



Zierleiste von Theodor de Bry

## FESTREDE \*)

VON ALFRED LICHTWARK.

Es ist eine liebenswürdige und bedeutsame Sitte, einer wissenschaftlichen Anstalt zu ihrem Jubelfest eine neue Entdeckung aus ihrem Forschungsgebiet als Festgabe darzubringen und an der Hand des lebendigen Beispiels der Aufgaben zu gedenken, die der Sonderthätigkeit im Getriebe der gesamten nationalen Kulturarbeit zufällt.

Im Namen — wenn auch nicht im Auftrage — einer langen Reihe norddeutscher Forscher wird mir die Ehre zu Teil, die ersten Nachrichten über Meister Bertram, den ältesten deutschen Maler und Bildhauer, der nach Namen, Leben und Werken in voller Persönlichkeit vor uns steht, heute als ein Weihegeschenk hier niederzulegen.

Im Archiv oder Museum findet der Gelehrte eine unbekannte Thatsache. Er löst sie aus der Masse, in der sie eingebettet liegt, und ordnet sie ein in das ungeheure Vorratshaus der Wissenschaft, wo sie dem Laien als toter Stoff nur an anderer Stelle aufs Neue dem Verstauben ausgesetzt scheint. Aber, was dort aufgehäuft liegt, hat in Wirklichkeit keinen Augenblick Ruhe. In den weiten Hallen des Thatsachenspeichers, dessen Ausdehnung kein Einzelner zu überschauen vermag, ist das Volk unermüdlicher Forscher Tag und Nacht an der Arbeit. Nicht das geringfügigste Bruchstück wird eingereiht, ohne dafs sofort der gesamte Vorrat von verwandten Stoffen durchgeprüft wird. Und in einer Schicksalsstunde wirkt dann wohl ein scheinbar belangloser Fund auf den zusammenhangslosen Stoff wie der erschütternde Stofs, der eine gesättigte Flüssigkeit in den festen Körper des Krystalls verwandelt.

So ist es mit der langsam angesammelten Materie ergangen, die sich, als die Zeit erfüllt war, zu dem festumrissenen Charakterbilde Meister Bertrams zusammengefügt hat.

\*) Da die Glückwunscheden der aus allen deutschredenden Kulturländern versammelten Abgeordneten den grössten Teil der für die Festsitzung anberaumten Zeit ausfüllten, entschlofs sich Prof. Lichtwark nach Rücksprache mit der Direktion des Germanischen Museums, seinen Vortrag auf eine kurze Darlegung der leitenden Gedanken abzukürzen. Wir geben ihn hier nach der Niederschrift, die den gekürzten Veröffentlichungen in süd- und norddeutschen Tagesblättern zu Grunde gelegen hat.

Der I. Direktor des Germanischen Museums:  
v. Bezold.

Wie so oft in der norddeutschen Kunstgeschichte hatte auch bei Meister Bertram die Urkundenforschung zuerst ihren Stoff bereit. Aus den Nachrichten, die Lappenberg schon 1841 bekannt gab, läßt sich Meister Bertrams Leben bereits in den wesentlichen Zügen überschauen. Gleich dem der meisten norddeutschen Meister jener Zeit bewegt sich Bertrams Lebenslauf mit der gesamten wirtschaftlichen Entwicklung in aufsteigender Linie. Von 1367 an, wo er zuerst als Meister für den Rat von Hamburg arbeitet, läßt sich deutlich verfolgen, wie sein Vermögen und sein gesellschaftliches Ansehen wachsen. Zwei ausführliche Testamente, das erste von 1390, das zweite von 1410 legen seinen Familienstand, seine Vermögensverhältnisse, seine gesellschaftlichen Beziehungen dar. Im Testament von 1390 gibt Bertram an, daß er vor einer Wallfahrt nach Rom, die er zum Trost seiner Seele gelobt habe, seine Verhältnisse ordnen wolle. Und da 1410 im zweiten Testament von dem Gelübde nicht wieder die Rede ist, muß er es eingelöst haben. Eine alte Chronik lieferte Lappenberg die Notiz, daß Meister Bertram 1379 den Hauptaltar von St. Petri, der ältesten Bürgerkirche der Hamburger, ausgeführt habe. Was uns über die künstlerische und politische Stimmung und Gesinnung des Bürgertums jener fernen Zeit bekannt ist, erlaubt den Schlufs, daß Meister Bertram die hervorragendste künstlerische Kraft am Ort gewesen sein muß. Aber wir erfahren aus der Angabe der Chronik noch mehr. In allen Hamburger Urkunden, auch in den beiden Testamenten, wird der Künstler einfach bei seinem Vornamen genannt. In der Chronik heißt er Bertram von Minden. Daß Minden in Westfalen gemeint sei, hat Nordhoff durch einen Fund im Archiv dieser Stadt sichergestellt. Verwandte Bertrams bemühen sich 1415 um den Nachlaß des Meisters. Damit ist seine oder seiner Familie Herkunft außer Frage gestellt, und außerdem wird sein Todesjahr mit ziemlicher Sicherheit bestimmt.

Wir konnten ihn daraufhin rund fünfzig Jahre als Meister an einem und demselben Ort nachweisen. Daß von der Hand dieses urkundlich so umfassend bekannten Meisters Arbeiten auf uns gekommen sein könnten, erschien wenig wahrscheinlich. Aber dennoch waren sie vorhanden, bekannt und von Forschern wie Gensler, Adolf Goldschmidt und Friedrich Schlie zum Teil schon veröffentlicht, und auch die unveröffentlichten Werke Bertrams waren in Museen allgemein zugänglich. Wäre nicht an einer entscheidenden Stelle die Forschung durch eine unrichtige Überlieferung auf falsche Pfade gelockt worden, der Zusammenhang wäre längst entdeckt.

Daß dieses Hindernis schließlichs beseitigt werden konnte, war jedoch keinem Spiel des Zufalls, sondern der unmittelbaren Wirkung einer großen wissenschaftlichen That zu verdanken.

In Mecklenburg hatte Friedrich Schlie's Veröffentlichung über die Kunst- und Kulturdenkmale des Landes durch den frischen knappen Ton der alles unnötige bei Seite lassenden Darstellung und durch die überall durchleuchtende Glut des Heimatsgefühles eine für ein derartiges Werk umfassender Gelehrsamkeit ganz ungewöhnliche Volkstümlichkeit erlangt. Von der Regierung in weiser Erkenntnis seiner politischen Wichtigkeit ausgiebig unterstützt,

konnte es trotz seines Umfanges von fünf starken Bänden in alle Pfarrhäuser und Amtsstuben dringen. Das ganze Land hat in diesen Spiegel geblickt und ist sich dadurch seiner Geschichte und ihrer Denkmäler erst recht bewußt geworden.

Von den ergänzenden und berichtenden Zuschriften, die ihm zuziengen, hat Friedrich Schlie eine besonders wichtige auf dem letzten Kunsthistorikertage in Lübeck mitgeteilt. Im vierten Bande hatte er erwähnt, dafs der berühmte Altar von 1379 in der Stadtkirche in Grabow der Überlieferung nach als Geschenk aus Lübeck stamme. Daraufhin hatte man in Grabow die Akten geprüft und gefunden, dafs eine Verwechslung stattgefunden. Der Altar stamme nicht aus Lübeck, er sei vielmehr von der Petrikirche in Hamburg der ausgebrannten Grabower Kirche im Jahre 1734 gestiftet worden.

Als Friedrich Schlie diese Thatsache verkündete, war den anwesenden Forschern aus Hamburg zu Mute wie den Schatzgräbern im Märchen, vor deren Augen der funkelnde Hort sich aus dunkler Tiefe ans Licht erhebt: Der Grabower Altar konnte nichts anderes sein, als das verloren geglaubte Hauptwerk von Meister Bertram.

Aber nicht wie im Märchen ist dieser Hort wieder zurückgesunken, sondern er ist für alle Zeiten geborgen und weitere Schürfungen haben ihn verdoppelt und verdreifacht. Ein kleiner in Hamburg erhaltener Marienaltar, der schon vorher aus stilistischen Gründen mit dem Grabower Altar in Verbindung gebracht war, der köstliche, umfangreiche Marien-Altar des Museums in Buxtehude bei Hamburg und der bis dahin als altflämisch bezeichnete Apokalypsenaltar des South Kensington Museums in London konnten Meister Bertram mit Sicherheit zugeschrieben werden, sodafs wir den Meister heute an mehr als 90 Bildkompositionen und mehr als 80 gröfseren und kleineren Skulpturen studieren können. Dieses Material an sicheren Werken Bertrams wird noch ergänzt durch eine Anzahl verwandter Kunstwerke in Mecklenburgischen Kirchen, und im Provinzialmuseum zu Hannover, sodafs nunmehr mit einem Schlag eine Fülle von Kunstwerken, die um eine klar erkennbare Künstlerpersönlichkeit gruppiert sind, der Forschung aus einer Zeit zur Verfügung stehen, aus der wir zwar zahlreiche Künstlernamen, aber verhältnismäfsig wenig Kunstwerke und fast gar keine einem bestimmbar Meister mit Sicherheit zuzuweisende Bilder und Skulpturen besitzen.

Und da wir nicht nur die eigene Entwicklung Bertrams verfolgen können, sondern auch die seines Nachfolgers Meister Franckes, dessen Werke jetzt den köstlichsten Schatz der Hamburger Kunsthalle bilden, so sind wir unversehens in der Lage, die künstlerische Entwicklung eines Vororts der norddeutschen Kunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts durch zwei Geschlechter hindurch in ihren Hauptmomenten zu überschauen. Das ist nicht nur ein Gewinn für die Lokalgeschichte, denn es handelt sich um das kritische Zeitalter, das die Grundlagen der bis in unsere Tage in ununterbrochenem Strom weiter entwickelten und noch nicht abgeschlossenen male-  
rischen Anschauungen gelegt hat.

\*

\*

\*

Bertrams Charakterbild läßt sich vorläufig nur von einer Seite darstellen. Vor uns liegt, was er an Stoffen und Ausdrucksmitteln besitzt, woher er sie hat, wissen wir noch nicht, denn von seinen Vorgängern in Hamburg sind ein Jahrhundert vor seinem Auftreten nur die Namen bekannt. Die allgemeine Verwandtschaft mit der westfälischen Kunst ist bei den Gemälden, die nun als Bertrams Eigentum erkannt sind, bereits früher betont worden. Aber es fehlen die Werke der westfälischen Tafelmalerei, die vielleicht als Quelle seiner Kunst zu gelten hätten. Über die Auskunft, die sich aus der Miniaturmalerei gewinnen läßt, sind die Untersuchungen erst im Gange. Vorläufig hat Bertram als einer der ersten Vertreter jenes in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufkeimenden malerischen Stils zu gelten, der aus dem Flächenhaften ins Räumliche, in der Behandlung der Form von der Kalligraphie, wenn auch noch nicht zum Naturstudium so doch zur Wiedergabe deutlicher Erinnerungsbilder, bei der Farbe vom receiptmäßigen Ausmalen der Umrisslinien zu malerischer Licht- und Schattenbehandlung, bei Gesichtern und Händen zur Angabe des Fleischtöns übergeht. Es ist wahrscheinlich gemacht worden, daß diese neue Anschauung, aus Italien stammend, durch die Kulturblüte des päpstlichen Avignon dem Norden vermittelt sei. Auf welchem Wege sie die entlegenen Grenzländer des Nordens erreicht hat, so daß Bertram schon 1379 mit beiden Füßen auf ihrem Boden steht, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis.

Daß die Stoffe, die Bertram behandelt, sehr seltener Art sind, liegt weniger an ihm als seinen Auftraggebern. Auf dem Altar der Petrikerche hatte er die ganze Heilsgeschichte zu erzählen, nicht typologisch, sondern als ein fortlaufendes Ereignis. Allein neun von den zwölf erhaltenen Tafeln behandeln das alte Testament, in jener Zeit, wie es scheint auf Tafelbildern ohne Parallele. Zeitlich steht diesem Werk am Nächsten der Apokalypsen-Altar in London, der auf den Aufsensflügeln einige seltene Legenden enthält, darunter besonders ergreifend erzählt die Geschichte der Maria Magdalena. Der kleine Altar aus dem Harvestehuder Kloster in Hamburg und der größere Buxtehuder Altar, des Meisters spätestes und reifstes Werk, sind dem Leben der Jungfrau Maria gewidmet. Es fehlt somit im Bilderschatze Bertrams, soweit er auf uns gekommen, die ganze Passionsgeschichte. Doch geben vielleicht die seiner Kunst nahestehenden Altäre in Mecklenburg und Hannover über seine Auffassung dieses Stoffes noch einmal Auskunft.

Nur bei dem Apokalypsen-Altar läßt sich heute schon sagen, daß die Behandlung auf französische Vorbilder weist. Wahrscheinlich konnte Bertram dafür ein Manuskript benutzen, an das er sich inhaltlich sehr eng angeschlossen. Die Apokalypsenbilder fallen denn auch aus dem Gesamtwerk heraus, ihr Aufbau gehorcht ganz besonderen Gesetzen. Im Marienleben, in den Bildern aus dem alten Testament bewegt sich Bertram weit freier. Am freiesten da, wo er selten behandelte Stoffe zu gestalten hat.

Er zeigt sich darin als ein Erzähler von hoher dramatischer Kraft und Vielseitigkeit.

Wir sehen bei seiner frisch zu packenden Art dieselben Anlagen lebendig, die auf allen Höhepunkten der deutschen Kunst wieder auftauchen. Er charakterisiert von innen heraus. Jede Gebärde hat ihren Ursprung in einer seelischen Stimmung. Da liegt der alte blinde Isaak auf seinem Lager, es ist wirklich der Typus eines blinden alten Mannes, die Bewegung des Kopfes, der Ausdruck des Mundes und der Augen machen es dem ernstesten Blick fühlbar. Mit der einen Hand tastet er nach der Hand des rauhen Esau, der mit Bogen und Pfeil vor seinem Lager steht, die andere macht die schmerzlich-verzichtende Gebärde, die der Rede an seinen Sohn entspricht: Siehe, ich bin alt geworden. Hinter seinem Lager lauscht Rebekka, sie hat die Verheißung des Segens gehört und hebt, erschrocken die Augen schließend, die übereinandergeschlagenen Hände ans Kinn. — Beim Segen Jakobs hat sich der alte blinde Isaak von seinem Lager über den zögernden Jakob gebeugt. Mit der Linken tastet er nach dem rauhen Hals des Verkleideten, mit der Rechten befühlt er seine mit Pelz umhüllte Hand. Rebekka steht hinter dem Lieblingssohn und schiebt ihn mit beiden Händen dem Blinden zu. — Auch im großen Marienleben spricht sich Bertrams Erzählungskunst in einer Fülle ursprünglicher Züge aus. Bei der Geburt der Jungfrau ruht Mutter Anna auf ihrem Lager, von einer Magd bedient, während eine andere Dienerin das Kind badet. Die Mutter hat eben ihre erste Nahrung genommen. Aber die Hand, die die Schüssel hält, ist ihr in den Schoß gesunken, und zur Magd gewandt preßt sie wie im plötzlichen Schmerz mit unmißdeutbarer Gebärde die rechte auf die Brust. Sie hat die Muttermilch aufquellen gefühlt. — Mit dem Jesuskinde sitzt die Jungfrau Maria in ihrem Gemach, sie strickt mit langen hölzernen Nadeln einen Kittel für das Kind, das am Boden hockt und, den Kopf in die Hand gestützt, ein Gebetbuch betrachtet. Eben erhebt es, während die stützende Hand stehen bleibt, das Haupt. Es hat Schritte gehört, und wie es sich umsieht, treten zwei große ernste Engel heran, der eine mit Lanze und Dornenkrone, der andere mit dem Kreuz.

Herrliche Bildermotive sieht der alte Meister in der Legende der Maria Magdalena. Auf einsamer Waldheide kniet sie nackt vor den heiligen Bischof, der mit seinen Begleitern in glänzendem Zuge zu ihr gekommen, um ihr das Sakrament zu reichen. Nackt im Schmuck ihres goldenen Haares liegt sie als Leiche lang ausgestreckt unter den Bäumen des Waldes, durch deren Kronen Engel mit Weihrauchfässern herabschweben.

Dafs diese Neigung, zu erzählen und zu fabulieren im Wesen Bertrams liegt, scheint mir durch seine Auffassung des Tierlebens bestätigt. Als Gott Vater die Tiere schafft, steht der Wolf neben dem Schaf, und ohne die Gegenwart des Schöpfers zu scheuen, packt er es sofort bei der Gurgel, dafs das Blut aufspritzt. Freilich geschieht das noch außerhalb des Paradieses. — Joachim, der Vater der Jungfrau, ist in die Einsamkeit geflohen. Über einem Abhang, auf dem eine Schafherde weidet, erheben sich die Stämme des den Hügel krönenden Waldes. Zwei Böcke stofsen sich, ein Mutterschaf säugt das Lamm, das mit erhobenem Kopf und schlagendem Schwanz unter

der Mutter kniet. Zwischen den Stämmen im Dunkel des Waldes aber lauert, als Schattenriß kaum sichtbar, mit glühenden Augen der Wolf.

Vor diesem ältesten abgeschlossenen deutschen Tierbild dürfen wir uns wohl daran erinnern, daß Bertram dem niederdeutschen Boden angehört, auf dessen holländischem Teil später das Tierbild als besondere Gattung zuerst gepflegt werden sollte. Es verdient in diesem Zusammenhang hervorgehoben zu werden, daß Bertram überall sehr scharf das Tierleben beobachtet. Er kennt eine Ziege mit Ramsnase und Hängeohren, die er wohl kaum wo anders als auf der Pilgerschaft in Italien gesehen hat; er schildert einen Steinbock mit langen Hörnern, der am Baum hinaufstrebt und den Kopf nach den Blättern umwendet, bei der Schöpfung der Tiere fehlen der Stör mit dem gepanzerten Rücken und Hummer und Taschenkrebs nicht.

Der glückliche Zufall, daß auf den verschiedenen Altären Bertrams einige Szenen sich zwei-, drei-, ja in einem Falle, bei der Verkündigung, sogar fünf Mal wiederholen, gewährt einen Einblick in Bertrams Schaffensart, der uns bei anderen Künstlern seines Zeitalters völlig versagt ist. Er bindet sich an kein Schema.

Unter den fünf Darstellungen der Verkündigung kommen drei von Grund aus verschiedene Typen vor, und selbst bei den in der Anlage verwandten ist das Motiv der Bewegung beim Engel wie bei der Maria jedes mal neu. Dasselbe gilt von den Wiederholungen der Geburt und der Anbetung der Könige. Wir würden uns darnach wohl berechtigt halten, Meister Bertram auch bei den nur einmal vorkommenden Szenen als Erfinder der neuen Gedanken anzusehen.

Der hervorragenden Gabe der Erzählung stehen bei Bertram sehr primitive, oft unzulängliche, zuweilen aber auch auffallend fortgeschrittene Ausdrucksmittel zu Gebot.

Als Hintergrund kennt er natürlich nur die neutrale goldene Fläche. Innenräume deutet er auf seinem großen Altar von 1379 nur durch einen Baldachin an, dem er wohl einmal eine Holzdecke unterspannt. Aber auf dem Marienleben kniet die Jungfrau im Gebet vor dem Fenster ihres Zimmers und durch das Fenster neigt sich der Engel zu ihr. Ueberall tauchen dabei die ersten Versuche der perspektivischen Darstellung selbst reich gegliederter Körper auf. Durch die Anordnung der Figuren weiß er schon eine auffallende Illusion des Raumes zu erreichen. Bei der Einsetzung des Paradieses steht Adam vom Rücken gesehen im Vordergrund und überschneidet mit dem Ellbogen die rechts weiter hinten stehende und vorn gesehene Eva. Während von links im Profil Gott Vater sich über die Mauer des Gartens beugt.

Das Nackte ist Erinnerung und Ahnung. Aber am Körper Adams tritt der Sägemuskel schon deutlich hervor. Den Fingern fehlen noch die Gelenke. Doch werden auf den spätesten Bildern schon die Lichter auf den Knochen der Handrücken angedeutet. Die Köpfe der herkömmlich und auswendig dargestellten Szenen der Geburt Christi auf dem ältesten Altar sind leer und kalligraphisch. Auf den Bildern aus dem alten Testament jedoch, für die es keine alte Überlieferung gab, treten ganz neue energische Charakterköpfe auf,

wie die Studie des blinden Isaak und des schreienden Knaben Isaak auf dem Opferaltar, und auch auf dem Marienleben sind die Köpfe stellenweise schon als wirkliche Charakterschilderungen beabsichtigt. Bei der Proportion des menschlichen Körpers fehlt freilich jede Sicherheit. Auffallend ist dagegen das fein entwickelte Gefühl für die völlige Deutlichkeit der Bewegung. So vergißt er nicht bei fliegenden Engeln und bei der knieenden Maria unter dem Gewand beide Fersen anzudeuten. Verkürzungen versucht er wohl, wie bei der Gestalt des Esau, aber sie mislingen ihm noch völlig. In all diesen Dingen zeigt jedoch das späteste Werk, der große Marien-Altar, entschiedenen Fortschritt.

Bei seiner Skulptur und — hier vielleicht in bewusstem Archaismus — bei seiner Gestalt Gott Vaters auf den Tafelbildern hält er an der stark geschwungenen Linie fest, die die eine Hüfte heraustreibt. Auch das Gewand Gott Vaters ist altertümlich gefaltet während er sonst, und mit der Zeit immer energischer, die ganz naturalistische Faltengebung eines weichen, dünnen, aber schweren Seidenstoffes pflegt.

Seine Farbe erscheint ungemein fortgeschritten, und oft gemahnt er schon an die reife Kunst seines großen Nachfolgers, Meister Franckes, der zu den reichst begabten deutschen Farbenkünstlern aller Zeiten gehört. Ungemein edel weiß Bertram schon das tonige Weiß einzufügen, und die Abwägung, Verteilung und Benachbarung der Farben auf dem einzelnen Bilde konnte nur einer ausgesprochen koloristischen Begabung gelingen. Einmal gibt er den Gestalten auf den Außenflügeln eines Altars einen dunkeln, fast schwarzen Grund, auf dem die farbigen Gewänder in blühender Pracht leuchten. Bei dieser koloristischen Anlage dürfen die Mängel seiner Zeichnung um so weniger überraschen, wenn man seine einsame Stellung in dem kleinen, entlegenen Ort mit kaum 20000 Einwohnern in Rechnung zieht, wo er weder durch den Wettstreit mit einer Schar gleichwertiger Begabungen, noch durch eine starke akademische Tradition, noch durch ein benachbartes Kunstzentrum höherer Stufe Antrieb und Anregung erhalten konnte.

Alles in Allem tritt uns somit Meister Bertram als eine der wagenden Begabungen jenes Zeitalters entgegen, wo zugleich im Norden wie im Süden Deutschlands eine üppige Kunstblüte sich ankündigte. Sie ist im Norden rasch dahingewelkt. Man pflegt heute wohl die Kunst als das Erzeugnis verfallender Zeiten auszugeben. Aber es geht durchaus nicht an, sie unter eine so einseitige Formel zwingen zu wollen. Sie ist viel öfter ein Ausdruck überschüssiger Lebenskraft oder die erste Lebensäußerung aufstrebender Energie, und sie pflegt anzuwelken in dem Moment, wo die Lebensenergie des Volkes einzuschlafen beginnt.

So haben mit der sinkenden politischen Energie die norddeutschen Stämme im 15. Jahrhundert auch ihre künstlerische Selbständigkeit verloren. Die Keime, die in Bertrams Marienleben und in seiner Apokalypse stecken, haben nicht in den Hansastädten Blüte und Frucht getragen, sondern ein Jahrhundert später in Nürnberg.

\*

\*

\*

Als Ergebnis glücklichen Zusammenwirkens der historischen Forschung und der Museumspraxis bietet die Entdeckung Meister Bertrams willkommenen Anlaß, am Jubeltage des germanischen Museums zu betonen, daß die Aufgaben der historischen Sammlungen noch entfernt nicht erschöpft sind, und des Gewinnes an Forschungsmitteln, Forschungsarten und Forschungsgebieten zu gedenken, die die Wissenschaft der fachmännischen Verwaltung und Ausbildung der Museen im 19. Jahrhundert verdankt.

Tägliche und stündliche Beschäftigung mit den Dingen selbst, Trieb und Zwang beständig zu vergleichen, der Blick auf die Urkunde vom Standpunkt des Denkmals, haben die Forschung um ein kritisches Rüstzeug bereichert, das nur in der Museumspraxis ausgefeilt werden konnte. Auf zahlreichen Gebieten hat die systematische Sammelthätigkeit des neunzehnten Jahrhunderts die stofflichen Grundlagen für neue Wissenschaften gelegt, auf einigen, wie bei der Vorgeschichte, neue Wissenschaft unmittelbar erzeugt. Nächst der Schöpfung und Ausbildung der Sammlungen selbst ist die wissenschaftliche Leistung der unanfechtbarste Gewinn, den die historischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts unserer Kultur bisher gebracht haben. Die unmittelbare Anregung der Produktion, eine Zeit lang ihre überwiegende Thätigkeit, war in diesem Umfang naturgemäÙ nur vorübergehend wirksam und wird von unserem Geschlecht, das ihren Überschwang zu bekämpfen hatte, in ihrer geschichtlichen Bedeutung und Notwendigkeit wohl zu gering geachtet.

Das 20. Jahrhundert tritt nun mit den historischen Museen als Anstalten im Staatsbesitz ein Erbe von Organismen mit unabsehbarer Ausbildungsfähigkeit an. Im Bewußtsein dieses neuen Besitzes, über den kein früheres Jahrhundert verfügte, können wir alle kritischen Bedenken, die sich gegen die Form, ja gegen das Dasein der Museen richten, als willkommene Hilfsmittel bei ihrer weiteren Entwicklung begrüßen. Denn daß die heutige Form nicht die endgültige sein kann, fühlt niemand tiefer als die Leiter der Museen selbst.

Wie alles, was die Menschheit schafft, ist auch das historische Museum durchaus nicht so sehr, wie es den Anschein haben kann, ein aus verstandsmäßiger Überlegung entstandenes Abstractum, sondern vielmehr aus dunkeln Trieb und Drang geboren und im besten Falle mit ganzem Willen entwickelt worden.

Als am Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Einrichtung der neuen bürgerlichen Gesellschaft der Inhalt der alten Schlösser und Kirchen, Patrizierpaläste, Bürger- und Bauernhäuser durch das geheimnisvoll plötzliche Nachlassen pflegender Tradition beweglich wurde, verbanden sich mit dem Wunsch zu retten wohl von der ersten Stunde an wissenschaftliche und kulturelle Absichten, aber doch mehr in instinktmäßiger Ahnung ferner Ziele und Zwecke. Tausend Versuche wurden angestellt und aufgegeben. Wie es damit im Einzelnen verlaufen ist, können wir heute noch nicht oder nicht mehr sagen, denn über die Geschichte des Museumgedankens, der noch etwas ganz anderes ist als seine Erscheinung in der Thatsache des Museums, sind wir noch durch keine Sonderuntersuchung aufgeklärt. Wir können nur sagen, daß

vom Museum gilt, was das Gesetz aller menschlichen Einrichtungen ist, es war bald mehr, bald weniger, aber nie genau das, wofür es gerade gehalten wurde. Für die Weiterführung der Aufgaben, die dem Museum gesteckt sind, wäre eine Einsicht in seine Entwicklung nicht ohne Gewinn.

Dunkelheit, wenn wir zurückblicken, Dämmerung auf dem Wege vor uns, nur dafs wir doch schon in grossem Schattenriß das Wesen der Aufgabe, die unser harrt, vor uns sehen. Es ist die organische Eingliederung des Museums in das gesamte nationale Bildungswesen, mit dem es bisher nur hie und da zufällige Berührungspunkte hatte, aber keine lebendige Verbindung eingegangen war. Diesem elementaren Entwicklungsproblem gegenüber treten alle Fragen über die Lösung der Museumsgrundrisse, die wissenschaftliche oder künstlerische Anordnung der Gegenstände in zweite Linie, da sie ja im letzten Grunde von der Beantwortung der Kernfrage abhängen.

Ein Volk ist umso stärker, je mehr Empfindungen und Gedanken in allen Herzen und allen Köpfen lebendig sind, je mehr von den grosen nationalen Werken und Thaten als allen gemeinsamer Besitz gefühlt und geliebt werden. Wir können nach aufsen keine Kraft äufsern, die wir nicht in uns besitzen. Jeder Einzelne mufs die bildende Kraft und den Willen der Edelsten seines Volkes in sich wirksam fühlen. Das gibt im Innern den festen Boden, auf dem sich alle Glieder des Volkes verstehen und eins fühlen und nach aufsen das starke Bollwerk, das das Volkstum bewahrt.

Mit diesen Forderungen gemessen, kann der heutige Zustand unserer nationalen Bildung uns nicht das Gefühl der Beruhigung gewähren.

An der Erkenntnis und Auswahl dessen, was den gemeinsamen Bildungsgehalt unseres Volkes auszumachen hat, werden bewußt oder unbewußt — und besser bewußt als unbewußt — wie die historische Forschung, so auch die historischen Museen mitzuarbeiten haben.

Nicht zuletzt das Germanische Museum, dessen Name schon Programm ist, das in einer Zeit tiefer Niedergeschlagenheit von mutigen Männern gegründet wurde, um unser Volk die Erkenntnis der Kräfte zu lehren, die bei seiner kulturellen Entwicklung an der Arbeit gewesen sind. Es liegt etwas von einem dunkeln Zauber in dem Namen allein. Selbst der Ungebildete, der den Vorhof des Germanischen Museums betritt, fühlt sich geheimnisvoll berührt von einem Hauch, der von fernen Urquellen herüberweht.

Und wenn wir fragen, was den weitschauenden energischen Begründern und Entwicklern des Germanischen Museums bis auf unsere Tage die opferwillige Hülfe des ganzen deutschen Volkes gesichert hat und ferner sichern wird, so müssen wir die Antwort in den nationalen Ideen suchen, die sein Name ausdrückt.

Das Germanische Museum, wie es nun über alle Hoffnung köstlich vor unseren Augen steht, darf zugleich als ein Geschenk der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes an die Stadt Nürnberg gelten. Und wir müssen uns heute sagen, dafs, als unter den deutschen Städten die Wahl der Beschützerin der vaterländischen Anstalt getroffen wurde, ein Gefühl für das Ziemende die Männer bewegt hat, die endgültig für Nürnberg stimmten.

Sie konnten sich auf die alten Ehren Nürnbergs berufen, seine Kunst, in der die deutsche Gesamtkunst gipfelt, seine alte politische Bedeutung, seinen Einfluß als Ausgangspunkt grundlegender Erfindungen.

Aber vielleicht hat sie ein jüngeres Verdienst der herrlichen Stadt geleitet.

An dem berückenden Bilde Nürnbergs, wie es mit den Mauern und Zinnen, mit Erkern und Türmen um die ragende Herrlichkeit seiner Burg gelagert ist, hat das Deutsche Volk vom Ende des 18. Jahrhunderts an und zur Zeit der Auflösung seines politischen Körpers das eigene künstlerische Wesen verstehen und lieben gelernt. Am Bilde Nürnbergs hat es zuerst erfahst, daß es neben dem klassischen Ideal ein nordisch-germanisches gibt. Kein zweites deutsches Städtebild hat durch sein bloßes Dasein so mächtig auf die Phantasie des ganzen Volkes gewirkt, keines lebt in seinem Herzen mit so persönlichem Antlitz. Am Stadtbild Nürnbergs hat sich das inbrünstige Wesen der deutschen Romantik entzündet, und wir dürfen es nicht vergessen, daß die romantische Stimmung und das romantische Gefühl der Brunn der wissenschaftlichen Erforschung und des wissenschaftlichen Verständnisses unserer deutschen Stammesart und Entwicklung geworden ist.

Nürnberg genoß bis zur Auflösung des alten Reichs durch ein halbes Jahrtausend ein so überragendes Ansehen, daß seinen sicheren Mauern, seiner gefestigten Staatsverfassung die Hut der Reichskrone und der Reichskleinodien anvertraut war.

Fünfzig Jahre nach dem großen Zusammenbruch hat die Einmütigkeit der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes dem Schutz derselben Stadt im Germanischen Museum ein anderes Reichskleinod übergeben: das sichtbare Symbol ihres Glaubens an eine deutsche Kultur.



Schlussstück von Nikolaus de Bruin.