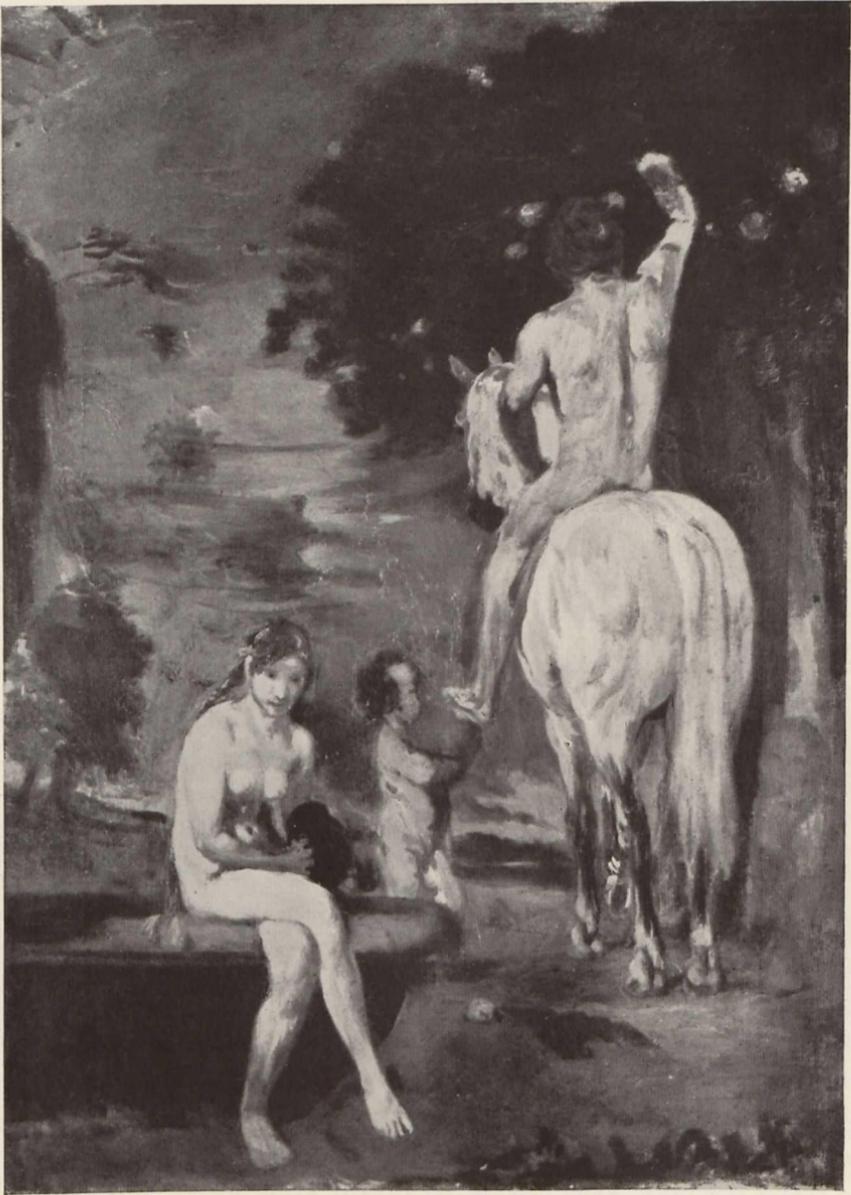


MAX SAUERLANDT

DIE DEUTSCHEN MUSEEN UND DIE DEUTSCHE GEGENWARTSKUNST

Aus einem Vortrag auf der Tagung des Deutschen Museums Bundes in Danzig, Oktober 1929, der soeben mit zwei anderen Aufsätzen Sauerlandts in einer Broschüre bei Martin Riegel, Hamburg, erschienen ist. Mit freundlicher Genehmigung des Verfassers und Verlegers wurden nachstehend die für den Aufgabenkreis unserer Zeitschrift wichtigsten Gedanken im Auszug abgedruckt.

BEI der Überlegung, wie die deutschen Museen sich zu der deutschen Gegenwartskunst verhalten sollen, muß vorangeschickt werden, daß damit vorzugsweise die Kunst gemeint ist, die um den Formausdruck unserer Zeit ringt, jedoch noch nicht allgemeine Anerkennung gefunden hat. Also nicht die Kunst Liebermanns, Slevogts, Kolbes, de Fioris, wohl aber die der Brückekünstler und derer, die auf sie gefolgt sind. Die Grundlage der Überlegung bildet weiter die Überzeugung, daß die Museen und damit ihre Leiter die unmittelbaren Rechts- und Pflichtnachfolger der älteren kunstfördernden Kulturmächte sind. Die Museen nehmen nach dieser Auffassung neben ihren anderen, etwa ihren wissenschaftlichen Aufgaben, für die künstlerische Repräsentation heute etwa die Stelle von Zunft- und Rathäusern, Kirchen, fürstlichen Schlössern, fürstlichen und Privatsammlungen ein. Sie werden in ihrer neuen, kulturellen und sozialen Funktion, die in der Zukunft zweifellos an Bedeutung immer mehr zunehmen wird, nur dann richtig verstanden, wenn sie grundsätzlich als Gemeinbesitz, gewissermaßen als veröffentlichter Privatbesitz jedes einzelnen Staatsbürgers betrachtet werden. Jeder Einzelne muß von dem Gefühl durchdrungen sein, daß er in dem Museum nichts anderes als die ihm selbst gehörenden, nur der Allgemeinheit zugänglich gemachten Kunstwerke vor Augen hat, ebenso wie er die öffentlichen Sportplätze, Parkanlagen und Blumengärten schon als ihm selbst gehörig zu betrachten gelernt hat. Immer war die Pflege



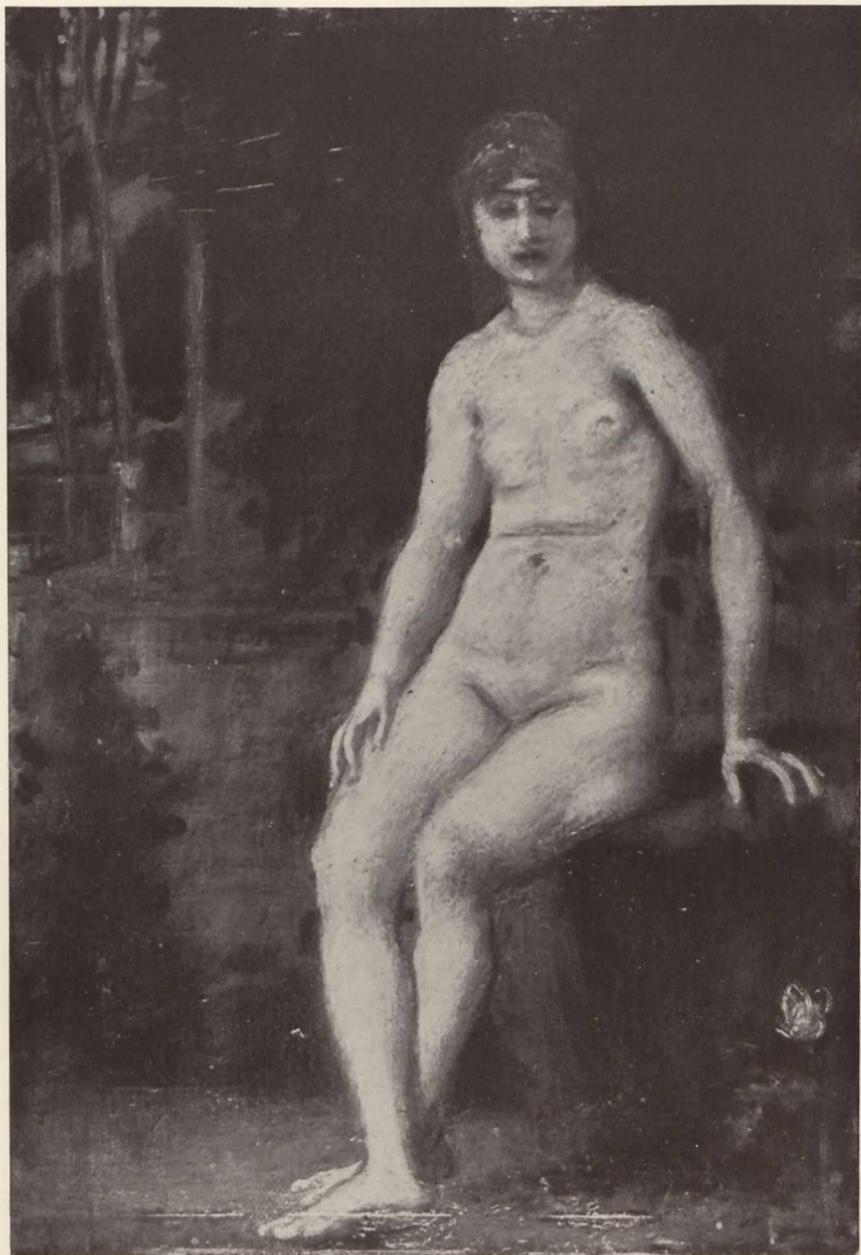
MARÉES
UM 1870

ANKAUF DES MUSEUMS
IN HALLE

der Gegenwartskunst in dem bezeichneten Sinne eine mit öffentlichen Mitteln ganz naiv geübte und darum auch gar nicht weiter diskutierte Selbstverständlichkeit. Jeder ältere Stil hat sich mit und an der unmittelbaren Teilnahme, vielleicht niemals der Allgemeinheit, wohl aber immer der bestimmenden Kulturkräfte entwickelt. Das großartige Ausmaß dieser kollektiven oder öffentlichen Kunstpflege in der Vergangenheit ist zweifellos ein wesentlicher Grund für die künstlerische Blüte früherer Epochen und für das nie unterbrochene Strömen der Entwicklung. Daß es sich dabei stets wirklich im größten Ausmaße um die Verwendung kollektiver oder öffentlicher Mittel handelte, kommt uns nur darum nicht so deutlich zum Bewußtsein, weil wir die Form der Sammlung mittelalterlicher Baufonds vergessen haben und weil die staatsrechtliche Unterscheidung von Personal- und Staatsetat erst ganz spät durchgeführt worden ist.

Der, wie Fritz Wichert mit Recht einmal sagt, „an Wahnsinn grenzende“ Historismus des 19. Jahrhunderts absorbiert noch jetzt das Kunstinteresse und damit die für künstlerische Zwecke verfügbaren Mittel und Kräfte über jedes vernünftige Maß hinaus zugunsten der Kunst der Vergangenheit. Was soll man z. B. dazu sagen, daß jetzt für die Aufstellung der assyrischen Baukeramik im deutschen Museum in Berlin Auftrag für Ergänzungsstücke in echtem Material, in glasierter Keramik, in einem Umfange von 100 qm gegeben ist! Wann ist während der letzten Jahrzehnte eine Wandfläche von dieser Größe einem jüngeren Künstler zur Verfügung gestellt, wo doch so viele nach Wänden schreien, um ihre wertvollsten Kräfte auswirken zu können?

Ohne einsichtige Pflege, ohne die tragende und „Leben zeugende“ Teilnahme der Mitlebenden, die nach Erich Heckels schönem Worte „allein das Vorgestellte zum Kunstwerk macht“, hat sich bisher kein künstlerischer Stil entwickelt und wird auch die deutsche Gegenwartskunst sich



MARÉES
UM 1885

ANKAUF DES MUSEUMS
IN HALLE

nicht entwickeln können. Es ist viel darüber debattiert worden, ob die Museen überhaupt die Aufgabe hätten, die Kunst der Gegenwart, d. h. die Kunst der um ihre Geltung ringenden jungen Generation zu pflegen. Ich möchte ein paar Äußerungen anführen. Am Schlusse seines Führers durch die Berliner Nationalgalerie schreibt *Karl Scheffler*, wirklich Karl Scheffler, allerdings im Jahre 1912: Die Museen sollten die Nation zum vorwärtsschauenden Willen erziehen. „Heute wirken sie gar zu oft das Gegenteil. Sie stellen stumm die Behauptung auf: seht, so groß war die Vergangenheit; keine Zukunft wird solche Höhe jemals wieder erreichen! Das ist beinahe Verrat am eigenen Volk“. Und weiter: „Je mehr ein Museum wie die Nationalgalerie diesem edlen Zukunftswillen dient, je mehr dieses Nationalinstitut sich frei macht von der Untüchtigkeit, dem Vorurteil und den Sonderinteressen, die sich von allen Seiten herzudrängen, je bewußter es über seine Pforte schreibt: ‚Dem Lebendigen‘, um so mehr wird es zu einer Stätte fortschreitender Kultur, zu einer Pflanzschule des Talents und zum Kunstforum der heranwachsenden Jugend werden.“ Dieses schöne Pathos hat Scheffler freilich nicht gehindert, vier Jahre später schulmeisterlich zu erklären, das Abendmahl Noldes gehöre als „eine durchaus embryonische Gestaltung, deren positive Werte nicht genügen“, nicht in ein Museum.

Ich kann die Aufgabe des Museums – von allen esoterischen und wissenschaftlichen Aufgaben sehe ich dabei natürlich ganz ab – noch heute nicht anders formulieren, als vor 18 Jahren: sie sind bestimmt, den Geschmack und das Urteil der Allgemeinheit zu führen, nicht ihm zu folgen, gar auf mittlerer Linie. Wohlgedenkt: auch in der festen Behauptung des unverändert beharrenden Wertes der nach oberflächlichem und kurzatmigem Urteil durch neue Werke „überholten“ Kunst einer älteren Generation oder Stilschicht. Werte, die „entgleiten“ können, durften nie als Werte gelten und nicht die wie ein



PAULA MODERSOHN
1902

ANKAUF DES MUSEUMS
IN HALLE

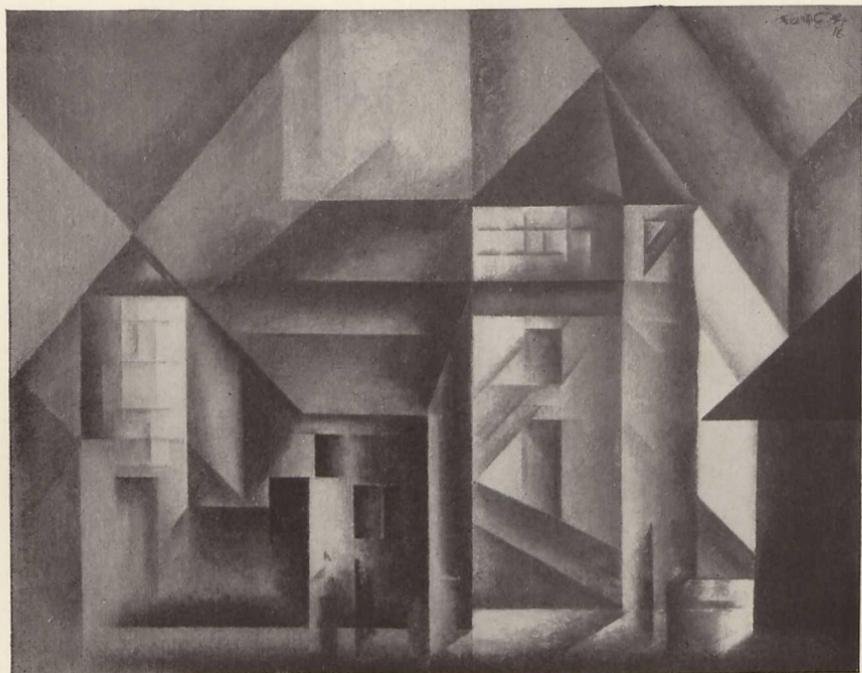
Strohfeuer verflackernde Begeisterung des Augenblicks, sondern die Dauer der starken Empfindung, das unbeirrbar Festhalten an dem einmal als wertvoll Erkannten ist es, was uns so dringend not tut in unsrer Welt der schwankenden Begriffe. Wer darauf verzichtet, die Kunst der Gegenwart zu verstehen und ihr nach dem Maße seiner Kräfte zur Verwirk-

lichung zu helfen, schaltet sich selbst freiwillig als handelnden Faktor aus einer wesentlichen Fläche des geistigen Lebens aus und begibt sich damit des Rechtes zur Führung.

Justi kommt zu der gewiß richtigen Forderung, daß der Staat sich nicht zum Richter über Kunstabsichten zu setzen, sondern diese als Tatsachen anzuerkennen und aus dem Schaffen der Richtungen das beste Erreichbare auszuwählen habe, um es dem Volk vor Augen zu stellen, und noch einmal heißt es in der 1918 als Handschrift gedruckten Schrift „Die Nationalgalerie und die moderne Kunst“: „Es gilt nicht, Richtungen zu beurteilen, sondern das Beste innerhalb der Richtungen zu erkennen.“ Sehr beachtenswert scheint mir endlich das jüngste Vorgehen Amerikas. Eben jetzt ist in New York unter der Leitung von Mr. *H. Barr*, der im vorigen Jahre aus diesem Anlaß zum Studium der Gegenwartskunst Europa bereist hat, ein Museum begründet gerade für die Kunst, von der hier die Rede ist und die bei uns im allgemeinen noch nicht als museumswürdig betrachtet wird.

Ich weiß, der erste Einwand lautet: Kunsturteile über die Kunst der Gegenwart sind unbeweisbar. Richtig. Aber sind Urteile über die Kunst der Vergangenheit denn beweisbar und gar keiner Schwankung mehr unterworfen? Es genügt die Frage zu stellen.

Die Vertretung der Gegenwartskunst in unseren Museen erscheint mir als eine innere Notwendigkeit nicht nur um ihrer selbst und der Künstler willen, sondern auch mit Rücksicht auf die richtige Beurteilung der Kunst der Vergangenheit. Ich vermag einen grundsätzlichen Unterschied zwischen alter und neuer Kunst überhaupt nicht anzuerkennen; wie das Heute erst aus dem Gestern als sein *Zielpunkt* sich ganz erklärt, so erklärt sich auch die Kunst der Vergangenheit erst aus der Kunst, die heute entsteht. Was nützen am Ende alle die in den Museen aufgehäuften Schätze an Kunstwerken der Vergangenheit, wenn sie nicht mit dazu helfen, das Gefühl



FEININGER
1916

ANKAUF DES MUSEUMS
IN HALLE

für den Charakter und den eigenen Wert der künstlerischen Schöpfungen unserer Zeit produktiv zu machen, wenn sie nicht die innere Sicherheit des Gefühls zu verleihen vermögen, wie dort, so auch hier Gut und Böse, Echt und Unecht, Original und Reproduktion – im eigentlichen und im geistigen Sinne, d. h. selbstgefundene und akademisch abgeleitete Form – zu unterscheiden?

Und wo liegt denn die Grenze zwischen alt und neu? Wann wird das Urteil über einen Künstler oder über ein Kunstwerk so stabil, daß spätere Erschütterungen unmöglich erscheinen? Im Augenblick des Todes des Künstlers, zehn, zwanzig, dreißig Jahre später? Wenn ich vor 30 Jahren über Liebermann, Corinth, Trübner und Slevogt, ja über Max Beckmann richtig urteilen konnte, warum sollte ich dann vor 15 oder 17 Jahren nicht über Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel richtig

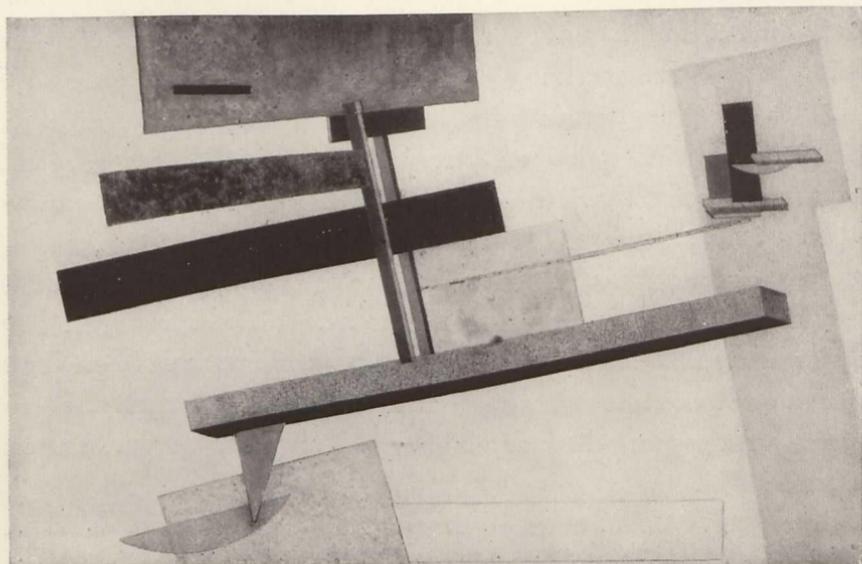
urteilen, warum soll ich dann heute nicht über Dix und Klee, über Wolff und Haizmann, über Marcks und Schlemmer richtig urteilen können?

Ich glaube, für die Bewertung gegenwärtiger Kunst bietet sich sogar ein kritisches Hilfsmittel erster Ordnung, das für die Beurteilung aller Vergangenheitskunst fehlt. Kunst ist Menschenwerk, ästhetische Charakterleistung und Zeitverkörperung. Daraus folgt, daß ein Urteil über den Wert der Gegenwartskunst noch eher möglich sein muß, als über Kunst der Vergangenheit, weil wir hier unser Urteil über das Kunstwerk an dem Erlebnis des schaffenden Künstlers selbst und an unserem eigenen Gegenwarts- und Lebensgefühl nachprüfen können.

Doch es gibt noch einen zweiten, vielleicht noch gefährlicheren Einwand gegen die Pflege der Gegenwartskunst in den Museen, weil dieser Einwand sich grundsätzlich gegen einen wesentlichen, ja, gegen den wesentlichsten Sinn jedes neuen Schaffens selbst richtet.

Es ist der Einwand, es sei eine probate Wahrheit, daß es einer neuen Sprache gar nicht bedürfe, um etwas Neues zu sagen. Das klingt überzeugend und ist doch nicht richtig und gilt nicht einmal für Dichtung und Literatur. Mindestens eine neue *Form* der Sprache war immer erforderlich, um etwas Neues zu sagen.

Das Merkwürdige dabei ist nur, daß dieses selbstherrliche Schaffen einer neuen Form richtig verstanden das Bestehen einer inneren Tradition und Folgerichtigkeit trotz aller scheinbaren Gegensätzlichkeit nicht ausschließt. Wir sehen heute sehr deutlich den inneren Entwicklungszug, die geistige Tradition der Formentwicklung von Chodowiecki über Schadow und Menzel zu Liebermann. Die Träger dieser Tradition selbst haben sie nicht gesehen: Schadow meinte „die Griffonagen oder Kritzeleien eines gewissen Menzel seien des großen Königs unwürdig“ – Menzel selbst hat sich leidens-



LISSITZKY
1920

ANKAUF DES MUSEUMS
IN HALLE

schaftlich als Autodidakten bezeichnet und einen Sammler impressionistischer Gemälde gefragt: „Haben Sie wirklich Geld für das Zeug gegeben?“ Fünfzig Jahre später erklärt Liebermann Noldes Malerei für Dreck. Ich sehe seit einem Jahrzehnt in Nolde und den Brückekünstlern bei aller Gegensätzlichkeit des Ausdrucks und der Form die legitimen Nachfolger der Impressionisten, ich finde, daß es Aquarelle von Otto Dix gibt, die wieder Aquarellen Noldes bisweilen zum Verwechseln gleichen, und ich bin überzeugt davon, daß das sehr bald als selbstverständlich erscheinen und in allen Handbüchern der Kunstgeschichte stehen wird, trotz allen Widerspruchs der Nächstbeteiligten auf beiden Seiten.

Haben aber die um ihre neue Kunstform ringenden Künstler die Hilfe der Museen wirklich so dringend nötig? Sie haben sie heute doppelt und dreifach nötig. Wir wissen alle, wie sich der Kunsthandel und die Tendenz des privaten Kunst sammelns entwickelt hat, daß die Kunstwerke heute in einem Maße, wie nie zuvor, die Rolle eines Wertpapiers spielen,

daß eigentlich nur noch sicher und mit Gewinn wiederverkäufliche Kunstwerke gekauft werden. Das ist eine der Folgen der privat- und weltwirtschaftlichen, leider aber auch der sozialen und geistigen Entwicklung, die eine neue, selbst oft genug noch traditionslose Gesellschaftsschicht emporgetragen hat.

Unter diesen Umständen haben wir wirklich allen Anlaß, uns auf unsere Pflicht den lebenden Künstlern gegenüber zu besinnen. Wir müssen wissen, daß *wir* einen großen Teil der Verantwortung für das Schicksal der deutschen Gegenwartskunst tragen, die ja auch einmal Kunst der Vergangenheit werden soll.

Wir sollten vor allem bedenken, daß Kaufen von Werken lebender Künstler die produktivste, ja die einzige wirklich produktive Art der Verwendung öffentlicher Mittel ist, weil oft nur durch den Ankauf eines Werkes erst die materielle Möglichkeit der Entstehung weiterer Werke gegeben ist. Selbst Rembrandt hätte ja seine Spätwerke nicht malen können, wenn die Amsterdamer ihn vorher hätten verhungern lassen. Darum ist es auch frivol, einen um seine Existenz kämpfenden Künstler unter Anerkennung seiner Leistung und seiner Qualität als „Pionier“ auf den Ankauf späterer Werke zu vertrösten mit der Begründung, daß die gewiß noch besser sein würden, als das, was er jetzt mache.

Noch eines ist gewiß für die heutige Situation der Museen dem Publikum gegenüber beherzigenswert. Dadurch, daß der noch umstrittenen, gerade der umstrittenen Gegenwartskunst Raum im Museum geschaffen wird, wird ihm die erwünschte und durchaus berechtigte, ja, die lebensnotwendige Aktualität mitgeteilt, die Voraussetzung lebendiger geistiger Einwirkung ist und die dann auch den breiten historischen Unterbau der Sammlung in die Tiefe durchdringen wird. Das Museum bedarf, um lebendig zu bleiben, der zündenden Sprengkraft einer neuen Idee.

Wir müßten, meine ich, versuchen, zu einer Art von Einheitsfront zu kommen, es müßte aus der Zusammenarbeit aller deutschen Museen unter gegenseitiger Kontrolle zugleich ein wirklich eindrucksvolles und objektives Bild der gesamten deutschen künstlerischen Gegenwartsleistung entstehen.

Das wäre von ganz unberechenbarem Werte auch für die Weltbeurteilung und Weltgeltung der deutschen Kunst, für die das Ausland sich, wie ich aus vielfältiger persönlicher Erfahrung weiß, sehr viel lebhafter interessiert, als die Mehrzahl von uns vielleicht weiß, lebhafter jedenfalls, als einzelne der deutschen Kollegen selbst.

Durch Ausstellungen allein ist eine solche Verständigung nicht zu erzielen, ja, sie werden oft eher verwirrend als klärend wirken. Diese Verständigung kann sogar aufs schwerste gefährdet werden, wenn etwa bei Ausstellungen deutscher Kunst im Auslande, wie es leider geschehen ist und noch geschieht, absichtlich und wissentlich unterdrückt wird, was vielleicht dem Ausland noch fremd, unbequem und unverständlich ist – und damit dem verantwortlichen Arrangeur der Ausstellung Unbequemlichkeit bringen kann – trotzdem es Charakterausdruck unseres deutschen Wesens ist.

Es ist kaum nötig, hinzuzufügen, daß dieses ganze Eintreten der Museen für die Gegenwartskunst von dem höchsten Verantwortungsgefühl getragen sein muß, von dem Bewußtsein, daß jeder mit dem Künstler, für den er eintritt, den eigenen Namen, die eigene Ehre und Berufsgeltung verpfändet, daß es sich immer nur darum handeln kann, das Wertvollste zu stützen, und daß wir uns aufs strengste davor hüten müssen, etwa die Allüren des Mäzens auf Kosten der Allgemeinheit anzunehmen.

Wir müssen uns dessen bewußt sein, daß jede Aufwendung, die einem geringen künstlerischen Intellekt oder dem bloßen Talent zuliebe geschieht, und sei die Summe noch so gering, damit dem Genie entzogen wird. Hier wie in keinem anderen Falle sollte nicht der niedrige Preis, immer nur die

Überzeugung von dem inneren Wert des einzelnen Werkes den Ausschlag geben. Die Verantwortung, die wir tragen, ist gleich schwer, gleichgültig, ob ein Ding 20 oder 20000 Mark kostet, gleichgültig auch, ob das Geld aus dem ordentlichen Ankaufsetat des Museums, aus Schenkungen oder Stiftungen stammt. Noch einmal: Es handelt sich darum, aus dem einmal gegebenen und anzuerkennenden Schaffen der Gegenwart das innerhalb dieser Schicht qualitativste auszuwählen in dem Glauben an den Wert und die Ewigkeitsgeltung auch dieser Zeit, in der wir leben und für die zu wirken uns vergönnt ist. Dieser Zeit, die wir nicht – immer nur zurückblickend – als eine Epoche der Katastrophen, sondern – vorausblickend – endlich als eine Epoche des Aufbaus und der Erneuerung begreifen sollten. Die schöpferischen Kräfte sind da, in deren Macht es gelegen ist, die „Katastrophe“ in geistesgeschichtliche Evolution zu wandeln, und die schöpferischen Menschenformen das Schicksal und das Bild der Zeit.



VAN GOGH
1882

GESCHENK AN DEN VEREIN
„FREUNDE DER NATIONALGALERIE“