufbruch der neuen Kunst in den ersten Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende sich vollzogen hat – an der Isar und an der Elbe, in Dresden etwa oder in München, in Bayern oder gar in Schleswig-Holstein, nahe der dänischen Grenze.

Die Künstler selber zwar haben sich rasch brüderlich verbunden gefühlt: Emil Nolde hat Franz Marc und Paul Klee früh hoch geschätzt, und wenn wir die in Murnau entstandenen Landschaften des jungen Kandinsky mit denen von Nolde vergleichen, so

empfinden wir rückschauend eine so verblüffende Verwandtschaft, daß man, entgegen den tatsächlichen Gegebenheiten, eine gemeinsame Arbeitszeit vermuten möchte. Die Kunstfreunde aber im Norden und im Süden haben es schwerer gehabt, und wenn in Hamburg kürzlich die große Nolde-Ausstellung einen ungewöhnlichen Erfolg gehabt hat — man hat seine Werke begrüßt wie etwas längst Vertrautes, das schon seit Jahrzehnten zum eigenen Leben dazugehörte —, so läßt sich ein Gleiches für München nicht mit Sicherheit voraussagen. Man wird kritischer gestimmt sein — und so mag es verständlich erscheinen, daß man zur Einführung einen alten Freund Noldes hergebeten hat, der mehr als vierzig Jahre hindurch die Entwicklung des Künstlers hat verfolgen dürfen.

Erlauben Sie mir, mit einigen Worten über meine persönlichen Erfahrungen zu beginnen. Um 1912 habe ich in München studiert. Damals habe ich mir die ersten beiden modernen Bilder gekauft: eine kleine Landschaft von Alexander Kanoldt, die Kapelle in Klausen, und von Franz Marc die Springenden Pferde von 1911 — ohne damals schon zu ahnen, welche entwicklungsgeschichtliche Bedeutung den beiden Gruppen zuerkannt werden würde, denen diese Künstler angehörten: der »Neuen Vereinigung« und dem »Blauen Reiter«. Bezeichnend ist es, daß den damals 22jährigen Studenten die ersten abstrakten Bilder von Kandinsky, die damals entstanden, und die Münchener Anfänge von Klee noch wenig berührten. Nach Hamburg zurückgekehrt, durch den Krieg und die Folgezeit fast ganz auf den norddeutschen Raum beschränkt, traten dann die Meister der »Brücke« (in München damals noch kaum bekannt), vor allem aber die Malerei Emil Noldes so beherrschend in mein Gesichtsfeld, daß alles andere daneben verblaßte. Andere Kollegen, wie etwa mein Freund Ludwig Grote, dem Sie die unvergeßlichen Ausstellungen in München verdanken, ging es umgekehrt: als Museumsdirektor in Dessau hat er vor allem am Schaffen der Meister des Bauhauses teilgenommen und hat ihnen auch später die Treue gehalten. Erst allmählich, besonders intensiv in den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, als es galt, die Verfemten aller deutschen Gaue zu rehabilitieren, ist es uns klargeworden, daß es sich etwa bei den Malern des »Blauen Reiter« und denen der »Brücke« um eine zwar individuell verschiedene, aber im Kern ihrer künstlerischen Absichten doch vielfach ähnlich gerichtete revolutionäre Erneuerung gehandelt hat, deren Pionierarbeit erst zusammen die ganze Fülle des Erreichten sichtbar machen kann. Waren im Norden Abgeschlossenheit und Einsamkeit größer, die Einwirkungen landschaftlicher Besonderheit intensiver, das Element subjektiver Erregbarkeit und die Bindung an mythische Vorstellungen fühlbarer, so waren in München die Tore zum Süden und zum Westen weiter geöffnet, mediterraner Geist strömte breiter ein, die Kräfte der ratio und damit ein Vorstoß in konsequente abstrakte Vorstellungen gewannen die Oberhand. So mag es manchen Beurteilern der Gegenwartskunst so erscheinen, als ob nur hier die eigentlichen Entscheidungen für die Zukunft gefallen seien. Denkt man aber an Gesamtdeutschland, so ist die andere Komponente fast ebenso wichtig. Bedeutet das Alterswerk Kandinskys eine steile, bis heute unübertroffene Höhe rationaler Gestaltung, so die Lebensleistung Noldes einen Gipfel emotionalen künstlerischen Schaffens, für das als russisch-französische Parallele einzig der um zwei Jahrzehnte jüngere Marc Chagall zu nennen ist. Fehlte dem Expressionisten gelegentlich die strenge formale Disziplin, so wird man dem genialen Stammvater der abstrakten Malerei nichts von seinem Ruhme nehmen, wenn man feststellen muß, daß theoretischer Erkenntnisdrang ihn von der strömenden maleri-

schen Fülle seiner Anfänge zeitweise allzuweit entfernt hat. Die Konsequenz aber, und damit das Exemplarische, bleibt in beiden Fällen gleich bewundernswert.

Das Biographische ausführlich zu schildern erübrigt sich. Sie finden es aufgezeichnet von Alfred Hentzen im Ausstellungskatalog. Hinweisen möchte ich Sie überdies auf die besonders schöne, anschaulich-lebendige Darstellung von Martin Gosebruch in seinem Buch über Noldes Aquarelle und Zeichnungen. Angedeutet sei nur der schweratmige Rhythmus dieses, so will uns scheinen, von vornherein auf lange Dauer und langsames Reifen angelegten Lebens, das von 1867–1956 durch viele Höhen und Tiefen geführt hat. Gewiß war schon im jungen schleswig-holsteinischen Bauernsohn der Sinn für die Natur und für die heimlich in ihr wirkenden Kräfte angelegt. Gewiß bedeutet der seltsam späte Durchbruch zu persönlichem Gestalten, damals als der 30jährige Gewerbeschullehrer in St. Gallen die viel geschmähnten Postkarten mit personifizierten Bergriesen entwarf, schon einen Hinweis auf das Künftige. Aber erst nach langen, unruhigen Wander- und Hungerjahren reifen in den stillen Sommern auf der Insel Alsen die gültigen Werke früher Meisterschaft: Blumengärten vor allem und phantastische Holzschnitte aus der Märchenwelt. Erinnern wir uns daran, daß Nolde damals, 1906, schon am Ende seines vierten Lebensjahrzehntes stand und gar am Anfang des fünften, als ihn die ersten religiösen Visionen überfielen, und in völliger Abgeschlossenheit von der Außenwelt, 1909, das »Abendmahl« und das »Pfingstbild« entstanden. Auch sie sind vom Künstler selber nicht als biblische Illustrationen oder gar als kirchliche Kultbilder gedacht, sie sind nichts als gesteigerte Wirklichkeit. Gewiß hat er die Impressionisten kennengelernt, und zunächst ihre Maltechnik, sie vergrößernd und ins Phantastische steigend, sich zu eigen zu machen versucht, hat er Anregungen gefunden, wenn auch nur auf kurze Zeit, in der Gemeinschaft der »Brücke«-Künstler in Dresden, hat durch Osthaus in Hagen, durch seine frühen Hamburger Bewunderer Gustav Schiefler und Max Sauerlandt Bilder von van Gogh, Gauguin und Munch kennengelernt – aber das Außerordentliche daran ist, daß alles dies ihm nur dazu verholfen hat, um so konsequenter den eigenen Weg fortzusetzen. Im wesentlichen ist Nolde Autodidakt geblieben und immer ist es die Einkehr in die Stille der Heimat gewesen, die ihm die reifsten Werke geschenkt hat. Von 1916 an lebte er zurückgezogen auf dem Hof Utenwarf bei Tondern, von 1927 bis zu seinem Ende im selbsterbauten Hause in Seebüll. Die Wintermonate pflegte er in Berlin zu verbringen, arbeitete dort weniger, aber saugte sich voll mit Anschauung des Großstadtlebens, dem er genau wie den Menschen und der Natur seiner heimischen Umwelt die wesentlichen Impulse des Lebens abfragt. Seine Caféhaus- und Kabarettscenen wollte er nicht anders gesehen wissen als die religiösen Bilder: Urformen des menschlichen Seins, der Beziehung der Menschen zueinander, sei es im Triebleben, sei es in geistiger Gemeinschaft. Auch die Landschaften und die Stilleben entstammen der gleichen Quelle: der Anschauung und ihrer Durchdringung mit eigener Erlebniskraft. Keine seiner vielen Reisen, auch nicht die Aufenthalte in Paris und in Italien, haben ihm andere Werte zugebracht als die der Bewährung gegenüber dem Fremden – mit einer einzigen Ausnahme: der langen Fahrt 1913/14 über Sibirien, Korea, Japan, China nach Neuguinea, Java und Burma. Auch hier fand er, freilich in jener ersehnten Reinheit und gesteigerten Schönheit das, was er immer in sich trug: unverdorrene Natur und primitive Menschlichkeit. Die dort entstandenen Gemälde und Aquarelle bedeuten eine der reichsten künstlerischen Ernten seines Lebens. – In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg bis zum Beginn des nationalsozialistischen Regimes

stellte sich breiter Erfolg ein. Sammler und Museen wetteiferten in ihren Ankäufen, und wenn auch die Angriffe nicht ausblieben, namentlich aus den Kreisen der Berliner Sezession, so gehörte Nolde doch damals schon zu den anerkanntesten deutschen Künstlern seiner Zeit. Aber er mußte es erleben, daß der äußere Ruhm ihm wieder entchwand. Unter den Jahren der Verfemung hat er bitter zu leiden gehabt, bis zum offiziellen Malverbot ist ihm nichts erspart geblieben. Unterstützt von seiner tapferen Lebensgefährtin hat er auch diese böse Zeit klaglos und in Gelassenheit ertragen. Seine Schaffenskraft blieb ungebrochen, fast bis zuletzt. Doch auch als allgemeine Wertschätzung verstärkt von neuem sich einstellte, hat er die Öffentlichkeit gescheut. Eine umfassende Kollektiv-Ausstellung hat es auch nach 1945 nicht gegeben, und so wirkt das Spätwerk heute wie eine Überraschung. Überraschend nicht durch eine neue sensationelle Entwicklungsstufe, sondern durch die Treue gegenüber dem eigenen Auftrag und durch die Vertiefung in immer intimere Bezirke des Erlebens. Immer noch entstehen Landschaften und Blumenbilder, schlichter, z. T. auch gewaltiger, bis an die Grenze des Unsagbaren, vermehrt um die Erfahrungen der reifenden Jahre. Vor allem aber denke ich an jene Bilder und Aquarelle, in denen er in unendlicher Variation die Beziehung zweier Menschen zueinander dargestellt hat, niemals eine flüchtige, immer eine typische, ewig gültige Situation. Als dies Leben erlosch, langsam, qualvoll, stand es im Zeichen der Vollendung.

Gern würde ich Ihnen noch etwas zu unserer Ausstellung als solcher sagen, doch man hat meine Redezeit so sehr beschränkt, daß ich auch hier nur andeuten und einige Ratschläge für die Betrachtung geben kann. Es wird sehr viel gezeigt, zuviel vielleicht. Ich hätte mir eine noch strengere Auswahl gewünscht. Die Fülle aber hat den Vorteil, daß der Beschauer den Gang der Entwicklung, den ganzen Umfang der Möglichkeiten ausschöpfen und dann selbst die für ihn gültigen Wertakzente setzen kann. — Wenn die farbenglühende, oft bestürzend drastische Aggressivität der Gemälde Sie beim ersten Durchgang verwirren sollte, so kehren Sie ein bei der Graphik, die ihrer Bedeutung nach innerhalb des Lebenswerkes noch viel zuwenig gewürdigt worden ist. Sie werden die vielleicht unerwartete Erfahrung machen, daß der Meister, dem so oft ein barbarischer Geschmack und eine derb-unbedachte Handhabung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel vorgeworfen worden ist, sich der graphischen Techniken mit einer Umsicht, Sicherheit und schöpferischen Virtuosität bedient hat, daß er auf diesem Gebiet die Leistungen fast aller seiner Zeitgenossen hinter sich läßt. Vor seinen Holzschnitten und Radierungen und gar vor seinen großen Farblithographien kann man den Respekt gewinnen, der uns dann nicht wieder verläßt. Nehmen Sie dann die Aquarelle hinzu, die sich nun schon, selbst bei sonst ein wenig zögernden Bewunderern, die größte Achtung erworben haben: durch ihre sichere Pinselschrift, die reine Leuchtkraft ihrer Farben, die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung aufs Gemüt, die auch der Nachprüfung durch künstlerische Einsicht standhält. Und kehren Sie dann zu den Gemälden zurück, zu den besten, den meisterlich gelungenen: zu den frühen religiösen Kompositionen, den Blumengärten, den Stilleben, auf denen die Dinge miteinander geheime Zwiesprache halten, den Marschlandschaften mit den hohen Wolkenhimmeln, den Meerbildern — und erkennen Sie nun besser, wie auch hier neben der Kraft der Vision eine zwar eigenwillige, aber des Künstlers Absichten genau entsprechende, hohe handwerklich-malerische Leistung sich überzeugend zu erkennen gibt.

Und nun abschließend, meine Damen und Herren, ein kurzes Wort über die kunstgeschichtliche Einordnung. Obgleich Emil Nolde vor kurzem noch zu den Lebenden gehörte, haben wir doch wohl alle das Gefühl, daß er schon einen festen historischen Ort bezogen hat. Abkürzend gesagt: zwischen dem Ende des Impressionismus, der mit seinem schönen Handwerk dem schönen Augenblick Ewigkeit verleihen wollte und dem Bemühen unserer Tage um symbolhaltige, deutende Abstraktion. Man hat dieses Intervall als die Epoche des Expressionismus, der aus persönlicher Emotion gewonnenen Ausdruckskunst bezeichnet, und doch macht es gerade diese Ausstellung offenkundig, daß Noldes Besonderheit mit diesem Schlagwort nicht Genüge getan wird. Eins ist gewiß: Natur manifestiert sich in dieser Kunst auf die denkbar nachdrücklichste Weise, mit einem Höchstgrad malerischer Lautstärke. Aber es handelt sich nicht um das in einem bestimmten Moment angeschaute Bild der Natur — der Menschen, Dinge und Landschaften —, sondern um ein Bild, das aus immer wiederholtem, immer mehr vertieftem Erleben der umgebenden Wirklichkeit gewonnen worden ist. Es wird eine Summe gezogen aus der Welt der Erscheinungen, die gleichsam transparent zu werden beginnt. Gewiß also ein äußerstes Bemühen, das mit einem nicht ungefährlichen Anspruch vorzudringen versucht zum schöpferischen Prozeß der Natur selbst. Aber dieses Äußerste hat weder etwas Blasphemisches, noch hat es bedrohlichen, die Schrecken des Daseins heraufrufenden Charakter — wie bei Beckmann, oft auch bei Kokoschka —, sein Ergebnis ist die Übermittlung eines überwältigenden Glücksgefühls, wie nur ein reines Gemüt und ein zutiefst lebensbejahender Sinn es auszuströmen vermögen. Ich weiß nicht, ob es jemals ausgesprochen worden ist, daß Nolde einer der großen Vermittler echten Lebensglückes gewesen ist. Und doch scheint gerade das mir das Wichtigste zu sein. Liest man in seinen Schriften, in denen er sich Rechenschaft gibt über sein Leben, so erfährt man es immer wieder, wie sein Schaffen ihm nicht nur künstlerische Befriedigung gewährt, sondern ihm eine Erhöhung des Daseins bedeutet, an der er auch die anderen teilnehmen lassen möchte. Ein Zauberer also, selber verzaubert und auch uns in den Bannkreis seiner Gesichte zwingend. Erreicht er auch nicht immer die Höhe des Erstrebten, so bleibt es doch erstaunlich, wie er im Lauf eines fast überlangen Lebens seine Inspiration, auf die er stärker angewiesen ist als andere, ich möchte sagen: zu kommandieren gelernt hat, zu warten und zuzupacken im gesegneten Augenblick. Das ist einzigartig und vor allem unnachahmbar. Es zeigt die Einsamkeit und die Größe des Genies. Und wollen wir den rechten Zugang gewinnen zu seinem Werk, so müssen auch wir zuwarten und uns ergreifen lassen. Die Bereitschaft dazu ist der Schlüssel, der einzige, zum Verständnis jeder außerordentlichen künstlerischen Leistung, die sich trotz unvermeidlicher äußerer Zeitbedingtheit, letztlich aller historischen Einordnung entzieht.

Paula Modersohns Wiederkehr. 1957

Ein guter Bekannter, kein Kunstexperte, aber vielseitig interessiert, also auf kulturellem Gebiet so etwas wie »die Stimme des Volkes«, sagte mir kürzlich anlässlich eines Gesprächs über *Paula Modersohn*: Sähe man einige wenige der besten Werke, so sei der Eindruck stark und nachhaltig, eine größere Ausstellung dagegen wirke enttäuschend. Aus vielfältiger Erfahrung kann ich das bestätigen.

Die Schuld daran trägt nicht die Künstlerin. Mit nur 31 Jahren ist sie gestorben; ihr gültiges Lebenswerk ist um so weniger umfangreich, als sie nicht zu den Frühreifen gehörte; ihre Anfänge waren mühselig, belastet überdies mit einer gewissen Jungmädchen-Sentimentalität, die durch den Worpsweder Jugendstil-Lyrismus zunächst mehr gefördert als beschnitten wurde. *Rilke*, der mit ihr befreundet war und ihr später das herrliche Requiem gedichtet hat, erwähnt ihre Arbeiten in seinem Worpswede-Buch überhaupt nicht. Es kommt hinzu, daß im Kriege einige der Hauptwerke zerstört worden sind. Was also blieb den Veranstaltern der üblichen Kollektivausstellungen übrig, als »aufzufüllen« mit mehr oder weniger unwichtigen Ölskizzen und unfertigen Bildern, die ein positives Urteil erschweren?

Vom Üblichen nun unterscheidet sich auf erfreuliche Weise die große *Gedächtnisausstellung* zum 50. Todestag der Künstlerin in der *Böttcherstraße in Bremen*, die dann nach München, Mannheim und Düsseldorf weiterwandern wird. Sie ist zum ersten Male wirklich repräsentativ. *Günter Busch*, ein nicht nur liebevoller, sondern auch kritisch sorgsam abwägender Interpret (der auch ein Buch über die Künstlerin vorbereitet), konnte sich bei der Auswahl nicht nur auf die reichen Bestände stützen, die *Ludwig Roselius* in fanatischem Sammeleifer zusammengebracht hat, er hat auch von auswärts fast alle wesentlichen Arbeiten ausgeliehen, dazu eine Kollektion von Zeichnungen, wie sie in solch überraschender Fülle und Schönheit überhaupt noch niemals zu sehen war. Es gilt also, die Gelegenheit zu nutzen, die Bedeutung und den entwicklungsgeschichtlichen Ort dieser Kunst neu und genauer zu bestimmen.

Es hat sich die unschöne Gewohnheit eingebürgert – namentlich im Ausland ist das geschehen –, Paula Modersohn den *Brücke*-Künstlern, mit denen sie so gut wie nichts gemeinsam hat, anzugliedern. Zunächst einmal muß festgestellt werden, daß 1907, beim Tode der Malerin, sowohl die *Fauves* in Frankreich als auch die deutschen Expressionisten gerade erst im Aufbruch waren. Sie war die erste, sie hat mit geradezu verblüffender Selbständigkeit – genauso von ihrer Umgebung unverstanden, ja verhöhnt wie vor ihr van Gogh – die Anfänge eines *neuen Stils*, der dann die Welt erobern sollte, aus eigenem künstlerischen Erleben begründet: Die Durchdringung der sichtbaren Welt mit einem Gefühl für die heimlich wirkenden Kräfte der Natur, ihre schlichte Beseelung, die neugewonnene »Primitivität« durch Besinnung auf das unverdorbene Urmenschliche, den Wert ungebrochener Farbigkeit (zur Zeit der differenziertesten malerischen Kultur des Spätimpressionismus!), einer aufs äußerste vereinfachten Komposition, einer suggestiven Formensprache voll deutender Intensität. Sie gehört zu »jenen seltenen Genien, in deren Einsamkeit ein neuer Geist auf unerklärliche Weise anhebt« (Emil Staiger).

Natürlich hat der Kunsthistoriker die Verpflichtung, den Bildungselementen und den Einflüssen nachzuspüren. Was aber für die Anfänge die wichtigen Anregungen durch

ihren Lehrer *Fritz Mackensen*, für die Pariser Fortbildungsjahre die Begegnung mit den Werken *Paul Gauguins* bedeuteten, das bleibt für die Reifezeit doch nur am Rande wichtig. Eher schon ließe sich sagen, daß der erstaunliche Zusammenstrom so heterogener Elemente wie die der Worpsweder naturalistischen Heimatkunst mit der Gauguins, jenes artistisch überfeinerten Kulturflüchtlings auf Tahiti, eine ungewöhnliche und wahrhaft geniale Leistung darstellen. Die Frische der Anschauung, die Liebe zu den erdnahen Menschen und Dingen bleibt bis zuletzt erhalten, aber die Ergebnisse werden entrückt in eine vom Geist her durchleuchtete Sphäre. Verglichen etwa mit *Nolde* fehlt dabei alles Visionäre, auch alles Zudringliche und Laute; es handelt sich um eine Erhöhung und Steigerung des visuell Erlebten durch ein strenges malerisches Handwerk. Gefühlswerte, nur anfangs leicht überwuchernd, werden immer stärker zurückgedrängt, nicht mehr vordringlich erstrebt, sondern sie durchwalten das Ganze unaufdringlich.

Dieser Läuterungsprozeß, jäh beim Beginn der Vollendung abgebrochen, ist das Wichtigste. Höchste künstlerische Disziplin ist hier am Werk, nicht ekstatischer Überschwang; und so sollte diese Malerei nicht mit dem Schlagwort Expressionismus etikettiert werden. *Einfachheit ist ihr Ziel*, Reinigung von allen Zufälligkeiten der Erscheinung, auch von den in Worpswede so beliebten Stimmungswerten, und so gelingen der Künstlerin am Ende ihres Schaffens Werke von echter Monumentalität, ohne gewaltsame Stilisierung, nur in dem unerbittlichen Bemühen, das Große groß und das Kleine klein zu sehen. Schönste Beispiele dafür sind »Mutter und Kind« (lebensgroße Akte vor blau-grün leuchtendem Grund, fast wie ein Denkmal der Mutterschaft) und »Mädchenakt mit Blumenvasen«, beide aus dem letzten Lebensjahr.

Besonders nachdrücklich muß der Farbe gedacht werden, weil sie allein schon das Eigene und ganz Unverwechselbare dieser Malerei erkennen läßt. Ein wenig paradox gesagt, könnte man von einer dunklen Leuchtkraft sprechen, denn das Gedämpfte, Erdhafte der Farbengebung ist ebenso offensichtlich wie ihre spirituelle Eindringlichkeit. Auch aus ihr spricht beides: die Ehrfurcht vor der Natur, die nicht selbtherrlich überboten werden will, und die Tiefe des Erlebens, die allem Wesentlichen Nachdruck verleiht, wie von innen her leuchtend. Der ganz persönliche Klang schließt die Werke der Ausstellung zu einer selten so erlebten, überzeugenden Einheit zusammen.

Bei alledem bleibt der menschliche Anteil nicht nur erhalten, er offenbart sich vielmehr in aller Kargheit und Strenge mit um so eindringlicherer Vehemenz. Er ist der Nährboden, aus dem dieses Schaffen seine stärksten Kräfte zieht. Die Figurenwelt bleibt der nächsten Umwelt verhaftet; nur das stellt die Künstlerin dar, was ihrem Nacherleben sich vollständig erschließt: einfache Bäuerinnen, Kinder, Mutterschaft und nicht zuletzt die eigene Erscheinung, die sie immer wieder neu zu ergründen versucht. Diesen unvergleichlichen Selbstbildnissen — das berühmteste streng wie ein Mumienbild (leider nicht für Bremen verfügbar, da zur Zeit in New York ausgestellt) — lassen sich wertmäßig die Stilleben gleichsetzen, in denen das Gefühlselement gebändigt ist durch den Zwang zur Sachlichkeit. Man darf ohne Einschränkung sagen, daß diese geordnete Dingwelt, still und doch prall von Leben, klar im Aufbau und von gedämpfter Farbenglut, neben der Cézannes den wichtigsten Beitrag zu dieser Bildgattung um die Jahrhundertwende bedeutet.

Es muß schließlich mit staunendem Respekt festgestellt werden, daß mit dieser eigenwüchsigen und kraftvollen Kunst das Schaffen einer Frau sich zum erstenmal den ihrer männlichen Malerkollegen als ebenbürtig erweist, nicht liebenswürdiger Reflex eines

starken männlichen Vorbildes wie bei der Holländerin Judith Leyster oder der deutschen Zeitgenossin Gabriele Münter. Und stellt man die berühmteste Künstlerin, Käthe Kollwitz, neben die Modersohn, so wird auch deren relative Begrenztheit offenkundig: schon äußerlich durch die Beschränkung auf die graphischen Techniken, aber auch durch die Ausschließlichkeit sozialer Themen und eine im schönsten Sinne frauliche Gefühlswelt. Nicht daß Paula Modersohns Kunst unweibliche Züge hätte — schon ihre frühen (ein wenig überschätzten) Tagebücher erweisen durchaus mädchenhafte Züge, die sich in ihren künstlerischen Anfängen widerspiegeln, auch die Briefe der Gattin sind voll echter fraulicher Wärme — aber die reifsten Leistungen stehen jenseits aller Gebundenheit durch ihr Geschlecht. Eben darin liegt auch die Tragik: Mutter und Künstlerin zugleich zu sein, hat ihr das Schicksal verwehrt. Unmittelbar nach der Geburt ihres ersten Kindes ist ihr Leben erloschen.

Gibt es zeitlose Kunst? 1959

Nun also brauchen auch Sie, verehrte Freundin, das Wort »zeitlose Kunst« als Bezeichnung für Kunstwerke, denen Wertbeständigkeit bescheinigt werden soll. Sie stehen damit nicht allein und eben deswegen ruft diese m. E. gefährliche Formulierung meinen Widerstand auf den Plan.

Ich möchte Ihnen dazu zunächst ein kleines Erlebnis erzählen. In München kam ich kürzlich im Kaffeehaus ins Gespräch mit zwei Studenten der technischen Hochschule. Beim Austausch von Gedanken über moderne Architektur berichteten sie von einer Vorlesung eines von ihnen besonders geschätzten Professors, die sie am gleichen Morgen gehört hatten. Er habe es ihnen nachdrücklich versichert, es gäbe mitten im Wirrwarr der Kunstrichtungen und wechselnden Moden auch heute noch bedeutende Bauwerke von »zeitlosem« Charakter. Als Beispiele dafür nannte er Corbusiers Kapelle in Ronchamp und das vom Münchener Architekten Döllgast in die erneuerte alte Pinakothek eingebaute doppelläufige Treppenhaus. Ganz abgesehen davon, daß damit allzu Heterogenes zusammengekoppelt wird, erschienen mir beide Beispiele als besonders geeignet zum Beweis des Gegenteils. Schließlich gelang es mir, den einen — wie mir scheinen wollte den begabteren und aufmerksameren — zu überzeugen, während der andere es für bequemer hielt, auf des Meisters Wort auch weiterhin zu schwören.

Meine Argumente waren die folgenden. Ich begann mit dem französischen Atelier-spruch »Le temps ne respecte rien qui est fait sans lui«. Ich ließ dann die jungen Leute aus allen Jahrhunderten die ihrer Meinung nach besten Bauleistungen aufzählen und bewies ihnen in jedem Fall, wie sehr diese — von der Akropolis in Athen bis zum alten Residenz-Theater von Curvillier in München — die besonderen künstlerischen, sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen, kurzum alle geistigen Tendenzen ihrer und nur ihrer Zeit nicht nur »respektiert«, sondern ihnen entsprochen haben, und daß gerade das die Voraussetzung war für ihre Unsterblichkeit. Wer dagegen durch Abmilderung des Zeitbedingten Unsterblichkeit erzwingen wollte, hat sie niemals erreicht. Auch dafür ergaben sich manche Beispiele, die wir gemeinsam belächelten. Was nun Ronchamp betrifft, so handelt es sich zweifellos um einen extrem zeitbedingten Bau, der sehr eigen-

willigen Phantasie eines bedeutenden Architekten entsprungen, mit dem Bemühen, sie den besonderen Bedingungen einer dem Geist unserer Zeit entsprechenden, spezifisch katholischen Gläubigkeit nutzbar zu machen. Ob dies gelungen ist, wage ich nicht zu entscheiden, aber »zeitlos« ist dieser Bau ganz gewiß nicht – denkbar in keinem anderen Jahrhundert als eben dem unsrigen. Ob er sich als überzeitlich wertbeständig erweisen wird, das kann erst die Zukunft lehren.

Während also Corbusiers Kunst ein schlecht gewähltes Beispiel ist für die These der Zeitlosigkeit, kommt Döllgasts Treppenhaus der Absicht jenes Hochschulprofessors ein wenig näher. Hier ist es offenbar bewußt versucht worden, sich allen betonten Bezuges auf die Gegenwart zu enthalten. Das Ergebnis freilich entbehrt – vorsichtig ausgedrückt – aller schöpferischen Phantasie und jeder Vorbildlichkeit. Die erstrebte Zeitlosigkeit hat zu einer einfallosen Nüchternheit geführt, deren Langeweile kaum zu überbieten ist. Denkt man nur einen Augenblick zurück an die herrlichen, wahrhaft zeitbeständigen Treppenhäuser des Barock oder auch nur an Klenzes unvergeßliche Leistung im zerstörten Bauteil der Pinakothek, so wird es ohne weiteres klar, daß jetzt an seine Stelle eine nicht einmal besonders zweckdienliche Anlage getreten ist (nur wer schwindelfrei ist, kann sich in ihr ohne Benutzung des dürftigen Geländers bewegen!), ja, daß die völlige Abkehr von allem, was wir in technischer und künstlerischer Beziehung in den letzten Jahrzehnten hinzugewonnen haben, diesen artfremden Zusatz zu einem einst für seine Zeit und über sie hinaus mustergültigen Bau schon heute zu ärgerlicher Belanglosigkeit verurteilt.

Nun werden Sie gewiß einwenden, es gehe hier nur um einen Streit um Worte, zeitlos und zeitbeständig, das meine im Grunde das Gleiche. Selbst wenn das so wäre, würde es mir als ein dringendes Erfordernis erscheinen für die Sauberkeit unseres Sprachgebrauchs, die beiden Begriffe reinlich auseinander zu halten. Die Ungenauigkeit aber hat tiefere Wurzeln. Wer sich zeitlose Kunst wünscht, meint damit heute meistens eine Verurteilung alles dessen, was aus dem Geiste unserer Gegenwart geschaffen wird. Handelt es sich aber bei der Verwendung des als hohes Lob gemeinten Beiwortes ausnahmsweise doch einmal um beste Gegenwartskunst, so möchte man dieses Beste herausheben aus allem, was zunächst schwerer verständlich ist und doch durchaus die Anwartschaft darauf besitzt, sich einstmals auch als zeitbeständig zu erweisen. Darin liegt die Gefährlichkeit des Mißbrauchs eines falsch gewählten Wortes.

Ich möchte noch weiter gehen und behaupten: zeitlose Kunst hat es nie gegeben und wird es niemals geben können. Wer sich außerhalb der eigenen Zeit zu stellen bemüht, der ist überhaupt kein Künstler, jedenfalls keiner, der diesen Namen verdient, er ist bestenfalls ein geschmackvoller Epigone. Künstler sein heißt, innerhalb der zeitbedingten Voraussetzungen, in die er hineingeboren ist, sie als gegeben anerkennend, Bestes und Gültiges schaffen, es für alle Zeiten sichtbar machen, denn es ist keine Zeit vorstellbar, in der es nicht möglich wäre, daß ein Genie zum Deuter dessen würde, was ihm mitzerleben auferlegt ist. Und die Gnade, die einem Künstler widerfahren kann, daß seine Werke durch die Jahrhunderte hindurch Bestand behalten, auch sie kann wiederum nur die Zeit schenken, die viel geschmähte, die allein die Richterin bleiben wird über all unser menschliches Tun.

Lassen Sie mich endlich hinzufügen, verehrte Freundin, daß wir sachlich in dem besonderen Fall, in dem Sie das Prädikat *zeitlos* in einem auszeichnenden Sinne glaubten anwenden zu dürfen, durchaus der gleichen Meinung sind. Gerhard Marcks gehört auch

für mich zu den besten Bildhauern unserer Zeit; in Deutschland wird man ihn gar, wenn man Superlative liebt, wohl mit Recht den schlechthin besten nennen dürfen. Aber auch er hat sich bei seinen genialen Anfängen den Vorwurf der Eigenwilligkeit und angeblich unfruchtbaren Zeitbedingtheit gefallen lassen müssen. Heute im Alter ist er nicht etwa aufgewachsen zur »Zeitlosigkeit«, sondern einsichtige Beurteiler haben es — spät genug — gelernt, ihn als einen der hervorragendsten Exponenten seiner Epoche zu schätzen, trotz oder wegen seines Schaffens aus dem Geist unserer Tage. Wollten wir ihn ausnehmen aus der Zeit, in der wir leben, wir würden uns einreihen in die übergroße Zahl unfruchtbarer Kulturpessimisten, statt der Gegenwart gerechterweise das zum Ruhme zu rechnen, was auch sie Gutes hervorgebracht hat.

Hans Holtorf, wie ich ihn sehe. 1959

Will man versuchen, aus festlichem Anlaß, es anderen recht deutlich zu sagen, wer Hans Holtorf ist, was ihn zu einer schwer vergleichbaren, exemplarischen Persönlichkeit macht, zu einer solchen, die Epoche macht im Leben derer, die ihm begegnen durften, so merkt man es recht deutlich, wie schwer es ist, das Wesen eines ungewöhnlichen Menschen mit Worten zu bestimmen. Alles, was die Welt von ihm weiß: daß er Maler ist, Schriftsteller, Übersetzer, Regisseur, Vorleser, Erzieher der Jugend, ein im schönsten Sinne typischer Exponent der norddeutschen Landschaft, der er entstammt — alles das bezeichnet ihn nur unzulänglich. Ich glaube, er selbst weiß es, daß es so ist. Die entscheidenden Ausdrucksmittel für seine höchsten menschlichen Werte sind nur bedingt spezifisch künstlerische, so hoch auch seine Freunde die sichtbaren Ergebnisse seines musischen Bemühens einschätzen mögen. Wie er es tut, ist mehr, als was er tut. So erschließt er sich am reinsten im Gespräch und vielleicht noch mitreißender im vertraulichen Brief.

Man hat oft gemeint, unsere Zeit habe das Briefschreiben verlernt, und es ist wohl so, daß die meisten Menschen nur noch telefonieren oder telegrafieren. In nahezu vierzigjähriger Freundschaft erinnere ich mich nicht, von Holtorf ein Telegramm bekommen zu haben, und am Telefon kann ich ihn mir nicht einmal vorstellen. (Natürlich hat er keins.) Er besitzt noch die innere Sammlung, wertvolle Briefe zu schreiben. Wenn ich nach einem Superlativ suche — und seine Persönlichkeit verdient gewiß einen —, so möchte ich sagen, ohne jede Einschränkung: er ist der beste, der begnadetste Briefschreiber, den ich kenne. Seine Briefe sind Selbstgespräche, kommen aus der Stille und aus einem heilen Geist, was keineswegs heißen soll, daß nicht auch Temperamentsausbrüche darin vorkommen, viele und heftige sogar. Auch soll es nicht bedeuten, daß er sein Gegenüber schreibend vergißt, es entzündet sich vielmehr an ihm sein Meditieren, seine gedanklichen Exkurse über Gott und die Welt, seine Kunstbetrachtungen, sein Loben und sein Fluchen. Etwas daran aber ist anders als bei anderen Briefschreibern: es enthüllt sich in solchen freundschaftlichen, meist recht langen Episteln seine besondere Art, die große und die kleine Welt, die Menschen, die Landschaft und die Dinge, Malerei und Dichtkunst zu erleben, alles kommt aus der Tiefe eines reichen und eigen-

willigen Geistes, der es in jeder Zeile versteht, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen, der alles wägt und nur das Beste behält.

Schier unglaublich ist es, welche Fülle von Weltstoff auf ihn eindringt, ohne daß er sich vom Fleck zu bewegen braucht. Er trägt die Welt in sich. Wußte er nicht schon in Bockholmwik das meiste von dem, was er in Griechenland anschauend nacherlebte? Was sein schöpferisches Sein für seine Freunde vorbildlich macht, das ist die sonst kaum noch gekannte Fähigkeit, sich nicht durch die Welt bestimmen zu lassen, sondern selbst zu bestimmen, was ihm bekömmlich ist — von Shakespeare bis Rembrandt, von Goethes Farbenlehre bis zum griechischen Rezina-Wein. Aus diesem Eigensten versteht er so mitzuteilen, daß es für den Sehenden, Hörenden und Lesenden zur fruchtbaren Speise wird. Von jeder seiner höchst persönlichen Äußerungen fühlt man sich gefördert und beschenkt.

Gewiß ist Holtorfs Weise zu leben und sich mitzuteilen nicht die einzig rechte und erstrebenswerte. Sie mag manchem als altmodisch erscheinen, und sicherlich ist sie begrenzt. Dazu aber wäre zu sagen, daß überhaupt nur das sinnvoll begrenzte, nicht aber das ausufernd allseitige Denken und Tun schöpferisch zu sein vermag. Gerade auch dann, wenn man unserem Freunde widersprechen muß, wenn man sich aus anderer Erkenntnis und Erfahrung gegen ihn zu verteidigen hat, fühlt man sich aufgerufen dazu, dieses Eigene präziser zu durchdenken, es so zu qualifizieren, daß es nach Möglichkeit eine Werthöhe erreicht, die der seinigen gewachsen ist.

Ein Künstler und ein Mensch, wie es Hans Holtorf ist, wird zu Lebzeiten auf einen weltweiten Erfolg nicht zu rechnen haben. Das mag schmerzlich sein für ihn und für die, die ihm nahestehen. Aber ihm wird jene Unsterblichkeit beschieden sein, die vielleicht die einzige ist, die als unbezweifelbar gelten darf: er wird in anderen weiterleben und durch sie in wieder anderen, so daß, anonym, aber unverlierbar, bestehenbleiben und sich erneuern wird, was sein äußerlich so bescheidenes, innerlich so reiches Dasein ausstrahlt.

Marc Chagall. 1959

Wir Deutschen sollten nicht meinen, den *Expressionismus* gepachtet zu haben. Soll diese Stilbezeichnung mehr sein als ein modisches Schlagwort, sehen wir in ihr die Wende von impressionistischer Kunstanschauung zum Durchbruch eines neuen Bemühens um Ausdruckswerte — individuell-menschlichen und überpersönlich-mythischen — so überragt Chagall alle seine Weggenossen, die deutschen nicht nur, sondern auch die französischen, um Haupteslänge. Niemals sind die »*Fauves*« so wild, so leidenschaftlich, so sehr vom inneren Erlebnis her bewegt gewesen wie er. Selbst ein *Georges Rouault*, der einzig zum Vergleich herangezogen werden könnte, ist in seinen glaubensstarken Bildern viel traditionsbedingter, kein Erfinder neuer, sondern ein Erneuerer überlieferter Vorstellungen. Und die Deutschen: wie sehr wirkt etwa die Kunst *Emil Noldes*, dessen innere Glut nicht geringer ist, neben Chagall malerisch unausgeglichener, weniger weltläufig, ganz seinem Heimatboden verhaftet. Vielleicht ist *Franz Marc* im Geiste dem Rus-

sen am verwandtesten, aber er ist thematisch begrenzter, sein jäh abgebrochenes Lebenswerk entbehrt noch der Fülle.

Alfred Hentzen hat es in seinem Vorwort zu dem Ausstellungskatalog deutlich gemacht, wie sehr die Umweltbedingungen den in bildloser jüdischer Glaubenswelt aufgewachsenen Arbeitersohn genötigt haben, sich alles selber zu erobern. Die Verbindung von Erinnerungen an die heimische Volkskunst und Ikonenmalerei, die noch heute in ihm mächtig sind, mit dem ganzen neugewonnenen Reichtum europäischer Malkultur aus Vergangenheit und Gegenwart, den Paris ihm erschloß, ergab einen bisher nie gehörten Ton, jugendlich kühn und doch im Urtümlichen wurzelnd. Äußerlich von der Heimat getrennt und in den Strom der Welt geworfen, hätten Schwächere die Lebenskraft eingebüßt. Der äußerst sensitive, aber niemals schwächlich-schwankende, der naive und doch lernbereite, vom russischen Dörfner zum Europäer sich entwickelnde Jude ruht fest in der eigenen schöpferischen Phantasie und hat aus der Sicherheit des persönlichen Erlebens eine Kunstsprache gefunden, die alle anrührt, die bereit sind, sich den bewegenden Schicksalsmächten unserer Zeit zu stellen. Eine große Güte lebt in Chagalls Welt, Mitgefühl mit den Armen und Verfolgten, aber auch mit der Seligkeit der Liebenden, mit den Tieren, die vielfach personale Gestalt gewinnen, eine natürliche Verständigung mit den Gezeiten, mit Blühen und Vergehen, Geburt und Tod, Tag und Nacht.

Was hat es zu bedeuten, daß so oft auf Chagalls religiösen Darstellungen der gekreuzigte Christus erscheint, nicht selten in naher Verbindung mit Gestalten und Symbolen der mosaischen Welt? Einmal ist Christus für ihn der verfolgte Jude schlechthin, stellvertretend für alles spätere Schicksal. Dann aber scheint das betonte Nebeneinander von jüdischer Prophetie und christlichem Märtyrertum, von Kreuz und Gesetzestafeln, Erzvätern und Apokalypse darauf hinzudeuten, daß bei aller Treue zum Väterglauben im Künstler ein Sinn erwacht ist für die Überwindung kirchlich-dogmatischer Enge, eine Rückkehr zum Urgrund alles religiösen Empfindens. Nicht Jude und nicht Christ, aber beides in einem. Allzuleicht sind wir geneigt, das Wunder dieser Kunst zu leicht zu nehmen, nur das Klingende, Leuchtende, Beglückende in uns einzulassen und den Ernst zu überhören. Chagall ist ein Künstler von großem Tiefgang, er versteht es nicht nur zu entzücken, auch aufzurütteln und zu erschüttern, anzustacheln zu neuem eigenen Suchen. Gerade darin besteht die oftmals – namentlich bei seinen radierten Bibelblättern – zu Recht angesprochene Verwandtschaft mit Rembrandt: daß seine religiösen Werke nicht Illustration sind, sondern Deutung, und zwar eine unvergleichlich eigene und neue.

Bei allem romantischen Sinn dieses großen Poeten, der einer oft modisch forcierten Nüchternheit der jüngsten Generation als befremdlich erscheinen mag, ist dennoch die verblüffende Gegenwartsnähe dieser Kunst eines ihrer entscheidenden Merkmale. Warum schweben und fliegen so oft die Menschen, die Tiere und gar die toten Dinge auf den Bildern Chagalls? Das sei russische Volkskunst, werden wir belehrt. So einfach ist die Sache nicht. Besser schon wäre es zu sagen, daß der primitive Mensch – nicht nur in Rußland – die Realität nicht so genau nimmt, wie wir es tun als immer noch Gefangene einer exakten Naturanschauung und der Zentralperspektive. Bei ihm hausen die Menschen und die Dinge nicht unbedingt auf der festgegründeten Erde, sondern im Überall und im Nirgendwo. Sie *sind* nicht, sondern sie *bedeuten* etwas. Das bedeutende Zeichen aber kann auch schräg von links hereinschauen, auf dem Kopf

stehen oder gar kopflos durch die Welt geistern, ohne dabei an sinnbildlicher Kraft zu verlieren, ja, es wird eher unheimlich-eindrucksvoller, wenn es auftaucht, wo es nicht erwartet wird.

Chagall aber ist nicht nur ein Primitiver, wie die »Wilden« oder der Zöllner Rousseau, er ist – und zwar in erster Linie – ein Künstler von raffinierter westlicher Malkultur. Wir dürfen also fragen: Wo fängt das an, daß Menschen im Bilde sind und doch nicht ganz? Die Impressionisten schwelgten geradezu in Figuren, die vom Bildrand überschritten werden. Ihre Kompositionen haben keinen festen Abschluß mehr, wie auch das Auge am Blickrand keine klar erkennbaren Grenzen wahrnimmt. Das ist zwar das Gegenteil von Träumerei, es ist optisch wahrgenommene Wirklichkeit, offene Wirklichkeit. Man sollte aber auch bei Chagall nicht nur von wild gewordener Phantasie sprechen, nicht nur von Märchen. Er hat ein anderes, ein neues Weltgefühl. Diese Welt ist offen, nicht nur nach rechts und links, offen auch nach Seiten des Himmels. Und Himmel meint nicht nur den göttlichen Bereich, sondern jenen um die sogenannte Unendlichkeit erweiterten Teil der Welt, den der Mensch des Atomzeitalters längst als ihr legitim zugehörig empfindet. Eine nach allen Seiten hin ungesicherte Welt. Ist das etwa nicht Wirklichkeit? Wir sind nicht schwindelfrei, wenn wir das denken. Auch der Maler ist es nicht immer und steckt uns gelegentlich an mit seiner Angst. Aber er tut es nur manchmal, je freier und sicherer seine Malerei sich entwickelt, desto weniger. Schließlich wird er zu einem Menschen, der im Offenen zu Hause ist, und vermittelt uns das Gefühl, daß das ganz selbstverständlich ist. Deswegen fallen bei ihm die Menschen vom Himmel, wachsen aus einem Blumenstrauß, gehen nicht, sondern schweben, leben in der Nachbarschaft von Sonne und Mond.

Vieles wäre zu sagen zur Malerei als solcher. Daß sie ohne Paris nicht zu denken ist, leuchtet ohne weiteres ein, ohne das moderne Paris und den Louvre. Die Franzosen nehmen Chagall gern als einen der ihrigen. Wo aber gäbe es im zeitgenössischen Frankreich solche Farbe? Sie ist nicht so ungebrochen wie bei Matisse, andererseits auch nicht so rauschhaft wie bei Nolde. Immer ist ihr ein erdhafter Klang beigemischt. Immer auch bleibt sie in überraschend disziplinierter Weise den Gegenständen verbunden, auch wenn sie sich große Freiheiten erlaubt. Die Bilder erhalten ihr Licht von innen, vom Stoff her, werden nicht von außen bengalisch angestrahlt, sondern leuchten aus sich selbst, aus ihren geheimen Sinnbezügen wird ihre Strahlungskraft entwickelt. Oft arbeitet Chagall mit starken Gegensätzen von Hell und Dunkel, aber nur selten sprechen die Konturen mit aufdringlicher Schärfe, er ist ein Meister der malerischen Übergänge. Er schwelgt in Nuancen. So versteht er es auch, die lebhaftesten Farben seiner oft sehr bunten Palette zu künstlerisch überzeugender Einheit zusammenzustimmen. Das gelingt ihm selbst dann, wenn gelegentlich eine einzelne Farbe stark dominiert, wie bei der weißen Kreuzigung oder vor allem beim herrlichen großen Gemälde »Die roten Dächer« mit seinem zunächst fast unübersehbaren Detail-Reichtum, das im Mittelpunkt der Ausstellung hängt. Man muß die ganze Bildfläche mit dem Auge abtasten, um recht zu erkennen, wie die übrigen Farben zum Rot in magische Beziehung gesetzt sind und wie dadurch der malerische Reichtum gewahrt bleibt.

Bei aller Bewunderung für diese große Kunst soll ein Gefahrenpunkt nicht übersehen werden, der gerade uns Deutsche besonders angeht. Einer ihrer Hauptreize für uns liegt in der so seltenen Verbindung zwischen Ost und West, der unverbrauchten Kräfte des russischen Volkstums und auch der Sinnlichkeit fernöstlicher Märchenwelt

mit der überfeinerten Malkultur von Paris. Vergessen wir es aber nicht ganz: Chagall ist ein geographisches Kunstprodukt, er überspringt die Mitte. Das Land der Mitte sind wir. Auch wir sind darauf angewiesen, von beiden Seiten zu lernen, um uns zu bereichern, doch das Hinzugewonnene muß sich durchdringen mit unseren eigenen schöpferischen Kräften. Wir wissen es, wie russische Malerei aussieht, die sich in Deutschland vollendet hat — *Kandinsky, Jawlensky, Bechtejeff* und manche andere sind Beispiele dafür aus der jüngsten Vergangenheit —, die so enorm fruchtbar geworden ist für unsere eigene Malerei, weil sie Elemente der unsrigen mit aufgenommen und dadurch auch für uns vorbildliche Möglichkeiten entwickelt hat.

Chagall ist kein Vorbild. Wir haben eingangs bei gewisser Verwandtschaft die Überlegenheit seiner Malerei über die Noldes festgestellt. Er hat künstlerisch höheren Rang. Doch darf uns das nicht darüber hinwegtäuschen, was ihm fehlt und was jener hat: Chagall kennt weder die reine Landschaft noch das Stilleben in unserem Sinne, Themenkreise, innerhalb derer Nolde sein Bestes gegeben hat. Durch sein Lebensschicksal hat Chagall die natürliche Heimat verloren und hat sich angesiedelt in einem nur von ihm bewohnten Traumland. Es mag eine altmodische Betrachtungsweise sein, die moderne Kunst nicht für so international zu halten, daß ihre Ergebnisse beliebig übertragbar wären auf jedes Land der Erde. Mag es einstmals dahin kommen, noch besteht der Reichtum auch innerhalb des Verwandten gerade darin, daß landestümlich bedingte Elemente mit am Werk sind. Auch bei Chagall ist das der Fall, trotz aller Vermischung mit Fremdländischem. Ein Gefühl für die Fremdheit und Unnachahmlichkeit sollte uns immer gegenwärtig bleiben.

Ars una. Zum Gedächtnis Max Sauerlandts. 1959

Sie werden sich erinnern, lieber Erich Meyer, an die langen und grundsätzlichen Gespräche, die wir geführt haben als Sie noch unentschieden waren, ob Sie die Berufung nach Hamburg annehmen sollten. Es wurde dabei von mir auch die Möglichkeit zur Diskussion gestellt, unsere Sammlungen — die der Kunsthalle und die des Museums für Kunst und Gewerbe — zusammenzulegen, sie zwar unter getrennten Verwaltungen zu belassen, aber ihre Schätze im gleichen Hause so darzubieten, daß sie sich ergänzen. Es sollte auf diese Weise allen Besuchern recht eindrücklich gemacht werden, wie sehr die Trennung nach Kunstgattungen, namentlich die Absonderung des Kunsthandwerks von der sog. »hohen« Kunst, dem Innewerden des spezifisch Künstlerischen abträglich sei und das Kunstschaffen aller Zeiten und auf allen Teilgebieten nur als ein einheitliches Ganzes recht begriffen werden könne. Mit der Ausstellung »Mittelalter«, gleicherweise aus den Beständen der beiden Museen ausgewählt, hatte ich schon vorher einen praktischen Anfang zu machen versucht. Diese Überlegungen wurden damals für Sie, wenn auch nur vorübergehend, zur Lockung für eine Tätigkeit in Hamburg.

Die meinem Vorschlag zugrunde liegende Anschauung ging zurück auf Gedankengänge und Anregungen Max Sauerlandts. Auch heute noch bin ich der Meinung, daß sie, weit vorausschauend, fruchtbare Anregungen enthalten, um die von Ihrem genialen Vorgänger früh gewitterte »Museumskrise« — ein Wort, das immer wiederkehrt in sei-

nen Schriften, amtlichen Eingaben und Briefen — zu überwinden. Wir wissen es, daß es nicht an uns lag, daß damals so grundlegende Erneuerungspläne nicht ausreifen konnten und daß in der Nachkriegszeit allgemein der leidenschaftliche Wunsch die Oberhand gewann, nach so vielen schmerzlichen Zerstörungen das geliebte Alte wiederherzustellen, zu restaurieren, statt zu reformieren. Gegenüber diesen, auf allen Gebieten sich bis heute hin verstärkenden, restaurativen Tendenzen hätte auch die motorische Kraft eines Sauerlandts sich kaum durchzusetzen vermocht, und wir haben sehr bald verzichtet auf das, was uns damals als leider utopisch erscheinen mußte. Blättert man aber in Sauerlandts nachgelassenen Papieren — benutzt sind hier vor allem ein Brief an den Senator der Hamburger Hochschulbehörde vom 12. 5. 1929 und ein Vortrag in Leipzig vom gleichen Jahre, deren Konzepte mir Frau Alice Sauerlandt freundlichst zugänglich gemacht hat —, so gewinnen seine schöpferisch-revolutionären Ideen solche mitreißende Kraft, daß es mir erwünscht erscheint, sie wenigstens auf dem Papier in Umrissen wieder lebendig werden zu lassen, als Anregung und Mahnung für diejenigen, die nach uns kommen.

Es muß vorausgeschickt werden, daß es für die Ausbildung von Sauerlandts Ideenwelt entscheidend gewesen ist, daß ihn sein erstes selbständiges Amt — die Leitung des Museums in Halle a. S. — vor die Aufgabe gestellt hatte, sich aller Bereiche der Kunst sammelnd und fördernd anzunehmen. Wer den Segen solcher Möglichkeit erprobt hat — wie ich später in Lübeck —, wird es auch persönlich als Fessel empfinden, sich auf bestimmte Kunstgattungen zu beschränken, aus verwaltungstechnischen Gründen Grenzen ziehen zu müssen, wo sie von der Sache her nicht berechtigt zu sein scheinen, ja oft nicht einmal klar erkennbar sind. Das Gefühl persönlicher Behinderung und sachliche Notwendigkeit sind dann nicht leicht zu trennen. Sauerlandt wußte das und hat sich immer wieder mit dem Vorwurf auseinandergesetzt, er übergreife sein Ressort aus persönlichem Ehrgeiz. »Es muß das alles so scheinen, weil mein Amt in meiner Person, meine Person in meinem Amt untergeht.« Man wird es trotzdem verständlich finden, daß das Verhältnis zu Gustav Pauli sich dadurch immer mehr verschlechterte, daß Sauerlandt auch in seinem Museum »die Tendenz zur freien Kunst mit stärkstem Nachdruck zu Geltung zu bringen suchte«, mit dem Ergebnis, daß er etwa Aquarelle von Nolde, Bilder und Plastik von E. L. Kirchner oder Gustav Wolff, die offiziell zum Sammelgebiet der Kunsthalle gehören, in seinem Hause am Steintorplatz ausstellte und sich um so mehr im Recht fühlte, als er die neueste Kunst im Nachbarinstitut nicht so ausgewählt sah wie er es für richtig hielt. Sein aus Taktgefühl öffentlich zurückgehaltener, aber aus sachlichen Erwägungen immer stärker werdender Wunsch war es, Kunsthalle und Kunstgewerbemuseum der gleichen Leitung unterstellt zu sehen, und als sich ihm die Aussicht auf eine solche Gesamtleitung in Leipzig zu eröffnen schien (sie hat sich schließlich zerschlagen), erklärte er seinem Senator, daß es sich um eine »zwangsläufige« Entwicklung handle und er die neue Aufgabe der alten vorziehen müsse »um sich selbst treu zu bleiben.«

Noch schwieriger wurde seine Situation, als er zu einem späteren Zeitpunkt die Leitung der Hamburger Kunstschule neben seinem Amt als Museumsdirektor erstrebte und erhielt. Diese völlig ungewöhnliche Personalunion mußte nicht nur befremden, sondern allen denen als in hohem Maße bedenklich erscheinen, die ein Museum ausschließlich als Stätte der Erhaltung und der Erforschung historischer Werte, eine Schule aber als ein ganz auf die praktischen Erfordernisse handwerklicher Ausbildung eingestelltes

Institut anzusehen gewohnt waren. Auch diese Scheidelinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart, historischer Betrachtung und schöpferischer Leistung wollte Sauerlandt nicht als verbindlich anerkennen. »Nach meiner Auffassung der Aufgabe eines Museumsdirektors darf seine Wirksamkeit sich nie innerhalb der Grenzen seines Amtes halten, eben darum, weil er der Natur der Sache nach nicht nur Verwaltungsbeamter, sondern in den Grenzen seiner Begabung darüber hinaus im Allgemeinen kulturfördernde Energie sein soll.« Es ist unschwer zu erkennen, wie sehr sich gerade in diesem Punkt seine Auffassung mit der Alfred Lichtwarks deckt. Wenn dessen lebenswürdig-konziliantere Art sich jedoch auf literarisch glänzend formulierte Postulate und auf einzelne Fälle beispielgebend beschränkte, stieß Sauerlandts kompromißlos-kämpferische Natur vor zur grundsätzlichen Seite des Problems und drängte überall zu praktischen Konsequenzen. Es soll nicht geleugnet werden, daß dabei gelegentlich die Gefahr totalitärer Anschauungen sich abzuzeichnen begann. Der hohe, auch heute noch zukunftsweisende Wert seiner Zielsetzungen aber bleibt davon unberührt.

Das Einheitsprinzip ist in Sauerlandts gesamtem Denken das Leitmotiv. Es beginnt mit der Forderung, »einen Stufenbau der reinen Formwerte vom künstlerisch gestalteten Gebrauchsgerät bis zum Gemälde von Rembrandt« durchzuführen. »Ich betrachte diese Vereinigung als eine künstlerische, eine zeitgeforderte, darum als eine ethische Notwendigkeit.« Diese Betonung des ethischen Moments ist für Sauerlandt besonders charakteristisch und machte ihn so empfindlich für Ablehnung seiner Ideen, da er sich dadurch im sittlichen Kern seines Wesens getroffen fühlte. Erzieherische Arbeit, die sich fruchtbar nur aus der Gesamtheit der Aspekte entwickeln läßt, wollte er mit gleichem Anspruch neben wissenschaftliche Erkenntnis und ästhetische Einfühlung gestellt sehen. Niemals aber hätte er sich dazu verstanden, die erstgenannte von den letzteren zu trennen, auch hier ging es ihm, wie immer, um fruchtbare Zusammenschau. Er war Wissenschaftler und Pädagoge in einer Person. Seine Berichte der Justus Brinckmann-Gesellschaft enthalten die schönsten Beispiele dafür, wie allseitig er Kunstwerke zu erläutern verstand.

Unbehaglich, weil in einem höheren Sinne kunstfeindlich, war ihm das Spezialistentum des 19. Jahrhunderts. Maler, die etwa auf Landschaften oder auf das Porträtfach sich beschränkten, waren ihm suspekt, weil das höchste künstlerische Ingenium keine handwerkliche Begrenzung kenne. Leonardo und Michelangelo waren ihm ideale Leitbilder wegen ihres umfassenden Bemühens auf allen Feldern der Kunst. Er ging so weit, Max Klinger besonders deswegen hoch einzuschätzen, weil bei ihm »praktisch schon die Grenzlinien zwischen den Künsten durchbrochen« seien und forderte eine gemeinsame Aufstellung seiner Plastik, Malerei und Graphik, die nur als künstlerische Einheit recht zu begreifen sei. Diese Auffassung hatte auch entscheidenden Einfluß auf seine Sammeltätigkeit. Nicht nur, daß er alle »Grenzüberschreitungen« als Ausweitung der künstlerischen Kräfte besonders begrüßte, von Nolde etwa eine Kachel erwarb, bei Schmidt-Rottluff ein Mosaik bestellte, er bewunderte auch die Fortentwicklung des Kunsthandwerkers zum frei schaffenden Künstler: Porzellan-Figuren des 18. Jahrhunderts gehörten für ihn mit Recht zum Bestande der großen deutschen Plastik hinzu. Mit besonderer Liebe sammelte er die kleinen »objets d'art« aller Zeiten, bei denen handwerkliche Meisterschaft sich ganz oder nahezu zweckfrei entwickelte, die Gebundenheit des Auftrags durch künstlerisches Ingenium überhöhend. Hinzuführen zur »Macht des künstlerischen Erlebnisses« auf allen Gebieten war ihm oberstes Anliegen.

Die Ausweitung seiner Ankaufstätigkeit zu musealem Mäzenatentum führte Sauerlandt wiederum in die Nähe von Lichtwarks Gedankenwelt. Nur ging er über ihn dadurch noch hinaus, daß er jungen, bis dahin noch unbekanntem Künstlern Aufträge vermittelte, geleitet von seiner vielfach wiederholten Überzeugung, »daß unsere gegenwärtige Kunst zum Verkümmern verurteilt ist, wenn sich die verantwortlichen Instanzen, und das sind in erster Linie die Museumsdirektoren, als die ausführenden Organe der öffentlichen Kunstpflege und damit – auf diesem Gebiete – als die legitimen Nachfolger der alten Kulturmächte der Kirche, des Patriziats, des absoluten Regimes, der lebenden Kunst nicht mit höchster Energie und schöpferischem Willen annehmen«. So bewundernswert sicher Sauerlandt in den meisten Fällen sein Instinkt auch geleitet hat, es bleibt fraglich, ob Kunstförderung in pionierhaftem Ausmaß zu den legitimen Aufgaben historisch fundierter Sammlungen gehört. Er aber forderte dies auch von seinen Kollegen. Ich erinnere mich daran, wie es fast zu einem Zerwürfnis zwischen uns gekommen wäre, weil ich für den Garten des Lübecker Behnhauses eine besonders schöne Figur von Georg Kolbe erwarb, statt der von ihm empfohlenen von Gustav Wolff. Ich hätte meine ganze, langsam aufbauende Tätigkeit gefährdet, hätte ich den Kunstfreunden der kleinen Stadt übergangslos das Neueste zugemutet. Sauerlandt ließ solche Argumente nicht gelten; er blieb unbekümmert um die Folgen, wenn er die Erfüllung einer Forderung für unerlässlich hielt. Andererseits wäre es falsch anzunehmen, daß die immer wieder geforderte Gegenwartsnähe musealer Bemühungen ihm den Sinn verückt hätte für die rechte Proportion zwischen Alt und Neu – wie ihm das zu Unrecht vorgeworfen worden ist. Die besten historischen Werte neu gegenwärtig zu machen, war ihm ebenso wichtig wie das Beste seiner Zeit als neues Glied der nie endenden Kette der künstlerischen Entwicklung anzureihen. In seinem noch ungedruckten Leipziger Vortrag findet sich der monumentale Satz: »Was ist Geschichte, was ist Ewigkeit? Gegenwart geistig lebendiger Vergangenheit.«

Selbst zwischen den Hervorbringungen der Dichtkunst, der Musik und der bildenden Künste wollte Sauerlandt keine trennenden Grenzscheiden aufgerichtet sehen, wie sie ja auch die Nachempfindung des Liebhabers nicht kennt. Wenn er in seinem Museum Konzerte veranstaltete, so nicht als beliebige artfremde Zugaben (wie das heute vielfach geschieht), sondern er sah etwa im Porzellan des 18. Jahrhunderts den gleichen Kunstgeist lebendig wie in Mozarts Kammermusik. Sein unvergeßlicher Vortrag über »Rokokomusik und Porzellankunst« (1921) beweist es, wie sehr er sich heimisch fühlte in beiden Bereichen, die er als zeitliche und künstlerische Einheit empfand, die sich wechselseitig ergänzen und erhellen. So geschah es auch in seinem Sinne, daß in jener Ausstellung mittelalterlicher Kunst 1946, Musik der Zeit auf alten Instrumenten aufgeführt wurde. Mehr noch: es würde Sauerlandt zweifellos begeistert haben, wie sich manche Museen in Amerika zu »art centers« entwickeln, nicht nur alle Kunstarten gleichmäßig pflegend (einschließlich Film), sondern auch praktische Kunstlehre mit einbeziehend.

Denn Sauerlandt hat sich während seiner allzu kurzen Tätigkeit als Direktor der Hamburger Landeskunstschule vorausschauend bemüht, beide Ämter nicht getrennt zu führen, sondern ein übergreifendes allgemeines daraus zu machen. Wie er seine Schulaufgabe aufgefaßt hat, das verdiente eine gesonderte Abhandlung. In unserem Zusammenhang sei nur darauf hingewiesen, wie auch unter den »Aufgaben und Zielen«, die er seinen Schülern in einem »Merkheft« (1931) setzte, ein neuer, kühner Einheitsgedanke sich findet. Er fordert »ein neues, ein ganz inniges Verhältnis zur Natur, die

nun nicht mehr in die zwei getrennten Reiche des Organischen und des Anorganischen auseinanderfällt, die wir vielmehr, ebenso wie das künstlerische Schaffen selbst, als eine große, natürliche, gottgeschaffene Einheit empfinden, erfüllt von geheimen Kräften, die der Künstler zur Form zu wecken berufen ist.«

Zurück zum Museum. Es findet sich bei Sauerlandt noch ein allerhöchster, alles Geistige umgreifender Gedanke, der das Museum als Spiegelbild der Einheit eines Volkes, ja der Einheit der Welt auffassen möchte. »Das Museum ist ein Mittel sozialer Verständigung auf dem Wege geistiger Gemeinschaft innerhalb eines Volkes und zwischen den Völkern.« In Sätzen wie diesen wird es besonders deutlich, wie Sauerlandts vielfach von Sprengkraft erfüllten neuen Konzeptionen nicht aus der Routine der Amtsführung, sondern aus weltanschaulicher Beunruhigung erwachsen sind. Daher eignet ihrer Darlegung so oft eine aggressive Schärfe, zugleich aber auch jene Treffsicherheit, die im Besonderen das Allgemeine erkennt, in der Problematik des Museumswesens das Herannahen einer Weltkrise. Die Mahnung an uns geht dahin, sich nicht mit dem Ausbau des Bestehenden, vielfach Überlebten zu begnügen, sondern alles, was wir tun und lassen, daraufhin neu zu überprüfen, ob es in Einklang steht mit den zentralen Erfordernissen der Zeit.

Anmerkungen

Emil Noldes religiöse Malerei. »Genius — Zeitschrift für alte und werdende Kunst«, herausgegeben von C. G. Heise und Hans Mardersteig unter Mitwirkung von Ludwig Curtius, Ernst Gosebruch, G. F. Hartlaub, Wilhelm Hausenstein, Wilhelm Pinder, Gustav Pauli, Karl Ernst Osthaus, Wilhelm Valentiner u. a. m. Bd. I, Heft 1, München 1919. Dem Aufsatz folgte 1921 im Rahmen der »Nordischen Woche« die erste von Heise veranstaltete Ausstellung von Noldes religiösen Bildern in der Lübecker Katharinenkirche.

Der Kruzifixus von Ludwig Gies. »Genius«, Bd. III, Heft 2, 1921. Der Kruzifixus wurde später von Walter Riezler für das Museum in Stettin erworben und von dort 1922 für die Gewerbeschau in München (Dombauhütte) zur Verfügung gestellt, wo er von katholischer Seite heftig angegriffen wurde. Zuletzt gezeigt auf der Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937, dann auf Veranlassung der nationalsozialistischen Regierung zerstört.

Frans Masereel. »Lübeckische Blätter«, Bd. 64, 1922. Der aus Anlaß einer Ausstellung in der Lübecker Overbeck-Gesellschaft entstandene Beitrag ist der erste einer Anzahl von Veröffentlichungen, in denen Heise sich für Masereels Kunst einsetzte. Heise hat ferner die Veröffentlichung von Masereels Bildergeschichten »Geschichte ohne Worte«, »Mein Stundenbuch«, »Die Passion eines Menschen« in Deutschland veranlaßt und für die Einleitung Thomas Mann, Hermann Hesse u. a. gewonnen. Vgl. auch Heises eigene Einleitung zu Masereels »Sonne«, München 1926.

Edvard Munch und seine Beziehungen zu Lübeck. Lübeckisches Jahrbuch »Der Wagen«, 1927.

Vom Sinn der Sammlung in der Katharinenkirche. Lübeckisches Jahrbuch »Der Wagen«, 1928. Heise hat über das gleiche Thema auf einer Tagung des internationalen Museumswesens in Hamburg referiert und ist dabei in seinen Bestrebungen scharf kritisiert worden, so von Max Sauerlandt mit den Worten »Das geht an die Wurzeln unserer Existenz«. Später fanden sich manche Befürworter, unter ihnen Walter Paatz, Max Deri und Erwin Panofsky. Die Sammlung selbst hat während des Krieges durch Unachtsamkeit erheblich gelitten.

Der Lübecker Barlach-Plan. »Museum der Gegenwart«, Bd. 1, Berlin 1930. Der Aufsatz steht als Beispiel für eine Reihe von Vorträgen und Veröffentlichungen zur Kunst Barlachs und zum Lübecker Barlach-Plan. 1932 wandte sich ein Zeitungsaufruf mit Hunderten von Unterschriften gegen die Verwirklichung des Vorhabens. 1933 trug der Plan wesentlich zur Absetzung Heises als Lübecker Museumsdirektor bei — die offizielle Begründung lautete »wegen seines Eintretens für Nolde und Barlach«. Zur späteren Ausführung vgl. den in diesem Band enthaltenen Beitrag von 1948.

Apologie. »Lübecker Blätter«, Bd. 72, 1930. Der im Original nicht enthaltene Untertitel »Abwehr von Angriffen auf die Ankaufstätigkeit für die Lübecker Gemäldegalerie im Behn-Haus« ist hier hinzugefügt, um auf den Zusammenhang mit einer Diskussion hinzuweisen, die in vorangegangenen Heften der »Lübeckischen Blätter« veranstaltet worden war und zu der Heise im vorliegenden Artikel Stellung nahm. In der Diskussion waren zustimmende und kritische Stimmen laut geworden, unter den letzteren insbesondere die des Lübecker Bildhauers Fritz Behn (»Was haben der Bessarabier Moissy Kogan, was der Ungar Bos-saniy, was die Kirchner, Schmidt-Rottluff, Lehbruck und andere in der Kunstkritik beliebte Modegrößen mit Lübeck zu tun?«). Der in dem Artikel genannte Dr. Keller, damals Assistent Heises, heute Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt am Main, ist der Autor unserer »Vorworts«. Für eine ausführliche Darstellung der Lübecker Museumstätigkeit vgl. Heises Rechenschaftsbericht »Lübecker Kunstpflege 1920—33«, Lübeck 1934.

Zum 70. Geburtstag von Edvard Munch. Eine Rundfunkansprache. Abgedruckt im Anhang von Heises Werkmonographie »Edvard Munch — Die vier Söhne des Dr. Max Linde«,

Stuttgart 1956. Zum 70. Geburtstag des Künstlers am 12. Dezember 1933 schickte der nationalsozialistische Propagandaminister Joseph Goebbels ein Huldigungstelegramm, das Munch als »großen germanischen Meister« feierte. Doch gab es unmittelbar darauf in der deutschen Kulturpolitik eine entschiedene Kurswendung. Hitler desavouierte seinen Minister, der sofort nachgab. Bilder von Munch durften nicht mehr auf offiziellen deutschen Ausstellungen gezeigt werden. 1937 wurden 82 seiner Werke als »entartet« aus deutschen Museen entfernt. Die hier publizierte Ansprache war die letzte offizielle Ehrung des Künstlers, die ihn aus Deutschland erreichte. Munch, vorher verständigt, hörte sie in seinem Atelier.

Arnold Böcklin. »Die Großen Deutschen«, Bd. III, Berlin 1936. (In der nach dem Kriege veränderten Neuausgabe nicht mehr enthalten.) Heise hat damals die vielbeachtete Ausstellung der National-Galerie »Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit« angeregt, jedoch wurde ihm die Mitarbeit aus politischen Gründen untersagt. In der Eröffnungsansprache hat Hans v. Oppen lediglich die Wendung »auf Anregung von dritter Seite« durchsetzen können.

Ein Museum aus Häusern. »Frankfurter Zeitung« v. 30. 8. 1936. Heise war von 1934–37 Kunstreferent der »Frankfurter Zeitung«. Seit seiner Lübecker Museumstätigkeit stand er in engem Kontakt mit der Kunstpflege der vier nordischen Länder und hatte verschiedentlich Ausstellungen dänischer, schwedischer, norwegischer und finnländischer Kunst veranstaltet. Er ist ordentliches Mitglied der Kgl. Schwedischen Akademie der Wissenschaften in Stockholm.

Reisebilder. Kamenz — Wahlstatt — Bückeberg. »Frankfurter Zeitung« vom 10. 6., 31. 7. und 24. 8. 1937. Heise unternahm im Auftrag der »F. Z.« mehrere Reisen, darunter eine nach Schlesien, über die er eine Serie von insgesamt 5 Berichten unter dem Titel »Bilder von einer schlesischen Reise« veröffentlichte. Die beiden hier abgedruckten Artikel erschienen als 2. und 5. Teil dieser Serie. Der Aufsatz über Bückeberg entstand ohne besonderen Auftrag ebenfalls für die »F.Z.«.

Gespräch über Bildhauerzeichnungen. »Philobiblon«, Bd. 10, 1938. Frühere Beiträge Heises zur Kunst Gerhard Marcks' im »Genius«, Bd. II, Heft 2, 1920, »Frankfurter Zeitung« v. 29. 1. 1935 u. a. m.

Buchbinder Roeder. »Deutsche Allgemeine Zeitung« v. 18. 10. 1942.

Der Fotograf Albert Renger-Patzsch. »Werkstattberichte des Kunstdienstes« Nr. 23, Berlin 1942. An früheren Veröffentlichungen Heises über Renger-Patzsch sind zu nennen: »Neue Möglichkeiten photographischer Bildkunst« in »Kunst und Künstler« Bd. XXVI, 1927/28; »Die Welt ist schön« und »Lübeck«, 100 bzw. 80 Photos von Renger-Patzsch mit einer Einleitung herausgegeben von C. G. Heise, München bzw. Berlin 1928.

Emil Preetorius zum 60. Geburtstag. »Frankfurter Zeitung« v. 21. 6. 1943. Preetorius hat u. a. für Heise das Signet seiner Zeitschrift »Genius« und den Einband der »Festschrift zum 60. Geburtstag« entworfen.

Carl Friedrich von Rumohr als Briefschreiber. Bisher unveröffentlichte Besprechung der von Friedrich Stock zum 100. Todestage Rumohrs herausgegebenen Briefsammlung. Stock ist inzwischen verstorben. Die von ihm für die beabsichtigte Biographie gesammelten Briefe, Papiere und Notizen sind in Berlin Ende des Krieges vernichtet worden.

Jubiläum eines Volksbuches. »Frankfurter Zeitung« v. 25. 12. 1943.

Erinnerungen an Aby Warburg. Die Erinnerungen sind im Frühjahr 1945 während der letzten Kriegswirren in Berlin niedergeschrieben und 1947 in New York als Privatdruck herausgegeben worden. Ende 1959 erfolgte ein Neudruck für die Gesellschaft Hamburger Bibliophilen. Die vorliegenden Abschnitte sind Auszüge. Eine umfassende Biographie wird inzwischen von Gertrud Bing, der Leiterin des Warburg-Institutes in London, vorbereitet.

Vgl. auch ihren Vortrag in der Hamburger Kunsthalle am 31. 10. 1958 in den »Veröffentlichungen der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg«.

Friedo Lampe zum Gedächtnis. Bisher unveröffentlicht. Friedo Lampes Gesamtwerk mit einem Nachwort von Johannes Pfeiffer ist aus Anlaß seines 10. Todestages am 2. Mai 1955 bei Rowohlt in Hamburg erschienen.

Zu einem Selbstbildnis von Renée Sintenis. Veröffentlicht in »Renée Sintenis — Beiträge von Rudolf Hagelstange, C. G. Heise und Paul Appel«, Berlin 1947, und »Allgemeine Zeitung« v. 19. 3. 1948.

Abschied von Georg Kolbe. »Die Welt« v. 25. 11. 1947. Frühere Beiträge: »Das Kunstblatt« 1927, »Frankfurter Zeitung« v. 28. 3. 34, 15. 4. 37 u. a. m. Ein von Heise für den Garten des Behnhauses erworbenes Hauptwerk (»Verkündigung«) ist nach 1933 als anstößig entfernt worden.

Käthe Kollwitz. Einleitung zu einer im Verlag Gebr. Mann erschienenen Mappe mit 21 Lichtdrucken von Zeichnungen der späten Jahre, Berlin 1948.

Zur Aufstellung der Lübecker Fassadenfiguren von Ernst Barlach. »Welt am Sonntag« vom 17. 10. 1948 — vgl. »Der Lübecker Barlach-Plan«, 1930.

Besuch bei Henry van de Velde. »Die Zeit« v. 8. 9. 1949.

Madame Vérité kommt zu Besuch. »Die Zeit« v. 1. 9. 1949. Es handelt sich um die Sammlung Josef Müller in Solothurn.

Karl Scheffler zum 80. Geburtstag. »Hamburger Allgemeine« v. 25. 2. 1949. Scheffler und Heise waren, trotz vielfach gegensätzlicher Anschauungen auf dem Gebiet der modernen Kunst, durch Jahrzehnte befreundet. Heute verwaltet Heise Schefflers literarischen Nachlaß. Er hat mehrere Neuauflagen seiner Bücher veranlaßt und teilweise mit Nachworten versehen.

Ansprache zur Hundertjahrfeier der Hamburger Kunsthalle. Bisher nur in gekürzter Form erschienen in »Kunstchronik«, Bd. IV, Nürnberg 1951.

Der geschenkte Gaul. »Die Zeit« v. 12. 1. 1950.

Zur Umgestaltung des Museumswesens. Bisher unveröffentlichter Vortrag auf dem deutschen Kunsthistorikertag in Berlin 1951.

Die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur. »Das Werk«, Bd. 38, Heft 7, Winterthur 1951.

Ein Ausstellungsplan. »Festschrift für Eduard v. d. Heydt«, Schriften des Museum Rietberg, Zürich 1952. Die Verbindung mit der Familie v. d. Heydt besteht seit Heises Veröffentlichung des Katalogs der Sammlung August v. d. Heydt, München 1918.

Das Werk Alfred Mahlaus. »Neues Hamburg«, Bd. VII, 1952. Eröffnungsansprache zur Gesamtausstellung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Heise ist mit dem Lübecker Mahlau seit seiner dortigen Tätigkeit freundschaftlich verbunden. Er hat die Aufträge zu Mahlaus ersten, Aufsehen erregenden Plakaten gegeben. Vgl. auch seine Einleitung zu Mahlaus Skizzenbuch »Die weite Welt«, Berlin, 1940.

Ansprache am Klinker. Bisher unveröffentlicht.

Karl Schmidt-Rottluff. »Die Zeit« v. 4. 7. 1954. Eröffnungsansprache zur Gesamtausstellung im Hamburger Kunstverein. Auch die erste größere Kollektivausstellung des Künstlers war seinerzeit von Heise in Lübeck veranstaltet worden (vgl. die Kritik Behns).

Karl Hofer. »Hamburger Anzeiger« v. 9. 1. 1954. Eröffnungsansprache zur Gesamtausstellung im Hamburger Kunstverein. Vgl. auch Heises Aufsatz zu Hofers 50. Geburtstag in »Kunst und Künstler«, Bd. 27, 1928/29.

Die Officina Bodoni in Verona. Bisher unveröffentlichte Eröffnungsansprache zur Gesamtausstellung der Officina Bodoni im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe 1954.

Theodor Heuss als Nachbar. »Begegnungen mit Theodor Heuss«, herausgegeben von Hans Bott und Hermann Leins, Tübingen 1954. Das Thema war von den Herausgebern angeregt worden.

Paul Klee. Die Revolution des Viaduktes. »Jahresring 1955/56«, Stuttgart 1955. Das Bild wurde von Heise für die Hamburger Kunsthalle erworben.

Documenta. »Die Zeit« v. 11. 8. 1955. Am gleichen Ort hat Heise auch die Ausstellung »Documenta II« besprochen (»Die Zeit« v. 24. 7. 1959).

Die Munch-Ausstellung in München und Köln. »Kunstchronik«, Bd. VIII, Nürnberg 1955.

Die Entstehungsgeschichte des »Doppelbildnis« von Oskar Kokoschka. In holländischer Sprache erschienen im »Bulletin Museum Boymans«, Bd. VII, Rotterdam 1956. Hier zuerst in der deutschen Originalfassung.

Deutsche Zeichenkunst — Deutsches Weltbild. »Die Zeit« v. 30. 8. 1956. Besprechung der von Peter Halm, München, für die USA zusammengestellten Ausstellung »Deutsche Zeichnungen 1400—1900«, die anschließend in mehreren deutschen Städten gezeigt wurde. Vgl. auch Heises »Große Zeichner des 19. Jahrhunderts«, Berlin 1959.

Die Einsamen. »Die Zeit« v. 22. 11. 1956. Besprechung der van Gogh- und Cézanne-Ausstellungen im »Haus der Kunst« in München.

Max Liebermann. »Die Großen Deutschen«, Bd. IV, Berlin 1957.

Ansprache zur Eröffnung der Nolde-Ausstellung in München. Bisher unveröffentlichter Vortrag zur Eröffnung der ersten nach Noldes Tod veranstalteten Gesamtausstellung im Münchner »Haus der Kunst«, 1957.

Paula Modersohns Wiederkehr. »Die Zeit« v. 17. 10. 1957. Besprechung der zum 50. Todestag veranstalteten Gesamtausstellung in der Bremer Böttcherstraße.

Gibt es zeitlose Kunst? »Die Zeit« v. 11. 5. 1959. Geschrieben anlässlich eines Artikels von Marion Gräfin Dönhoff über Gerhard Marcks (»Die Zeit« v. 13. 2. 1959).

Hans Holtorf, wie ich ihn sehe. Katalog der am 6. 9. 59 zum 60. Geburtstag des Künstlers veranstalteten Ausstellung des Städtischen Museums in Flensburg. Heise ist mit Holtorf seit dessen Totentanz-Aufführungen (»Der Maskenwagen« 1920—25) befreundet und hat in Lübeck und Berlin verschiedentlich Vorlesungen von ihm veranstaltet.

Marc Chagall. »Die Zeit« v. 13. 2. 1959. Besprechung der von Alfred Hentzen im Hamburger Kunstverein veranstalteten ersten deutschen Gesamtausstellung.

Ars una. Zum Gedächtnis Max Sauerlandts. »Festschrift für Erich Meyer«, Hamburg 1959. Die inzwischen von Alice Sauerlandt und Kurt Dingelstedt herausgegebene Auswahl von Briefen Max Sauerlandts konnte von Heise für den vorliegenden Beitrag nicht mehr verwertet werden. Sie erschließt weiteres Material zu den hier behandelten Fragen.

81111
CARL GEORG HEISE

DER
GEGENWÄRTIGE
AUGENBLICK



37.8° 2472

X

X

Hinweise *Abb. vor Titelbl.*

Signatur	37. 8° 2412	Stok	<i>mei</i>
RS		Bub	<i>80</i>
		AK	<i>E. Schmidt</i>
		Titelaufn.	<i>h</i>
		AKB	<i>—</i>

FK *1. Kunstgeschichte Ku*

Bio K Bild K

Heise, Carl Georg.
dt. Kunsthistoriker
1890 - X

(SWK)

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk

III/9/280 Jd-G 80/61

SLUB Dresden

2 0516187