

Emil, Bollmann

1918

3 Bl.

STADTARCHIV MANNHEIM  
Archivlien-Zugang 22 /1980 Nr. 125



1  
15. 2. 1918.

Herrn Dr. L. Thierck

Direktor der Kunsthalle

Mannheim.

Sehr geehrter Herr!

Ich hatte Sie auf mein Aussehen  
bei der großen Hilfsunfähigkeit  
meiner stehenden Broschüren mit Blick  
zu geben in die Organisation des  
eigenen Bundes. Gestatten Sie mir  
das Zeichen des Dankes mir als Be-  
weis dafür wie hoch ich Ihren Arbeit  
schätze, Ihnen die beifolgende  
kleine Schrift zu übermitteln.

Mit warmem Nachdruck

Ihr sehr ergebener

Emil Schmoll.

Weiterst  
abgegeben 21.





# Über Kunst und Kunstverstehen

Vortrag, gehalten vor dem  
Schulkapitel Winterthur  
(Nordkreis)

von

Prof. E. Bollmann  
Winterthur









Ueber dem Eingang des Tempels zu Delphi stand, in Stein gegraben, das Wort: „Du bist!“ Es bedeutete für die Alten die Antwort des Eintretenden auf den mahnenden Gruß Apollons: „Kenne dich selbst!“, die Antwort des Menschen an die nahe Gottheit, des Vergänglichen an das Ewige. Der Sinn dieses Wortes, das in so tiefsinniger Form das Verhältniß des Menschen als des Vergänglichen dem Ewigen, also auch der Kunst, gegenüber zum Ausdruck bringt, ist Anfang und Ende dieser Betrachtungen. —

Platon, der Weise des Altertums, sah in der Kunst die „Nachahmung der Natur als eines großen geschlossenen Organismus“. Wir kennen Dürers berühmtes Wort: „Die Kunst steckt wahrhaftig in der Natur; wer sie kann herausreißen, der hat sie!“ und das nicht weniger bekannte von Bola, dem mutigen Verteidiger des französischen Impressionismus: „Die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“. Winckelmann, der — unbewußt selbst ein Künstler — seinem Jahrhundert das Griechenideal von „edler Schönheit und stiller Größe“ so ergreifend vor die Seele gestellt, sagt: „Der Ausdruck einer großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler muß die Stärke des Geistes, welche er seinem Marmor einprägt, in sich selbst fühlen“. Schelling endlich nennt das Kunstwerk das „Bild des Göttlichen im Endlichen“.

Keines dieser Worte gibt uns eine klare Antwort auf die Frage: Was ist Kunst? Keines für sich allein zeigt uns den Weg zu ihr. Der Sinn ihrer Gesamtheit aber weist uns die Spur.

Ja, — die Kunst ist „ein zeitlos Ding“. Gewiß; sie ruht auf ewigen Voraussetzungen. Die typische Situation des Künstlers gegenüber dem Leben und der Welt bleibt sich immer gleich, kehrt immer wieder.



Die Grundgesetze des künstlerischen Schaffens lauteten ebenso beim Menschen der Urzeit, der unbeholfen Tierumrisse auf den rohen Stein eingrub, wie sie lauteten für Raffael, der der Welt die Sixtinische Madonna geschenkt und für Millet, der uns den „Frühling“ gemalt, und wie sie lauten für Rodler, der in seinen Fresken uns das Hesperidum der Ahnen vor Augen führt. Der allgemeinen Form nach ist das, was der Künstler darstellt, ewiger Natur. Aber dieses Ewige muß von einem in der Zeit gefangenen Menschen jedesmal neu erlebt werden. „Erleben muß der Künstler, der ein Kind seiner Zeit ist, und in der Sprache seiner Zeit muß er es darstellen.“

Es gilt also, nach den Vorgängen des künstlerischen Erlebens und Erzeugens zu forschen. So fragen wir uns zunächst: Was ist die Veranlassung, das Urmotiv des künstlerischen Erzeugens? Als die wesentlichste Grundlage für den Ursprung der Kunst ist wohl ein „allgemeiner, organisch begründeter Kunsttrieb“ anzunehmen. Beim spezifisch Veranlagten ist es, wie Erich Major sich ausdrückt, die „innere Sehnsucht“. Aus Sehnsucht nach Schönheit, die im Leben keine Erfüllung findet oder zu flüchtig, zu unbeständig erscheint, — die als Ahnung oder Erinnerung uns umschwebt, greift der Dichter, der Musiker, der Plastiker, der Maler zum toten Stoff. Er beseelt das Nichtlebende mit dem Geist und der Urkraft des Lebendigen und mit der Schönheit, die in irgend einer Form ihm vor Augen steht. Die Sehnsucht nach dem ihm schön Erscheinenden ist es, die den Künstler begeistert.“ Als ergänzender Faktor kommt hinzu eine „innere Fülle“. „Der rechte Künstler ist innerlich voller Figur“ sagt Dürer. Diese „innere Fülle“ kann sich verdichten und in der Vision entladen. Unter der künstlerischen Vision ist zu verstehen das blitzartige Erschauen eines in sich geschlossenen Ganzen. Es ist die Vision also für das Kunstwerk gleichsam der Moment der Konzeption, jener geheimnisvollen Empfängnis, wo das Ganze mit allen seinen Teilen als etwas Einheitliches, Organisches, Unzerreißbares vor dem geistigen Auge auftaucht. Dieser eine Moment ist für die ganze spätere Entwicklung



zum Kunstwerk entscheidend, bestimmt sogar seine eigentliche Qualität. Wo die Vision vorhanden, da ist immer eine ursprünglich künstlerische Schöpfung zu erkennen; kommt dazu eine der Intensität und Klarheit dieser ersten Erleuchtung entsprechende künstlerische Energie des Festhaltens, so ist das positiv Künstlerische im Kunstwerk gesichert. Wo die Vision fehlt, da besteht in den Ursprüngen ein Manko, und wenn dies auch durch Geschmack, Können, dekoratives Arrangement usw. hinterher künstlich zugedeckt werden mag: das elementarkünstlerische Grunderlebnis fehlt und kann durch nichts ersetzt werden.

Dieses Gefühl der Sehnsucht und die Vision aber müssen im bloßen Sentimentalen stecken bleiben, können sogar verhängnisvoll werden, wenn nicht das auflösende Moment hinzukommt: der eigentliche künstlerische Wille, der „Wille zur Verewigung“. Was ist „Verewigung“? „Es ist“ — um wieder mit Erich Major zu sprechen — „der produktive Ausdruck der Angst vor der Vergänglichkeit.“ Es ist Angst und zugleich — Mut! denn wenn die Angst vor der Vergänglichkeit wirkliche Herrschaft gewinnt, wenn sie allein ihre Macht ausübt, dann entsteht nur Lähmung und Furcht vor dem Leben. Erst der Mut, diese Schwäche zu überwinden, erzeugt den echten Willen zur Verewigung, der die Kraft besitzt, die anschauliche Vorstellung aus der Vergänglichkeit herauszuheben und der Sicherheit des toten Stoffes einzuordnen. „Es ist der Mut des Geistes und der Sinne, den Lebenszusammenhang zu brechen, das Zeitmoment auszuschalten, den ganzen Komplex von Empfindungen auszugraben und in eine neue Gestalt umzuwerfen“. Schelling ergänzt: „Es ist die geistige Beugungskraft, das reine Geschenk der Natur, welche hier zum ersten Male sich erschließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt.“ Der Künstler „stirbt um zu leben“. — Und hierauf gründet sich das Ewige in der Kunst.

Wir haben vom künstlerischen Willen als von der notwendigen Voraussetzung für alle künstlerische Erzeugung gesprochen. Ueber die Betätigung dieses Willens sagt Goethe im Vorwort zu seiner Farbenlehre: „Jedes



Sehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick theoretisieren.“ Dieses Schauen meint auch Heinrich von Stein, wenn er sagt: „Der Gehalt der Dinge ist immer da, aber er offenbart sich nur in der künstlerischen Betrachtung“. Dieses Schauen meint Reibel mit den Worten: „Sehen ist alles, aber die wenigsten können sehen.“ Und dieses Schauen endlich meint Ruskin, indem er ausruft: „Nach meiner festen Ueberzeugung besteht die höchste Leistung des Menschen in der Welt darin, daß er „sieht“ und dann wiedergibt, was er durch sein „Sehen“ erfaßt hat. Unter hundert Menschen kann einer denken, aber erst unter Tausenden findet sich einer, der „sehen“ kann!“ Auf diesem geistigen Erfassen und persönlichen Verarbeiten der durch die Vision oder den Gesichtssinn aufgenommenen Eindrücke, in der mehr oder weniger bewußten Herausarbeitung und persönlichen Vervollkommenung eines bestimmten Typus beruht die Fähigkeit des Schauens im künstlerischen Sinne. Und da alles — auch das phantasiemäßige intuitiv-künstlerische — Schaffen als Wiedergabe von persönlich verarbeiteten Eindrücken anzusehen ist, so muß dieser „ästhetische Prozeß“ der Isolierung, der Vereinfachung, der Organisation und des individuellen Gestaltens zur Harmonie als das eigentliche Merkmal aller künstlerischen Produktion angesehen werden. Je nach der persönlichen Veranlagung des Schaffenden werden an dem Produkt die technisch-konstruktiven oder die ästhetisch-künstlerischen Momente in den Vordergrund treten. In diesen beiden extremen Impressionen kann fein, impulsiv verfaßt, eine zum Typus verdichtete Abstraktion liegen. Dazwischen bewegt sich die lange Reihe der Möglichkeiten, bedingt durch die verschiedenen Künstlerindividualitäten. Dieses künstlerische Schauen, das durch Assimilation mit dem künstlerischen Fühlen und Empfinden zum eigentlichen Erleben wird, ist die Vorstufe zur künstlerischen Produktion.

Ebenso wichtig wie die Fähigkeit dieses Erlebens selbst ist die zweite Phase der künstlerischen Willensäußerung,



der sinnlich wahrnehmbare Ausdruck des Erlebten. „Lebendiges Gefühl für die Zustände und die Fähigkeit, es auszudrücken macht den Poeten“, sagt Goethe. Wie das Aufnehmen und Analysieren, so ist auch — wie bereits angedeutet — das künstlerische Schaffen im engeren Sinne mit Lust verbunden. Darüber hat Karl Bösch sehr schön geschrieben: „Das eine Kind nimmt sein Spielzeug auseinander und läuft weinend zu seiner Mutter, daß sie es wieder heil mache; das andere spielt, baut, fügt zusammen und ist glücklich. Das Tun des einen ist das Symbol des wissenschaftlichen, das des andern das Symbol des künstlerischen Schaffens.“ Nur solange diese natürliche Schaffenslust, die mit dem Prozeß der Produktion untrennbar verbundenen Mühseligkeiten und Anstrengungen übersteigt und besiegt, wird ein Kunstwerk entstehen; im andern Fall ist es eine „Arbeit“, eine gute Arbeit vielleicht, aber doch eine „Arbeit“, der Erdschwere und der trübende Schleier menschlichen Unvermögens und der Beschränktheit anhaftet. Starke, ja bis zum Rausch steigungsfähige, aber dennoch immer zu beherrschende und lenkbare Sinnlichkeit ist Voraussetzung für den Künstler. Er muß leicht in den ästhetischen Prozeß eintreten und sich ihm beliebig unterwerfen können. „Die Wirkung der wahrnehmenden Funktionen auf die motorischen soll schnell und spielend, in einem gewissen Grade unbewußt, vor sich gehen.“ Es ist das Hinausprojizieren eines geklärten, zum Bilde verdichteten Erlebnisses. Ein gutes Gelingen dieser Projektion setzt voraus, daß bestimmte, zur Ausführung notwendige manuelle Funktionen wie die Haltung des Körpers, die Handhabung des Stiftes oder Pinsels, usw. — automatisch geworden sind. Sie mußten wohl einst mit Bewußtsein, vielleicht mit vieler Mühe erlernt werden, wurden aber mit der stetigen Übung mehr und mehr selbstverständlich und haben sich schließlich zum Instinkt verdichtet. — Angelernte Fertigkeit ist für den Kunstschaffenden von eminentem Wert, sofern sie der natürliche Ausdruck eines seelischen Impulses bleibt und nicht zur bloßen technischen Virtuosität, zur „inhaltleeren künstlerischen Pose“ wird.



Wir verstehen Feuerbach, wenn er ausruft: „Gefegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können!“ Wir verstehen Böcklin, der sich ausdrückt: „Es ist ungeheuer viel Handwerfliches in der Kunst, viele Erfahrungssache dabei, viel Probieren nötig, viel mechanische Arbeit.“ Und verstehen Karl Stauffer, der sagt: „Es soll sich von selbst verstehen, daß der Künstler sein Handwerk kenne.“ Und verstehen endlich Walter Crane, der treffend ergänzt: „Wir müssen unser technisches Wissen und Können bis aufs äußerste ausbilden, aber wir dürfen unser Gefühl, unsere Phantasie unsern Schönheitssinn nicht vernachlässigen, denn ohne das haben wir nichts auszusprechen.“ „Die künstlerische Ausdrucksweise muß klar, deutlich und einheitlich, der Wichtigkeit und dem Stimmungsgehalt des Auszudrückenden angemessen sein“ sagt Robert Breuer. Und er fährt weiter: „Wie aber die Worte nicht des Gellingsels wegen, sondern als Träger der Gedanken und Empfindungen einzig um dieser willen da sind, so muß auch die Technik stets bescheiden die Rolle des Dolmetsch einnehmen. Sie ist nur Mittel, ihr Zweck: die Seele des Künstlers der Umwelt anschaulich zu machen. So paradox es klingt, eher könnte man ohne Hände malen als ohne Seele.“ Dankbar beherzigen wir die Mahnung von Max Liebermann, der schreibt: „Die Technik ist gut, die möglichst prägnant das ausdrückt, was der Meister ausdrücken wollte; sonst ist sie schlecht, und wäre sie noch so virtuos.“ Und wir werden bescheiden und kleinlaut vor den Worten Klingers: „Viel Technik ohne Formgefühl ist ja eine alltägliche Erscheinung.“ Ein Gefühl der Mutlosigkeit aber kann uns erfassen, wenn wir an die Konsequenz dieser Uebersetzungen denken, wie sie die Meister einer Schwesterkunst grausam aussprechen, Beethoven, indem er sagt: „Die Grenzen sind gesteckt, die dem Talent und Fleiß entgegentretend zurufen: Bis hierher und nicht weiter!“, Schumann mit den Worten: „Wer nicht als Künstler geboren ist, wird es nie!“

Auch bei den höhern Funktionen, wie bei der Wahl des Motives und der Anpassung der Technik an



dessen Eigenart behält gar oft der künstlerische Instinkt noch die Führung. Prüfend, abwägend und klärend tritt aber hier die künstlerische Ueberlegung hinzu, die wiederum vom subjektiven Empfinden dirigiert wird. So richtet sich die Aufmerksamkeit des einen mehr auf die Harmonie der Linien in ihren Parallelen und Ueberschneidungen, den Rhythmus, auf die Struktur und den architektonischen Aufbau der Massen; ein anderer interessiert sich für die Kontraste von Form, Tonwert und Farbe in ihren verschiedenartigen Wirkungen und Zusammenhängen; diesen reizt das Bewegte, das Schwebende, Fallende, das Unbestimmte, Verschleierte; jener erstrebt die Erreichung einer überzeugenden Atmosphäre. Der eine empfindet die Heide in ihrem Eindruck als groß, erhaben, überwältigend, einschüchternd; er geht auf in der Unendlichkeit des Raumes. Der andere erfreut sich an dem leuchtenden Violett der Erica, der zierlichen Zeichnung des Farnkrautes und interessiert sich für die Eidechse, die ihm vor dem Fuß über den sandigen Weg huscht. Dieser empfindet eine trübe Landschaft als melancholisch, gespenstisch („Erlkönig“!); jener nennt sie „mollig“, gemüthlich.

Diese Ueberlegungen beweisen uns bis zur Ueberzeugung, daß das Kunstwerk nicht der platte Abklatsch des Naturbildes ist noch sein kann. Hildebrand sagt hierüber: „Das Kunstwerk ist ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber.“ Ein Maler, der sich einer sogenannten „naturgetreuen“ Wiedergabe eines Motivs rühmt, stellt sich damit ein Armutszeugnis aus. Ihm fehlt der innere Reichtum, die „Fülle der Figur“, ohne die kein produktives künstlerisches Gestalten denkbar ist. Baehr hat wohl recht, wenn er sagt: „Die Erziehung zum Wesentlichen überhaupt ist fortschrittlich an sich. Das zeigt am deutlichsten das höchstgelegene Geistesgebiet, die Kunst, und hier wiederum besonders die Malerei. Freilich gibt es Maler, die bis an ihr Lebensende in rührender Einfalt dem Prinzip des Wesentlichen fernbleiben und z. B. bei der Darstellung eines Men-



schen arglos der kleinsten Kleiderfalte die nämliche Bedeutung bemessen wie dem anatomischen Bau des Kopfes. Diese sind unschuldig am Fortschritt.“ Der absolute Naturalismus ist aus physiologisch-psychologischen Gründen überhaupt unmöglich. Zwischen Natur und Kopie steht stets der Mensch als Medium. Von der Stärke und Eigenart der geistig-seelischen Individualität, gepaart mit dem Vermögen, sich natürlich und überzeugend auszudrücken, ist also die Stärke und Eigenart der künstlerischen Potenz eines Kunstschaffenden und somit natürlicherweise auch Qualität und Charakter des Kunstwerkes abhängig. Als neues, wesentliches Moment kommt hinzu, daß der Künstler als Kind seiner Zeit, seiner Umgebung, seiner Nation normalerweise auch dessen Sprache spricht.

Dieser Gedankengang erklärt uns die Existenz der wesentlichen Differenzen im Reiche der künstlerischen Produktion und leitet uns über zu deren kurzer Betrachtung. „Kunst ist die Sprache des Unausprechlichen“ sagt Goethe. Sie ist die „Offenbarung des unbewußten Innenlebens“. Die Frucht dieser wieder lebendig gewordenen Erkenntnis und der Versuche, für die Regungen des Unbewußten, Traumhaften, Visionären einen für andere verständlichen Ausdruck zu finden, ist der Expressionismus. Dem Expressionismus gegenüber steht der Impressionismus. Impressionismus nennen wir die Kunst, Dinge der Außenwelt, subjektiv gesehen und verarbeitet und eigene, durch äußere Eindrücke unmittelbar hervorgerufene Erlebnisvorgänge bildlich wiederzugeben. Der Unterschied in den beiden Betätigungsarten liegt also darin, daß der Expressionist unmittelbar vom Seelischen, Geistigen, der Impressionist von der äußern Erscheinung irgend eines Motives ausgeht. Der Expressionist beginnt bildlich zu gestalten, wenn sich das Erlebnis zum fertigen innerlichen Bilde gefügt hat, der Impressionist dringt vom sinnlich Wahrnehmbaren in die Seele des Motives ein. Dem Expressionisten sind die sinnlich wahrnehmbaren Mittel — die Linien, Tonwerte, Farben — Symbole für Gefühlsregungen (Trauer, Freude, usw.). Beim Impressionisten tragen



sie den Charakter des Gegenständlichen. Der Expressionist stellt also die Idee über den Stoff, der Impressionist den Stoff über die Idee. Als das Ideal anzustreben ist eine Verbindung der beiden Schaffensarten.

Um diese beiden Hauptbegriffe „Expressionismus“ und „Impressionismus“ gruppieren sich in Form von Begleit- und Nebenerscheinungen der „Pointilismus“ (der die Farben, statt sie zu mischen, in Punkten rein nebeneinanderlegt) und es den Funktionen des Auges überläßt, sie auf eine für diesen optischen Vorgang nötige Distanz zur Harmonie zu verbinden), der „Kubismus“ (der das Bildganze in Würfel und andere geometrische Figuren von verschiedener Stärke und Farbe auflöst) — und wie diese Sonderbestrebungen alle heißen. Ich verzichte hier darauf, auf sie einzutreten und halte mich an die allgemeinen Richtlinien. —

Wir haben Einsicht erlangt in das Wesen und die Eigenart der künstlerischen Mittel. Stileinheit — also die Natürlichkeit, Zweckmäßigkeit und Harmonie der Mittel — ist die Vorbedingung für die „Schönheit“ eines Kunstwerkes. Der Begriff „schön“ kann sich nach unsern Betrachtungen nicht auf irgend einen organischen Stil aufbauen; die Anwendung an sich verschiedener Stile muß an sich verschiedene Typen von Schönheit hervorbringen. Nach Eckermann soll Goethe über das Naturschöne sich einmal geäußert haben: „Ich muß über die Aesthetiker lachen, welche sich abquälen, dasjenige Unausprechliche, wofür wir den Ausdruck „schön“ gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Ausprägungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist, als die Natur selbst. Ähnliches ließe sich über das Kunstschöne sagen. Auch hier ist eine möglichst weite Fassung des Schönheitsbegriffes Naturnotwendigkeit. Diese Erkenntnis führt uns wiederum zu Zola, der sagt: „Ein Kunstwerk ist die Verbindung eines Menschen mit der Natur. Das Element des Menschen ist ewig ein anderes, das der Natur bleibt beständig das gleiche; die Zahl



der Möglichkeiten für ein Kunstwerk ist unendlich, — sie ist so groß wie die Zahl der Individuen.“ „Nicht dann erstrebt die Kunst den Gipfel, wenn ein Kunstwerk das Erzeugnis einer ganzen Epoche ist, — etwa in der Plastik Aegyptens, im Kirchenbau des Mittelalters, — sondern dann, wenn sie persönlich ist. Es gibt wohl eine Kunst der Nationen, doch ich ziehe ihr die Kunst der Individuen vor, nur diese zerreißt mir das Herz. Nur das Kunstwerk lebt für mich, das eine Originalität hat. Ich muß in ihm den Menschen wiederfinden, sonst läßt es mich kalt.“ Vom Kunstschaffenden aber sagt er: „Der Künstler arbeitet nicht im Namen Aller, nicht um Allen zu gefallen; er arbeitet für sich und um sich zu gefallen; er soll nicht denken wie ich und für mich arbeiten, — er soll denken wie er und für sich arbeiten.“ — Zusammenfassend kommen wir zum Verstehen Liebermanns, der sagt: „Ob alte oder neue Kunst, — es gibt nur eine Kunst: die Kunst, die lebt! Also Kunst ist Leben! — Und Kunst ist Wahrheit!“ Sie fordert Aufrichtigkeit der Empfindung und der Ueberzeugung“ sagt Heinrich Budor. Ein jeder soll seine Originalität und Individualität wahr und aufrichtig zum Ausdruck bringen,“ und „die Kunst soll nur ein Spiegelbild dieser persönlichen Aufrichtigkeit sein, wie sie in einem Porträt von Dürer, Rembrandt, Grass, Feuerbach, in den Werken eines Mallreuth, eines Manet, eines Van Gogh lebt“. Also: Kunst ist nicht nur Geschmacksache, — Kunst ist Charakterache. —

Vor nicht langer Zeit sprach im Schoße unseres Kunstvereins Professor Kintelen von der Universität Basel über: „Die Grundlagen der modernen Malerei“. Am Schluß seiner Darbietungen sagte er ungefähr folgendes: „Wie die Kunst auf dieser Grundlage sich weiter entwickeln und wie das Urtheil späterer Jahrhunderte über das Kunstschaffen unserer Tage lauten wird, weiß niemand. Eines aber wissen wir: daß die Kunst dieser Zeit eine Kunst des Vollens ist und daß sie von einem hohen, mit ernstem Streben gepaarten Idealismus getragen



wird. Und der Pulsschlag dieses schaffenden, lebenzeugenden Idealismus muß durch die Zeiten fortwirken.“

Solche Erkenntnis und Ueberlegung stimmt nachdenklich und bescheiden. Erfüllt mit Bescheidenheit und heilsamem Ernste zunächst wohl den Künstler selbst durch die stete Mahnung zur Selbsteinkehr und zur Selbstprüfung sein Schaffen befruchtend und ihn vor Entgleisungen bewahrend. Macht bescheiden, vor allem aber uns dem schaffenden Künstler gegenüber, der mit der Lösung und Erfüllung der ihn beschäftigenden Probleme sich abmüht. Zum mindesten bewahrt sie uns vor vorlautem, unüberlegtem Urteil, vor dem Spotten und Lachen, wie es vielerorts zur Mode geworden ist. Mit solchem Lachen über ein Streben nach Wahrheit, hatte es übrigens zu allen Zeiten seine eigene Bewandnis. „Und verloren sei mir der Tag, wo nicht einmal getanzt wurde! Und falsch heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab!“ Also sprach Zarathustra. Auf jeden Fall, meine ich, ist es gewissenlos, alte Ideale herunterzureißen, ohne im Stande zu sein, dafür neue, zum mindesten gleiche Werte zu geben. Ich meine: wir haben Grund, bescheiden und still zu sein! Und wir werden immer bescheidener und stiller, je mehr und je ernster wir darnach streben, in ein persönliches Verhältnis zu Kunst und Künstler zu kommen. Bei unserm Streben aber mögen wir uns zuweilen in stiller Stunde der schönen Worte erinnern, die Lessing in seiner unvergänglichen Schöpfung dem Weisen in den Mund legt — und die f. Bt. bei der Einweihung unseres Kunsthauses vom Vorsitzenden unseres Kunstvereins in ähnlichem Zusammenhang zitiert wurden: „Wenn Gott in seiner Rechten die Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen, immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: „Wähle!“ Ich fiel ihm mit Demut in seine Linke und sagte: „Water, gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein!“



„Ueber Kunstschaffen und Kunst verstehen“ habe ich diese bescheidenen Betrachtungen überschrieben. Nur ganz kurz möchte ich noch das letztere Gebiet betreten. Kunst heißt: Erlebtes mittheilen können, eigene Erlebnisse so zu Erlebnismöglichkeiten anderer zu machen, daß die Wirklichkeit dieses Erlebnisses in möglichst großer Intensität und Ausdehnung eintritt. Wie wir sagten, daß ein Kunstwerk nicht die rein objektive Wiedergabe des Naturmotives sein könne, müssen wir erkennen, daß wir als Kunstgenießende im Kunstwerk auch nicht die bloße Natur suchen dürfen; wir müssen darin dem Wirken und Schaffen des künstlerischen Geistes auf die Spur gehen.

Wir haben von der Vision, als dem Moment der künstlerischen Konzeption gesprochen. Dieser Moment muß sich beim Beschauer im Augenblick des ersten Hintretens vor ein Bild wiederholen. Die psychischen Vorgänge im Künstler und im Beschauer gehen einander parallel. Das schöpferische Erlebnis des einen reproduziert sich im empfangenden und nachschaffenden Erlebnis des andern. Vom Seelenzustand des Schaffenden bei der ersten Erregung muß etwas als geheimnisvoll nachwirkende Kraft durch das Medium des Bildes in den Betrachter übergehen. Stellt dieses seelische Nachleben sich ein, so wird damit auch der sinnliche Eindruck als Ganzes — Schwerpunkt, Verhältnis der Massen, Akzent der Linien und Farben — sofort gewärtig werden und haften bleiben. Das Maß der Intensität und Ausdehnung dieses Parallelvorganges darf wohl als zuverlässiger Maßstab für die künstlerische Kraft — vielleicht dürfen wir sagen für die eigentliche künstlerische Qualität eines Werkes — gelten. Daß der Beschauer im Moment dieses blickartigen ersten Erfassens das Bild auch verstehe, ist nicht notwendig, wie dieses Verstehen sich nachher einstelle ist eine Sache für sich. — Wenn ich so schreibe, so denke ich zunächst mehr an den geübten Betrachter. Er wird mit dem ersten Augenblick Kontakt finden. Wer Kunstwerken als Fremder gegenübertritt wird zu solchem Erfassen ungleich mehr Zeit brauchen, — vielleicht bei allem redlichen Bemühen überhaupt nicht dazu



kommen. Es ist schon wahr, was wir neulich aus berufenem Munde hören konnten: daß das Kunstwerk seine „Schönheit und Tiefe nur dem offenbart, der zu lauschen versteht.“ In einer neuern Veröffentlichung las ich kürzlich: „Um die Sprache der Kunst zu verstehen, braucht es dreierlei: bewußtes Sehen, — verstandesmäßiges Erkennen und — sich Einfühlen auf dem Wege der Phantasie. Beim Gekübten werden diese drei Dinge: Sehen, Erkennen und Einfühlen sich so rasch abwickeln, daß das Ganze nur als ein Vorgang zum Bewußtsein kommt. Wo es sich aber um das Ueben handelt, müssen wir sie nacheinander nehmen.“

Diese Worte enthalten für uns den Schlüssel. Interessant und höchst lehrreich ist es aber, zur Ergänzung dieser grundlegenden Erkenntnis noch die mehr persönlichen Erfahrungen und Auffassungen Anderer in den Bereich unserer Betrachtungen zu ziehen. (Ich wähle deshalb auch diesen Weg, weil ich es für eitel und unehrlich halten würde, nach andern, eigenen Worten zu suchen, — um schließlich doch dem Sinn nach das zu sagen, was andere lange vor mir ungleich treffender und schöner gesagt haben.)

„Bilder“, sagt Richard Schaulal, „sind der schwierigste Umgang. Sie sind voller Launen und äußerst empfindlich. Manchmal kommen sie einem entgegen mit einer Offenheit, einer Freundlichkeit, daß man nicht weiß, wie man sich zu fassen hat. Manchmal gehen sie von einem so schnell und weit fort, daß man ihnen nicht zu folgen imstande ist. Auch haben sie sehr wechselnde Stimmungen. Bald sind sie überlaut, bald so leise, daß man sie kaum versteht und immer „wie“ fragen möchte.“ Und anderswo sagt er: „Vor Gemälde vermeide ich mit andern hinzutreten. Es wird dann immer höchst überflüssigertweise geredet“. Und „so man vor Gemälden über sie redet, entziehen sie sich einem. Es ist als ob es sie verdrösse. Sie verhüllen sich gleichsam von innen heraus. Ueber Gemälde soll man — im Gegensatz zu Menschen — nur in ihrer Abwesenheit sprechen. Und man soll sie nur in Stimmung betrachten. Es ist nicht wahr, daß sich die Stimmung einstelle. Man muß Sehnsucht nach Ge-



mälden empfinden, sogar Sehnsucht nach bestimmten Gemälden. Spürt man unbestimmte Sehnsucht nach ihnen, dann mag man es versuchen, sich gleichsam magnetisch mit dem in Rapport zu setzen, das sein Antlitz im Nebel dieser unbestimmten Sehnsucht verschleiert hält. Will es sich nicht entschleiern, dann unterlasse man es, an dem Schleier zu zupfen. Es schneidet sonst plötzlich eine Grimasse, die lange nachwirkt." In ein persönliches Verhältnis zur Kunst kann nur der kommen, der rein und naiv, in voller Bereitschaft der Sinne — also in der gleichen seelischen Verfassung, aus der heraus der Künstler geschaffen hat — vor das Kunstwerk tritt. „Dem Künstler vorerst allein das Wort lassen, genau und aufmerksam zuhören, darauf kommt es an. Diese Bescheidenheit und Reserve, diesen Takt müssen wir Genießende in allererster Linie mitbringen, wenn wir zur Kunst gehen“ meint Otto Scheffers. „Der Betrachter müsse sich mit auf die Höhe bemühen, auf der das Werk geschaffen wurde“ sagt uns Goethe. Und: „Was fühlt wohl ein Arbeiter“, fragt ein moderner Kritiker, „den man Sonntags in aller seiner Unschuld und Unkultur der Sinne in eine Ausstellung Meuniers oder Steinlens führt? Er hat keine Hände, die Gaben zu nehmen, die ihm da geboten werden, und geht fast ebenso arm wieder davon, wie er gekommen ist“. Aber auch bei dieser Voraussetzung der innerlichen Bereitschaft des Betrachtenden ist der restlose Erfolg noch nicht garantiert. Als gewichtiger — in vielen Fällen ausschlaggebender — Faktor kommt hinzu die seelische Verwandtschaft mit dem Künstler. „Nur wenn wir dem Künstler irgendwie verwandt, können wir ihn verstehen; nur wenn er wirklich die Erfüllung unserer ringenden Sehnsucht, werden wir uns ihm beugen“, habe ich einmal irgendwo gelesen. Das ist gewiß: ganz einzudringen, die eigentliche künstlerische Absicht, das Problem zu erfassen, wird nur derjenige vermögen, der dem Künstler geistig und optisch verwandt ist. Es gibt für jeden Menschen — auch für den mit dem weitesten künstlerischen Horizont und kunstgeschichtlicher Bildung — einzelne Kunstwerke, Rich-



tungen und ganze Epochen, zu denen er, trotz Anerkennung der äußerlichen Qualitäten, kein Verhältniß findet. Hier ist der Platz, über eben dieses Verhältniß, und was mit ihm zusammenhängt: dem Stellungnehmen einer bestimmten Art der Kunstäußerung gegenüber, etwas zu sagen. Ich lasse auch hier einen andern sprechen, Ferdinand Abenarius, der in seinem „Kunstwart“ ja schon in noch heftigeren Dingen ein herzhaftes Wort gesprochen hat. Er sagt: „Wer urtheilen will“ — und das ist ja natürlich: gerade wer zu einer Kunst kein Verhältniß findet, wird in Versuchung kommen, über eben diese Kunst nicht nur zu urtheilen, sondern sie zu verurtheilen — also: „wer urtheilen will, hat die Pflicht, sich lange und gründlich in eben diese Kunst zu vertiefen, ob vielleicht doch da oder dort aus ihr heraus ein Sprechen beginnt. Und wenn er sich etwa angeärgert fühlt, so kann ihn auch das beruhigen: daß ja alle die Versuche, die Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, niemals das durch die Jahrhunderte Entwickelte verdrängen können. Daß die Neuesten anders glauben, besagt ja nichts; sie müssen ihre Ideale für die einzigen halten, sonst könnten sie ihnen ja nicht mit aller Kraft nachstreben. Uns tut not, zu erkennen, was ein Werk uns, was es jedem Einzelnen gibt. Nicht darauf allerdings kommt es an, was es im ersten Augenblick gibt; das kann sehr leicht ein Reiz der Oberfläche sein. Aber darauf, womit es ihn, nach Abstreifen von allerlei Hülsen sättigt und nährt.“ —

Alles Kunsturtheil ist — wie wir sehen — im höchsten Grade subjektiv und im letzten Sinne nichts anderes als „die auf eine Formel gebrachte Aussage von Erregungen der Sinne und der Seele einer bestimmten Person durch ein bestimmtes Kunstwerk.“ Diese Uebersetzung möchte zum Glauben führen, daß bei einer solchen Weitherzigkeit der Individualität des Künstlers gegenüber jedes Urtheil überhaupt aufhöre. „Ueber Kunst sei nicht zu streiten“, sagt gewöhnlich der friedensstiftende Dritte. Das ist in der That ein prächtiges — namentlich aber bequemes — Wort und man ist gewohnt, sich seiner Autorität resigniert zu unterwerfen.



Aber es ist nur bedingt wahr. Kann nämlich dann wahr sein, wenn dabei nur das persönliche Mit-erleben in Frage kommt. Aber wir haben gesehen, daß Kunst, wenn auch nicht nur, so doch auch Geschmackssache ist. „In Dingen der Kunst aber gibt es nur einen gebildeten und einen ungebildeten, einen guten und einen schlechten Geschmack. Innerhalb des guten Geschmackes ist freilich Raum für allerlei individuelle Unterschiede, immer aber ist er vom schlechten durch eine ganze Welt verschieden.“ — Wir stehen vor der Frage: Wie werden wir urteilsfähig? „Beobachtung und immer wieder die elementare Beobachtung muß den Inhalt aller künstlerischen Erziehung bilden“, sagt uns Alfred Lichtwark, der verdiente Pionier auf dem Gebiete künstlerischer Kultur. Und an ein Wort aus solchem Munde dürfen wir glauben. Es gibt also nur ein Mittel, das Kunstverständnis in geschmacklicher Hinsicht zu schulen und zu verfeinern und das besteht darin, daß man vieles sich anschaut. Aus dem Vielen und Vielgestaltigen lernen wir die künstlerischen Möglichkeiten kennen, die Möglichkeiten des Erlebens und — was uns hier speziell interessiert — die Möglichkeiten des Ausdruckes, der Technik, — der Ziele und Wege. Und nicht nur Gewähltes müssen wir uns anschauen. „Anschauen“ in diesem Sinne heißt vergleichen, und vergleichen kann nur, wer über ausreichende Vergleichskomponenten, über ein genügendes und verschiedenartiges Vergleichsmaterial verfügt. Wir erkennen: Nur auf den verborgenen und oft recht beschwerlichen Schleichwegen des persönlichen Macherlebens, durch mühevolle und langwierige geschmackliche Schulung können wir zu einem eigenen, selbständigen Urteil kommen. Ein hohes Ziel, nur erreichbar durch fluge, harte und ausdauernde Arbeit. Wenn irgendwo, so trifft hier das schöne Wort Goethes zu: „Früchte bringt das Leben dem Mann, doch hängen sie selten rot und lustig am Zweig wie uns ein Apfel begrüßt.“



Noch kurz die Frage: Ist eine allgemeine Erziehung zum Erleben und Verstehen der Kunst wünschenswert und möglich. Ich streife dieses Gebiet nur ganz allgemein, soweit es uns im Rahmen dieser Betrachtungen als Ergänzung interessiert.

Zunächst über Wünschbarkeit und Ziele. Ich habe eingangs von den Ewigkeitswerten der Kunst gesprochen. Wohl noch zu keiner Zeit haben sie sich leuchtender und eindringlicher geoffenbart als heute. Und wenn immer schon die Zahl derer, die das Ringen nach einer persönlichen, lebendigen Religion arm ließ und denen die Kunst zur Religion wurde, ungeahnt groß war, so ist sie in unsern Tagen noch größer. Auch ist natürlich, daß auf die übermäßige Wertschätzung und Pflege der intellektuellen Bildung an unsern Schulen eine Reaktion kommen muß. Jacques Dalcroze, der vor einiger Zeit unser Gast war, sagte in seiner reizenden Plauderart unter anderm ungefähr: „In dieser Zeit, da der Wahnsinn die Völker befallen hat, sollten wenigstens die, die noch im Frieden leben dürfen, die Ideale der Menschheit hochhalten. Wir sollten uns viel mehr mit der Kunst beschäftigen!“ Aber nicht nur unsere Tage geben uns solche Lehren. Schon lange haben weitsichtige Männer erkannt, daß die Pflege der Kunst die Pflege der wertvollsten und edelsten Kräfte des Volkes bedeutet. Ich nenne hier nur ein großzügiges Beispiel: Mannheim! Auf den einfachen Ruf: „Kommt, helft der Kunst, zu ihrer und zu eurer eigenen Belebung!“ hat sich an jenem denkwürdigen 27. April 1912 der mächtige Nibelungenaal des „Rosengarten“ mit 6000 Menschen gefüllt; arm und reich, vom einfachen Mann im Arbeitskittel bis zum Millionär sind sie zusammengeströmt um den neuen Offenbarungen zu lauschen und werktätig zu helfen. So haben sie den „Freien Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim“ gegründet. Wir verstehen Fritz Wichert, den Begründer und unermüdlichen Leiter dieses Bundes, wenn er in seiner Werbeschrift schreibt: „Diejenige Stadt wird eine Tat sondergleichen zu verzeichnen haben, der es gelingt, einen neuen Weg zur bildenden Kunst zu bahnen, diese fast ungenützt da-



liegende Kraftquelle wieder in die Herzen hineinzuleiten. Und gerade für Mannheim scheint infolge eines ihm eigentümlichen Charakters und der Erkenntnis des rechten Mittels die Gelegenheit zu bestehen, jene Ruhestat zu vollbringen. Es kann tatsächlich eine Lösung der schwierigen Frage finden, und sie vor den Augen der ganzen Welt in Wirklichkeit umsetzen.“ Ich habe das Beispiel von Mannheim gewählt, weil ich des Glaubens bin, daß gerade die kleine Industriestadt Winterthur von der großen Industriestadt Mannheim sehr, sehr viel lernen — könnte. „Gehet hin und tuet desgleichen!“

Ueber Zweck und Ziel einer Erziehung zum Erkennen der Kunst belehrt uns Schiller, der gesagt hat: „Der ästhetische Mensch genießt im Banne des Schönen etwas vom Glücke seiner Vollendung: der Einheit mit sich selbst, und wird durch dieses Gefühl dazu geführt, diese Vollendung nun auch für Leben und Wirklichkeit anzustreben. So geht der Weg zur Einheit, zur Freiheit durch die Schönheit.“ Als wertvolle Ergänzung mag gelten, was Karl Beier in der „Deutschen Schule“ schreibt: „Das Wesen der ästhetischen Erziehung liegt nicht in einer Neubildung, sondern nur in einer Um- bzw. Emporbildung der schon vorhandenen Anlagen und Kräfte selber. Sie hat ästhetisches Gefühlsbewußtsein und ästhetisch normierten Gestaltungstrieb anzustreben. Sie soll den Menschen eingewöhnen in das Glück des Schönen, in die Seligkeit der Harmonie zwischen Idee und Erscheinung. Sie soll ihm den Glauben wecken und stärken, daß diese Harmonie uns sterblichen Wesen, wenn auch nicht vollends erreichbar, so doch nahbar ist. Und so soll die ästhetische Bildung den Menschen vor allem sein eigenes Leben, ja das Leben überhaupt, Werden und Vergehen erfassen lehren als ein Kunstwerk, nicht nur mit bloßem Denken, noch mit bloßem Fühlen, noch bloß mit der Strenge und dem Edelmaße seiner Grundsätze: nein, alle Kräfte unseres Geisteswesens, so wie sie im Leben schlummern, sollen jede unverkümmert in ihrer Wesensart, auf dieses Leben selbst einwirken, sollen es durchpuffen als lebendiges Blut, durchströmen als lebendige Willenskräfte:



ein Leben als Tat. Nicht die Weihe durch die Kunst und ihren Dienst kann das ästhetische Bildungsmittel im letzten Punkte sein. Diese Weihe habe weitertragende, emporziehende und zugleich entfaltende Kraft! Sie gebe jene eingefangenen Strahlen aus dem Brennpunkte des „Ich“ frei, daß sie hinüberblitzen in die höhere Welt des Geisteslebens, da Wille, Gemüt und Gedanke, wieder in eins zusammenfließen, in jenes erhabene Bewußtsein des „Ich“ als eines zwar unendlich Kleinen, aber Wertvollen im unendlich Großen!“ Und es ist wohl auch keine Phrase, wenn der verdiente Direktor der Elberfelder Kunstgewerbeschule, Otto Schulze, schreibt: „Die jetzige Generation leidet noch so sehr unter dem Kampf um die Seele, daß ihr einmal von der Kunst der freudigere Teil kommen muß. Noch immer aber zielt man so sehr auf Verstandesarbeit und Gelehrsamkeit ab, daß der Einfalt jener Erlebens- und Gestaltungstrieb verblüht, der aus Totem Lebendiges schafft. Hier muß anhaltend schwere Arbeit geleistet werden, wenn die auf guten Boden fallenden wenigen Samenförner hundert- und tausendfältig Frucht bringen sollen. Getrösten wir uns der Generation, die da kommt, — deren Erziehen und Lehren nicht Außenschliff, sondern Innenkulturtreiben, — die Augen haben, zu sehen und Ohren, zu hören!“

\*

Am Eröffnungsfest der Einweihung unseres Museums hat ein Mann, der es mit der Kunst ernst nimmt, in seiner Ansprache das neue Kunsthaus mit einer „geistigen Suppenanstalt“ verglichen und geglaubt, sich sofort wegen der Trivialität dieses Ausdruckes entschuldigen zu müssen. Am Abend des gleichen Tages hat ihn Heinrich Wölfflin in seiner Weiherede gegen sich selbst in Schutz genommen. „Jawohl!“ hat er gesagt, „Suppe, nicht blödes Raschwerk, gesunde, nahrhafte Kost kann man sich hier holen!“

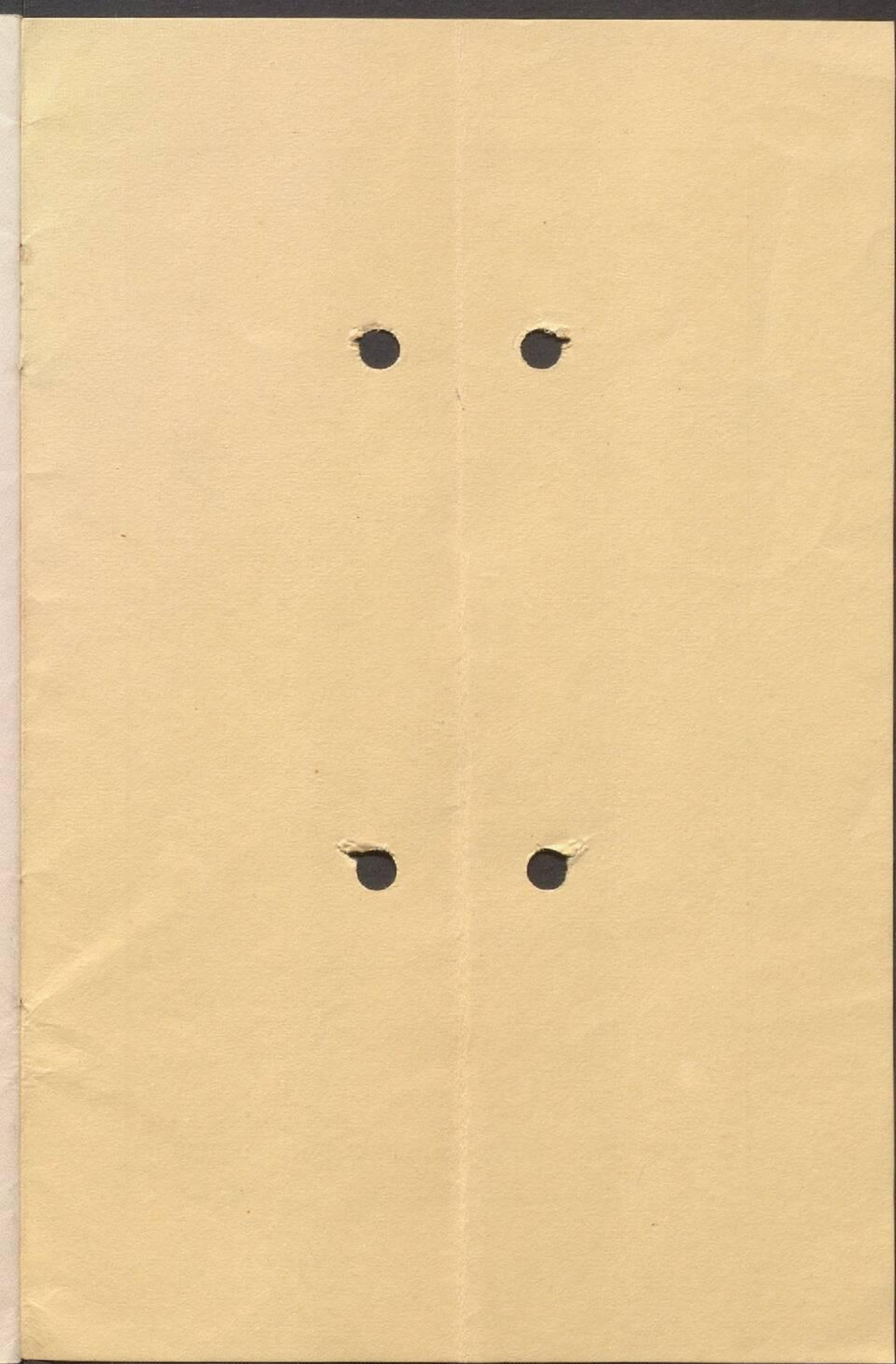
Möchten die kurzen Betrachtungen in recht vielen das Verlangen nach solcher Kost wecken! Und möchten sie alle, die da voll guten Willens in unserm neuen Mäusentempel ein- und ausgehen, des ernstesten Mahnwortes vom Tempel des delphischen Gottes eingedenk sein:

„Du bist!“













Buchdruckerei Winterthur vormals G. Winkert :: 1918



Dr. F. WICHERT.

Berlin W. 10, den 22. März 1948.

Matthäikirchstraße 31.

Herrn Prof. Dr. E. Bollmann, Winterthur, Schweiz, Obergasse 21.

Sehr geehrter Herr Professor.

Endlich komme ich dazu, Ihnen für die freundliche Zusendung Ihres Vortrags über Kunst und Kunstverstehen zu danken. Was Winterthur auf dem Gebiet der Kunstpflege geleistet hat, ist erstaunlich. Um aber solche Leistungen zu vollbringen, ist die Mithilfe und Führerschaft von Männern nötig, die mit warmherziger Hingabe auch die Einsicht verbinden, daß in der Kunst die Ehrfurcht vor der persönlichen Eigenart nicht durch Massenbeschlüsse vergewaltigt werden darf. Wie ich das verstehe, wissen Sie ja aus meinen Schriften, und ich meine, Winterthur hat wie wenige Städte Ruhm durch einen frei geäußerten künstlerischen Willen erworben.

Haben Sie nochmals herzlichen Dank und auf Wiedersehen!