

Buber und die bildenden Künste

Die intensive Auseinandersetzung mit Kunst beschäftigte Buber in den ersten Jahren seiner intellektuellen Karriere sowohl während seiner Universitätsstudien, als auch als einen Schwerpunkt seiner Aktivitäten innerhalb der zionistischen Bewegung in den Jahren um die Jahrhundertwende. Von 1897 bis 1905 studierte er Kunstgeschichte an der Universität Wien und arbeitete an einer unvollendet gebliebenen Habilitationsschrift. Später äußerte er sich nur noch ausgesprochen selten zur Kunst¹. In den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens nahm Buber in Jerusalem seine Arbeiten zur Kunst wieder auf, als er, als »graue Eminenz«, mit kurzen Einleitungen zu Publikationen beitrug und bei Ausstellungseröffnungen und Gedenkveranstaltungen Reden hielt. Jedoch sollte die gemessen an dem Umfang der Arbeiten Bubers zu anderen Themen eher gering scheinende Anzahl dieser Texte nicht darüber hinwegtäuschen, welche Bedeutung Buber der Kunst während seines ganzen Lebens beimaß. Seine leidenschaftliche Beschäftigung mit Kunst kam in der Sorgfalt zum Ausdruck, mit der er die visuelle Gestaltung seiner Veröffentlichungen begleitete, und auch in seinem Familienleben, in seinen Beziehungen zu Künstlern und in der ästhetischen Grundhaltung seines Lebens².

Das Interesse für die Jüdische Kunst, das zu Beginn der 1980er Jahre explosionsartig zunahm, setzte Bubers frühe Schriften zur Kunst – insbesondere seine Rede zum Fünften Zionistischen Kongress, seine Essays

1. So etwa, zusätzlich zu den in diesem Band versammelten Schriften, in der kurzen Arbeit »Der Altar« (zu dem von Matthias Grünewald (ca. 1475/78-1528) gestalteten Isenheimer Altar), die als Teil von »Ereignisse und Begegnungen« bereits in MBW 1, S. 249-252 abgedruckt ist; sowie die Besprechung von Hermann Struck in »Die Entdeckung von Palaestina« von 1905, jetzt in MBW 3, S. 351-353.
2. An dieser Stelle möchte ich Tamar Goldschmidt, Martin Bubers Urenkelin, für die großzügige Mitteilung von Material und Familienerinnerungen bezüglich Bubers Beziehung zur Kunst und der herausragenden Bedeutung, die der Kunst in der Familie Buber zukam, danken. Bubers Enkeltochter Barbara Goldschmidt (1921-2013), die zusammen mit ihrer Schwester Judith (Judith Buber Agassi, geb. 1924) im Haus Martin Bubers aufwuchs, war selber Künstlerin. Bezeichnend für Bubers eindringliche Deutung von Bildern sind die Kurzgedichte, die er auf die Rückseiten von fünf Schwarzweiß-Reproduktionen musizierender Engel von Melozzo da Forlì (1438-1494) niederschrieb. Bei den Reproduktionen handelt es sich um Fragmente eines Freskos (ca. 1480) für die Apsis der Basilica dei Santi Apostoli in Rom, das 1711 entfernt wurde und heute in der Vatikanischen Pinakothek ausgestellt sind. Die reproduzierten Fragmente der Fresken sind Teil einer Komposition, die die Himmelfahrt Christi zeigt, während sich Bubers Gedichte auf das Verhältnis der Engel zum aufsteigenden »Gott« beziehen, wobei das Sehen als Metapher betont wird. Zu den Gedichten vgl. in diesem Band, S. 170-174.

zu Lesser Ury (1861-1931) und seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Jüdische Künstler* – wieder auf die Tagesordnung einer reichen und bis heute anhaltenden Diskussion zwischen Wissenschaftlern und Künstlern³. Was also zunächst als ein eher marginaler Aspekt von Bubers Werk erscheint, wird von gegenwärtigen Kunsthistorikern und Forschern als wegweisender Beitrag gewertet.

Als Student an der Universität Wien schrieb sich Buber während des Wintersemesters 1896/97 in Seminare ein, die von führenden Kunsthistorikern der Zeit, etwa Franz Wickhoff (1853-1909), Alois Riegl (1858-1905) und Julius von Schlosser (1866-1938), abgehalten wurden⁴. Außerdem arbeitete er während des Winters 1905/06 in Florenz an einer Habilitationsschrift, die sich vermutlich auf ein kunstgeschichtliches Thema beziehen sollte, aber nie fertig gestellt wurde⁵. Auch wenn Buber Kunstgeschichte als akademisches Studienfach nicht weiter verfolgte, lassen sich sein ästhetischer Scharfsinn und seine Begabung für den genauen Blick und die visuelle Analyse in vielen seiner Schriften nachweisen. Diese Begabung kam ihm während seines gesamten Lebens zustatten. Er verstand sich meisterhaft auf das Lesen von Bildern. Bubers Bewusstsein für

3. Siehe zum Beispiel Richard I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998; Essays von Inka Bertz, Emily D. Bilski, Paul Mendes-Flohr und Chana Schütz in *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture 1890-1918*, hrsg. von Emily D. Bilski, Berkeley 1999; *Jewish Identity in Modern Art History*, hrsg. von Cathrine M. Soussloff, Berkeley 1999; Vivian B. Mann, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000; Kalman P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton 2000; Margaret Olin, *The Nation without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln, Nebraska 2001; Gilya Gerda Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, Syracuse 2003.
4. Archiv der Universität Wien, »Nationale« und »Rigorosen«, PH RA 1678 Buber. Bei den Vorlesungen handelte es sich um: »Geschichte des Naturalismus in Malerei und Plastik« von Prof. Franz Wickhoff, »Geschichte der holländischen Malerei« von Prof. Alois Riegl und »Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, ihre Quellen und Hilfsmittel« von Priv. Doz. Julius Ritter von Schlosser. Es ist bemerkenswert, dass zum Ende seines Studiums keine Einträge mehr darauf verweisen, dass Buber diese Kurse fortgeführt hätte, was vermuten lässt, dass sich Buber schliesslich dazu entschlossen hat, sich von ihnen zurückzuziehen, und sich ganz auf das Studium der Philosophie zu konzentrieren. Außerdem studierte Buber an der Universität Leipzig bei August Schmarsow (1853-1936), dem Gründer des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und Autor einer Monographie zu Melozzo da Forlì (1886), dessen Werk auch Gedichte Bubers inspirierte (vgl. oben, Anm. 2).
5. Grete Schaeder, *Martin Buber*, in B I, S. 41. Bubers Briefe aus Florenz erwähnen die seiner Arbeit förderliche Umgebung, berühren aber andere Projekte als seine Habilitationsschrift. Vgl. B I, S. 233-242. Bemühungen, den Gegenstand von Bubers Habilitationsschrift genauer zu bestimmen, sind bis jetzt erfolglos geblieben. Vgl. auch Olin, *The Nation without Art*, S. 108 u. 233, Anm. 10; Dominique Bourel, *Martin Buber: Sentinell de l'humanité*, Paris 2015, S. 131-132.

die Bedeutung der visuellen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts war für sein Engagement in der frühen zionistischen Bewegung zentral. Buber beabsichtigte, die bildenden Künste in den Hauptstrom der Zionistischen Aktivitäten zu integrieren, denn er sprach der Kunst das Vermögen zu, als Faktor der kulturellen Erneuerung des Judentums zu wirken. Die Kunst erschien ihm als machtvolles Werkzeug im Instrumentarium der zionistischen Bewegung und gleichermaßen als Vorbote und Katalysator einer Wiedergeburt jüdischer Gesellschaft und Kultur⁶.

Bubers Rede »Über jüdische Kunst«, die er 1901 vor den Delegierten des Fünften Zionistischen Kongresses gehalten hat, ist ein Manifest, in dem die zentrale Rolle umrissen wird, die der Kunst im Zionismus und darüber hinaus in jeder Bewegung zur spirituellen und nationalen Erneuerung des Judentums zukommen sollte. Inspiriert von Achad Haam stellten Buber und die Kulturzionisten den politischen Zionismus in Frage, wie er von Theodor Herzl und Max Nordau (1843-1923) propagiert wurde. Zudem fürchtete sich ein Teil der orthodoxen Zionisten vor jeder Säkularisierung der Bewegung, die etwa dazu führen könnte, die Religion durch die Kultur zu ersetzen. Nordau war der Auffassung, Kunst sei von sehr begrenzter Nützlichkeit allein zu Propagandazwecken und verwarf alles darüber Hinausgehende als Luxus, der für die Massen armer Juden nur von geringem Nutzen sein könne. Demgegenüber betonte Buber die Bedeutung der Kunst, die ihr bei dem Vorhaben zukomme, ein breites Spektrum des Judentums für den Zionismus zu gewinnen und schließlich auf den Aufbau eines zukünftigen jüdischen Staates vorzubereiten:

Der Zionismus hat mit dem ganzen Volke zu rechnen. Und wahrlich, wir brauchen gerade für unsere nicht völlig besitzlosen Classen geistige Hebung. Gerade die besitzenden Classen müssen wir von Grund aus geistig und sittlich erziehen, bevor sie ein fähiges und würdiges Menschenmaterial für unser Palästina abgeben. Und Mittel dieser Erziehung wollen wir Ihnen hier vorschlagen, Mittel der Erziehung, die grosse Schichten unseres Volkes entwickeln, unsere Bewegung stärken, der nationalen Sache neue und wertvolle Kräfte zuführen werden. Ein solches Mittel ist die jüdische Kunst.⁷

Neben ihrer Funktion, eine spirituelle Erneuerung zu unterstützen und die Menschen zu erziehen, gilt für Buber die Kunst als entscheidender Faktor der Konstituierung nationaler Identität: »Denn in dem künstlerischen Schaffen sprechen sich die spezifischen Eigenschaften der Nation

6. In einer ganzen Anzahl von Arbeiten Bubers, die nicht ausschließlich der Kunst gewidmet sind, kommen diese Überlegungen zum Ausdruck. Vgl. z. B. *Jüdische Renaissance*, MBW 3, S. 143-147.

7. In diesem Band, S. 471.

am reinsten aus: alles, was diesem Volke, und nur ihm, eigen ist, das Einzigartige und Unvergleichbare seiner Individualität, findet greifbare lebendige Gestalt in seiner Kunst. So ist unsere Kunst der schönste Weg unseres Volkes zu sich selbst.«⁸ Bubers Worte erinnern an den berühmten Ausspruch von John Ruskin (1819-1900): »Great nations write their autobiographies in three manuscripts—the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three the only quite trustworthy one is the last.«⁹

In den Arbeiten, die er in den Jahren um 1900 verfasste, benennt Buber einerseits Beispiele jüdischer Kunst, während er andererseits betont, dass solche Kunst ohne die Verwurzelung im Land Israel unmöglich sei. Das Exil habe dem jüdischen Volk »das Anschauen einer schönen Landschaft und schöner Menschen«¹⁰ geraubt. Doch der Kontakt mit der westlichen Kultur habe den Juden die Möglichkeiten eines Nationalbewusstseins und damit einhergehend einer jüdischen Kunst eröffnet: »da war es doch wieder unsere Vermählung mit der abendländischen Civilisation, die es uns ermöglichte, unseren uralten Drang nach nationalem Sich-Ausleben [...] und ebenso war es jene Vermählung, die unsere Sehnsucht nach Schönheit und Schaffen, die im Ghetto immer wieder totgequält wurde, zu der jungen Macht heranreifen liess, der wir, in ihrer unfertigen Gegenwart die große Zukunft verehrend, den Namen ›jüdische Kunst‹ gegeben haben.«¹¹

Bubers Ansicht darüber, was jüdische Kunst ausmachen sollte, war von ausgesprochen umfassender Natur. Die bildenden Künste, Literatur, Theater und Musik erschienen als gleichberechtigte Bestandteile seines übergreifenden Projekts einer jüdischen Erneuerung. Zwei Monate vor seiner Rede auf dem Kongress schrieb er von Wien aus an Paula Buber: »Ich beschäftige mich jetzt viel mit dem Plan einer freien jungjüdischen Bühne [...] Das gibt zusammen mit Anthologie, Kunstaussstellung, Kunstverlag, Buchverlag, Zeitschriften und anderen Projekten ein ganzes jüdisches Kunstprogramm.«¹²

Buber befand sich aber in einer Zwickmühle. Um die jüdische Kunst voranzubringen, war es entscheidend, das Vorhandensein jüdischer Kreativität anzuerkennen. Gleichzeitig war es jedoch notwendig, die Be-

8. In diesem Band, S. 474.

9. John Ruskin, *St. Mark's rest; the history of Venice*, 1877, S. III.

10. In diesem Band, S. 471.

11. Ebd., S. 472.

12. B I, S. 166.

hauptung aufrecht zu erhalten, dass das Leben im Land Israel die Vorbedingung für eine vollkommene Verwirklichung jüdischer Kunst sei. Buber schwankt zwischen diesen beiden Positionen: was er der einen zugesteht, muss er der anderen aberkennen. In seiner Rede auf dem Kongress macht er geltend, eine »nationale Kunst« brauche »einen Erdboden, aus dem sie hervorwächst, und einen Himmel, dem sie entgegenblüht. Wir Juden von heute haben keines von beiden.«¹³ Bereits einige Monate zuvor, in einem Artikel über den Maler Lesser Ury, der in der Zeitschrift *Ost und West* erschien, hatte er sich ganz ähnlich geäußert: »Ist heute eine jüdische Kunst möglich? Darauf giebt es nur eine Antwort, eine klare und harte: Nein.«¹⁴ Doch noch in seiner Analyse der Gemälde Urys und ihrer Befähigung, »zum Innersten unserer Seele [zu] sprechen«¹⁵, erkennt Buber sie tatsächlich als Schöpfungen einer jüdischen Kunst an. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, unterscheidet er zwischen einer Art idealtypischen jüdischen Kunst, die sich erst im zukünftigen jüdischen Heimatland voll entwickeln könne, und der zeitgenössischen Wirklichkeit einer bereits geschaffenen Kunst, in der das Schicksal der Juden, ihre Sehnsucht und ihre Identität zum Ausdruck kommen. Er sieht in Lesser Ury einen Künstler, der exemplarisch für dieses Vermögen einsteht: »Sind heute jüdische Künstler – d. h. Künstler, die in ihrem Wesen und ihren Werken jüdische Stammesart kundgeben – möglich? Können wir sie bejahen, so ist damit auch die innere Möglichkeit einer jüdischen Kunst bejaht.«¹⁶

Buber baut diese Idee, die er zunächst im spezifischen Kontext von Lesser Urys Werk erörtert, in seiner Rede auf dem Fünften Zionistischen Kongress 1901 zu einem allgemeinen Konzept aus. Während eine vollkommen realisierte jüdische Kunst allein »auf jüdischem Boden« möglich sei, würden sich die Keime dieser zukünftigen Kreativität im Europa der Gegenwart entwickeln. Buber begriff, dass, wenn man die Entwicklung einer jüdischen Kunst wünscht, man sie nicht einfach für nicht existent erklären kann. Auf die antisemitische Behauptung einer Unmöglichkeit jüdischer Kunst, wie sie im 19. Jahrhundert verbreitet wurde, geht Buber ein, indem er Richard Wagner (1813-1883) im ersten Satz seiner Einleitung zu *Jüdische Künstler* zitiert. Jüdische Kunst müsse jedoch als etwas angesehen werden, das im Prozess des Entstehens begriffen sei: »Das, was wir jüdische Kunst nennen, ist kein Sein, sondern ein Wer-

13. In diesem Band, S. 473.

14. Buber, Lesser Ury, *Ost und West*, Sp. 113, jetzt im Kommentar dieses Bandes, S. 822.

15. Jetzt in diesem Band, S. 494.

16. Jetzt im Kommentar dieses Bandes, S. 823.

den, keine Erfüllung, sondern eine schöne Möglichkeit, ebenso wie der Zionismus heute ein Werden und eine schöne Möglichkeit ist.«¹⁷

Buber sprach nicht allein von »Culturkeime[n]«, er war entschlossen, seine Mitdelegierten auf die »Tatsachen« zu verweisen, auf die man sich bereits berufen könne. Bestandteil seiner Strategie, den Künsten innerhalb des Zionismus zur zentralen Geltung zu verhelfen, war es, gemeinsam mit Ephraim Mose Lilien (1874-1925) eine Ausstellung zu organisieren, in der die Arbeiten von elf Künstlern ausgestellt wurden: Eduard Bendemann (1811-1889), Jehuda Epstein (1870-1945), Moritz Gottlieb (1856-1879), Jozef Israëls (1827-1911), Solomon Kischinewski (1863-1941), Alfred Lakos (1870-1961), E. M. Lilien, Oskar Marmorek (1863-1909), Alfred Nossig (1864-1943), Hermann Struck (1876-1944) und Lesser Ury¹⁸. Bubers Entscheidung, auf das Medium einer Ausstellung zurückzugreifen, um seine Ideen zu verbreiten, entsprach dem Zeitgeist. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, von der Londoner Weltausstellung im Kristallpalast 1857 bis hin zur Weltausstellung in Paris 1900, könnte als Epoche der internationalen Ausstellungen bezeichnet werden. Diese gewaltigen zeitlich befristeten Ausstellungen boten den Nationen eine Bühne, auf der sie stolz ihre neuesten Erfolge in der Industrie, Technik und den Künsten präsentieren, ihre Leistungen feierlich inszenieren und somit nationales Selbstbewusstsein und nationale Selbstdarstellung demonstrieren konnten.

Die Weltausstellung in Paris von 1900 versammelte 83.000 Aussteller und zog knapp 51 Millionen Besucher an, die eine Reihe nationaler Pavillons besichtigen konnten, »eine Ansammlung vorübergehend errichteter Gebäude, die ausgeprägte nationale Identitäten geltend machen sollten«¹⁹. Während die Pavillons sich an den jeweiligen historischen Baustilen anlehnten, griffen die Kunstwerke, die in ihnen ausgestellt wurden und die nationalen Bestrebungen artikulieren sollten, auf Mittel moderner nationaler Kunststile zurück, die sich von volkstümlichen Traditionen inspirieren ließen. Diese zeitgenössischen Strategien, eine nationale Identität zu konstruieren, könnten Buber dazu veranlasst haben, eine Ausstellung von wenn auch nur kurzer Dauer zu organisieren, um die jüdische künstlerische Kreativität innerhalb des explizit nationalen Kontexts des Zionistischen Kongresses zu zelebrieren.

17. Buber, Einleitung zu *Jüdische Künstler*, in diesem Band, S. 474.

18. Zu dieser Ausstellung vgl. Schmidt, *Art and Artists of the Fifth Zionist Congress*.

19. Maryanne Stevens, »The Exposition Universelle: ›This vast competition of effort, realization and victories‹«, in: *1900: Art at the Crossroads*, hrsg. von Robert Rosenblum, Maryanne Stevens u. a., London 2000, S. 64. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

Ausstellungen zu künstlerisch gestalteten jüdischen Ritualgegenständen wurden bereits auf der Weltausstellung von Paris 1878 und 1887 in der Royal Albert Hall in London organisiert. Als Student in Wien wird Buber sowohl das Jüdische Museum, das als weltweit erstes seiner Art 1895 gegründet wurde, wie auch die »Gesellschaft für Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judentums« gekannt haben. Eine ähnliche Organisation, die »Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler«, wurde 1900 von Heinrich Frauberger (1845-1920), dem (nicht-jüdischen) Direktor des Kunstmuseums in Düsseldorf gegründet. Diese Unternehmungen beabsichtigten, jüdische Kunstobjekte in den Augen von Juden und Nichtjuden aufzuwerten, so dass sie der Sammlung, dem Studium und der Ausstellung für würdig erschienen, aber konzentrierten sich ausschließlich auf den religiösen Aspekt der materiellen jüdischen Kultur. Es war Bubers Neuerung, jüdische künstlerische Kreativität aus den religiösen Funktionen und dem religiösen Kontext herauszulösen, sie aber dennoch in der jüdischen Vergangenheit zu verwurzeln und eine bessere jüdische Zukunft verkünden zu lassen. Michael Berkowitz bemerkt hierzu: »Zum Ersten zionistischen Kongress wurden Porträts von Proto-Zionisten in den Fluren des Basler Stadtkasinos aufgehängt, aber diese Ausstellung Jüdischer Kunst, unter der Schirmherrschaft der Zionistischen Bewegung, war sicherlich das erste Mal, dass die Werke Jüdischer Künstler in Zentraleuropa in einem national-jüdischen Kontext gezeigt wurden.«²⁰

Buber ließ sich von den zeitgenössischen Strömungen des europäischen Kunstdiskurses inspirieren und entwickelte aus ihnen seine Ideen über das Wesen der jüdischen Kunst und wie sie für nationale Bestrebungen mobilisiert werden könne. Eine Vielzahl jener Diskurse befasste sich mit der Inszenierung von Kunst auf den Weltausstellungen und thematisierten »die angeblichen nationalen Züge [...], die im Gegenstand und der Technik eines Werkes vermeintlich zum Ausdruck kommen sollten.«²¹ Die Inhalte der ausgestellten Kunstwerke, von denen man meinte, sie seien Ausdruck des Nationalgefühls, entstammten üblicherweise der Geschichte – der gemeinsamen nationalen Vergangenheit – und der Landschaft, in der man die nationale Identität verwurzelt glaubte. Wenn also Buber behauptet, dass eine jüdische Kunst ohne eine jüdische Erde,

20. Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993, S. 129. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

21. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York 2011, S. 387. Vgl. auch *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, hrsg. von Michelle Facos u. Sharon L. Hirsh, Cambridge 2003. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

von der sie sich nähren könne, haltlos sei, knüpft er ebenso an einen Grundsatz der Zionistischen Ideologie an, wie er zeitgenössische Ideen zur Beziehung zwischen Landschaft, Kunst und nationaler Identität aufgreift. Den Blick hauptsächlich auf die besondere Topographie national konnotierter Landschaft zu richten, kommt insbesondere in Bubers Arbeit zu Hermann Strucks Radierungen von Landschaften Palästinas zur Geltung, die er als einen »Seelenzustand« charakterisiert.²² Hier betont Buber die Bedeutung wahrhaften Sehens, ein Thema, zu dem er in seinen Schriften des Öfteren zurückkehrt: »Unsere Frage, ob uns unser Land eine Wirklichkeit ist, bedeutet, ob wir es wirklich sehen und dies wieder, ob wir es aus unserer Stimmung heraus sehen.« Buber zufolge »bringen uns« Strucks Landschaftsradierungen »zum erstenmal das wahre Land unseres Gefühls: ganz und gar weite sehnsuchtsvolle Stimmung.«²³

Buber studierte an der Universität Wien zu einer Zeit, in der die Stadt durch die Gründung der Wiener Secession 1897 einen künstlerischen Aufschwung erfuhr. Die Ausstellungen der Secession waren – abgesehen davon, ihren Mitgliedern Gelegenheiten zur öffentlichen Präsentation ihrer Werke zu verschaffen – als Mittel gedacht, das Publikum zu erziehen und eine nationale künstlerische Erneuerung zu fördern. Die Kritiker, die die Secession unterstützten, bedienten sich einer Sprache, die ähnlich derjenigen Sprache Bubers war, die er in seinen Schriften zur Kunst für einige Jahre verwendete. Hermann Bahr, über den Buber bereits 1897 geschrieben hatte²⁴, veröffentlichte in der Zeitschrift der Secession, *Ver Sacrum*, einen »Brief an die Secession«, in dem er zur Schaffung einer österreichischen Kunst aufrief:

»Mit dieser ersten Ausstellung ist noch gar nichts gethan, jetzt fängst erst an! Diese erste Ausstellung von Euch ist eine grosse Frage an das Publicum gewesen [...] Ihr müsst schaffen, was noch nicht dagewesen ist: Ihr müsst uns eine österreichische Kunst schaffen [...] Die moderne Kunst hat ungeheure Mittel in Eure Hand gegeben; nehmt sie, um durch sie die Seele unserer Heimat auszudrücken. [...] Eine österreichische Kunst werden wir erst haben, wenn sie unter uns allen in unserer täglichen Existenz lebendig geworden ist. [...] Diese müsst Ihr uns geben, nicht mir, nicht diesem oder jenem Kenner, sondern unserem ganzen Volk. Hüllt unser Volk in eine österreichische Schönheit ein!«²⁵

22. Martin Buber, Die Entdeckung von Palaestina, jetzt in: MBW 3, S. 351-53.

23. Buber, Ebd., S. 352. Zu Bubers Begriff der »Stimmung« in den Werken von Hermann Struck und Lesser Ury vgl. auch Olin, *Nation without Art*, S. 118.

24. Martin Buber, Zur Wiener Literatur, jetzt in MBW 1, S. 119-129.

25. Hermann Bahr, »An die Secession. Ein Brief von Hermann Bahr«, *Ver Sacrum*, I, 5/6 (Mai/Juni 1898), S. 5.

Alois Riegls Theorien über den relativen Kunstwert haben die Grundsätze der Wiener Secession beeinflusst²⁶ und wurden auch von der zeitgenössischen Diskussion zur jüdischen Kunst aufgegriffen. Riegl verabschiedete sich von der Ansicht, dass es einen einzigen ästhetischen Standard gebe, und trat stattdessen für eine »Pluralität der Kunst«²⁷ ein, was eine Neugewichtung von Perioden der Kunstgeschichte mit sich brachte, die zuvor als »dekadent« verurteilt worden waren. Für Riegl war das Konzept des »Kunstwollens« zentral, dessen genaue Bedeutung aber schwer zu fassen ist. Einer einflussreichen Interpretation dieses Konzepts zufolge, die von Riegls Schülern Edgar Wind (1900-1971) und Erwin Panofsky (1892-1963) vertreten wurde, beziehe sich das »Kunstwollen« auf einen »Gehalt oder eine objektive immanente Bedeutung – jedes Werk bezieht durch seinen Stil die Gesamtheit der Kultur ein, der es entstammt.«²⁸ In jeder Kultur komme der Kunst ein bestimmter Zweck zu, und es sei Aufgabe des Kunsthistorikers, diesen aufzudecken.

Den hohen Stellenwert, den Buber der Kunst zur Erneuerung der jüdischen Kultur beimaß, wirkte auf die Künstler anspornend und inspirierend. Künstler suchten ihn auf, baten ihn, einen Blick auf ihre Projekte zu werfen, eifrig bemüht, seine Anerkennung zu erhalten. Diese Kontakte zu jüngeren Künstlern wurden oft durch Hermann Struck vermittelt. Beispielsweise machte Struck Buber mit seinem Schüler Joseph Budko (1888-1940) bekannt und forderte Buber wiederholt auf, bei der Suche nach einem Verleger für Budkos Radierungen zur Pessach Haggadah behilflich zu sein²⁹. Des Weiteren bat Budko Buber darum, einen Text zu diesen Radierungen beizusteuern, die auf der Berliner Secession ausgestellt wurden: »Ich freue mich als Jude, dass diese jüdischen Blätter von Nichtjuden gewürdigt werden!«³⁰ Zu einer Serie von Kunstdrucken, die Karl Jacob Hirsch (1892-1952) 1914 unter dem Titel »Legende des Baalschem« nach der Vorlage von Bubers gleichnamiger Veröffentlichung von 1908 erstellte, verfasste wiederum Struck eine Einführung.³¹

26. Diana Reynolds Cordeleoni, *Alois Riegl in Vienna 1875-1905: an Institutional Biography*, Vermont 2014, S. 239-243.

27. Carl Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt a.M. 1980, S. 222.

28. Henri Zerner, Alois Riegl: Art, Value, and Historicism, *Daedalus*, 105, Nr. 1 (Winter 1976), S. 180. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

29. Hermann Struck in einem Brief vom 4. April 1917 an Martin Buber, und in einem Brief von der Front »vor Jakobstadt, 15. V. 17«, Arc. Ms. Var. 350-008-793.

30. Joseph Budko an Martin Buber in einem Brief vom 8. Mai 1917, Arc. Ms. Var. 350-008-145b.

31. Vgl. den Brief von Struck an Buber vom 7. November 1915 im MBA, Arc. Ms. Var. 350-008-793.

Buber und Hirsch standen über Jahre im Briefwechsel miteinander, und Hirsch, der später als einziger jüdischer Künstler in der Künstlerkolonie von Worpswede lebte, empfing 1922 begeistert Bubers Besuch³². Einige Jahre zuvor schuf Hirsch ein eindrückliches Bildnis von Buber, das diesen klagend auf einem Jüdischen Friedhof zeigt, den geneigten Kopf im Einklang mit den Ästen eines Baumes³³. Hirsch erläuterte den wesentlichen Einfluss, den Buber auf seine Arbeit als jüdischer Künstler ausübte:

»Die Gestalt des chassidischen Rabbis, des Baal Schem Tov, war in dem Buche, das zu illustrieren ich unternahm, in anschaulicher Weise gezeichnet. Hier war eine Art von Judentum, das jenseits von allen Synagogen oder Gebrauchsjudentum sich befand. Diese ost-jüdischen Menschen, die Gestalten des Buches, waren naturverbunden und sahen und erlebten ihren Gott in Bäumen wie Kreaturen. Es war eine mehr pantheistische als orthodoxe jüdische Art, die hier von Martin Buber gestaltet war. Meine persönliche Bekanntschaft mit Buber bestärkte mich in meinem neu-jüdischen Bewusstsein [...] Es war ein seltsames Gefühl damals, als ich der einzige Jude in Worpswede war und ein jüdisches Leben in Bildern aufbaute, das mir im Grunde fremd war [...] Das orthodoxe, west-jüdische Synagogen-Judentum war mir fremd geworden, fremd in der Sprache und in der Leerheit der Formeln, die für mich keinen Sinn mehr hatten. So stürzte ich mich als Künstler auf das chassidische Judentum, ohne zu wissen, dass ich damit eigentlich mich dem National-Judentum genähert hatte. Ich malte damals auf alle meine Bilder und Radierungen den Davidsstern und fühlte mich in besonderer Weise als Jude.«³⁴

Buber wurde selbst aber auch durch die Zusammenarbeit mit Künstlern und Gestaltern über Jahre hinweg beeinflusst. Als er im Jahr 1900 das Buch *Juda* bespricht – das neben einer Sammlung von Gedichten von Börries Freiherr von Münchhausen (1876-1945) Illustrationen von E. M. Lilien enthielt – beginnt er bezeichnenderweise nicht damit, den Inhalt des Buches wiederzugeben, sondern beschreibt seinen Genuss angesichts der schönen Gestaltung des Buches:

»Freude an allem. An dem Einbände in unseren Farben, auf dessen dunkelstem Blau die weisse Aufschrift ›Juda‹ leuchtet, in Buchstaben, die, wie hebräische stilisiert, eine süsse heimatliche Stimmung wecken. An dem Vorsatzpapier, aus dem die Menorah uns mit ornamentaler Weihe entgegenstrahlt. An den festen, schönen

32. Buber wollte seinen Sohn besuchen, aber Hirsch hoffte, Martin und Paula Buber würden sich entschließen, sich in Worpswede niederzulassen. Brief von Karl Jacob Hirsch an Martin Buber im MBA, Arc. Ms. Var. 350-008-270.
33. Das Bild ist reproduziert in *Art in Germany 1909-1936. From Expressionism to Resistance: The Marvin and Janet Fishman Collection*, hrsg. von Reinhold Heller, München und Milwaukee 1990, S. 68, cat. no. 63.
34. Karl Jacob Hirsch, *Heimkehr zu Gott. Briefe an meinen Sohn*, München 1946, S. 51-52.

Blättern, die allem Hastigen und Oberflächlichen Feind sind und die langsame liebevolle Hand des Genießers fordern.«³⁵

Indem Buber das Buch als eine Verbindung von Gesichts- und Tastsinn beschreibt und damit die sinnliche Begegnung des Lesers mit dem Buch hervorhebt, betont er, dass alle Aspekte der Buchgestaltung zusammenwirken, um den Gehalt selbst zu vermitteln. Tatsächlich zeigt Buber seit seinen frühesten Aktivitäten als Autor und Herausgeber ein einzigartiges Feingefühl, was die ästhetische Qualität der von ihm veröffentlichten Bücher betrifft. Als Lektor im Frankfurter Verlag Rütten & Loening war Buber für die Herausgabe der Schriftenreihe *Die Gesellschaft* verantwortlich, in deren Rahmen vierzig Monographien zu sozialwissenschaftlichen Gegenständen veröffentlicht wurden, die von bekannten Gelehrten und Schriftstellern verfasst wurden. Die graphische Gestaltung der Bände übernahm Peter Behrens (1868-1940)³⁶, ein führender Künstler des Jugendstils, die Initialen stammten von Hermann Kirchmayr (1857-1938)³⁷. Bubers Bücher, die bei Rütten & Loening erschienen, wie etwa *Die Geschichten des Rabbi Nachman* (1906) und *Die Legende des Baal-Schem* (1908), wurden von Emil Rudolf Weiß (1875-1942) gestaltet, einem Typographen, Maler und Zeichner, mit dem Buber über Jahrzehnte zusammenarbeitete³⁸. Das einfühlsame Porträt, das Weiß vom jugendlichen Buber anfertigte³⁹, sowie Bubers Beitrag zur Festschrift zu Ehren des 50. Geburtstags von Weiß (1925)⁴⁰ sind weitere Belege ihrer langwährenden freundschaftlichen Beziehung. Dem langjährigen Brief-

35. Buber, Das Buch »Juda«, in diesem Band, S. 464-469.

36. Vgl. Paul Mendes-Flohr, *From Mysticism to Dialogue: Martin Buber's Transformation of German Social Thought*, Detroit 1989, S. 83-92.

37. Kirchmayrs Briefe an Buber verdeutlichen, bis zu welchem Grad Buber die Gestaltung dieser Bände beschäftigte. Vgl. im MBA, Arc. Ms. Var. 350, 8, 356.

38. Von der Ausstattung verschiedener Bücher abgesehen, entwarf Weiß das Deckblatt für Bubers Zeitschrift *Der Jude* sowie die Gestaltung des in Einzelbänden erschienen Übersetzungsprojekts der Bibel, *Die Schrift*. Zur Gestaltung von *Die Schrift*, vgl. Emily D. Bilski, A Constellation of Bibliophiles: Moshe Spitzer and the Buber-Rosenzweig Bible Translation, in: *New Types: Three Pioneers of Hebrew Graphic Design*, hrsg. von Ada Wardi, Jerusalem 2015, S. 81-88. [Hebräisch; englische Ausgabe im Druck 2016.]

39. Das Porträt stammt aus dem Jahr 1910 und befand sich bis zu deren Tod in Jerusalem in der Sammlung von Barbara Goldschmidt, der Enkelin Bubers, und nicht, wie in MBW 2.3, S. 422 bemerkt, in der Sammlung der Familie von Ludwig Strauß. Vgl. hierzu die Abbildung in diesem Band, S. 910. Das Porträt Bubers, das die Strauß-Familie besitzt, stammt von Emil Orlik (1870-1932). Zum Porträt von Weiß vgl. auch den Brief Bubers an Heinz Politzer (1907-1978) vom 17. März 1948, in dem Buber die Unruhen in Abu Tor beschreibt, in deren Verlauf das Gemälde von einem Geschoss durchschlagen wurde.

40. Martin Buber, Zwei Malergeschichten, jetzt in MBW 2.3, S. 281.

wechsel zwischen Weiß und Buber lässt sich entnehmen, mit welcher Akribie sämtliche Aspekte der Buchgestaltung diskutiert wurden, von der Auswahl des Papiers, der Schriftart, dem Einband, dem Format, dem Seitenlayout, den Umschlagentwürfen bis hin zu den verschiedenen Ausstattungen von Standard- und Luxusausgaben⁴¹. Bubers erfolgreiche Zusammenarbeit mit künstlerisch begabten Gestaltern, die ihm dabei halfen, Bücher zu produzieren, die Form und Inhalt miteinander verschmelzen, verdeutlicht, wie wichtig die lebenslange Beschäftigung mit der Kunst für seine intellektuellen Bestrebungen war.

Die Herausforderung zu intensiver Betrachtung, ohne die wirkliches Sehen unmöglich ist, war für Buber von höchster Wichtigkeit. In einem kurzen Artikel zum Dichter J. L. Perez, der im Mai 1901 publiziert worden ist, gebraucht Buber die Künstler-Kolonie von Worpsswede als eine Metapher für die verkannte Schönheit, die einer begnadeten Vision des Künstlers bedarf, um entdeckt zu werden⁴². So wie die Künstler, die nach Worpsswede kamen, Schönheit in einer Landschaft antrafen, die zuvor achtlos übergangen worden war, und sodann diese Schönheit der Öffentlichkeit durch ihre Gemälde vermittelten, so enthülle Perez die verborgene Schönheit des jüdischen Lebens:

»Das jüdische Volksleben ist das Worpsswede der Nationen ... Keiner wüsste von seiner Schönheit; nicht die drin standen ... und nicht die von draussen zusahen: deren Blick blieb an der Oberfläche haften und erfasste nur das Graue, Dumpfe und Schwere. Aber da kam einer, der hatte das Auge des Künstlers und des Künstlers Hand. Und seinem Auge erschloss sich das tiefe, wogende Leuchten, und seine Hand weckte das Schlummernde zu lichtigem, sichtbarem Leben.«⁴³

Die Frage nach dem Wesen des Sehens ist ein Problem, das Buber während der letzten Jahrzehnte seines Lebens in mehreren Schriften behandelt. In dem handschriftlichen Entwurf der Einleitung zur hebräischen Ausgabe von Bruno Zevis (1918-2000) Buch über die Architektur (1957), fragt Buber, ob Sehen gelehrt werden könne und was es bedeutet, ein scharfsinniger Betrachter zu sein: »die Frage, ob und wie man Kunstwerke sehen lehren kann, das heisst: ob und wie man sie als die Kunstwerke, die sie sind, sehen lehren, besser, richtiger, vollständiger sehen lehren

41. Vgl. im MBA, Arc. Ms. Var. 350, 8, 876.

42. »Aber da kamen einmal einige junge Maler hin, mit dem frischen Unternehmungsdurst und den gesegneten Augen der Jugend, und zugleich mit jener künstlerischen Macht begabt, die Wunder thut an allen Dingen; sie sahen sich Worpsswede an, und – sie sahen es.« Martin Buber, J. L. Perez. Ein Wort zu seinem fünfundzwanzigjährigen Schriftsteller-Jubiläum, jetzt in MBW 3, S. 55.

43. Ebd.

kann. [...] Ich sage: das spezifisch optische Verhältnis, denn darum allein geht es.«⁴⁴

Diese intensive Auseinandersetzung mit einem individuellen Kunstwerk erinnert an Alois Riegls Konzept der »Aufmerksamkeit«, das auf das Verhältnis zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk abzielt. Riegl entwickelte dieses Konzept in Verbindung mit seinen Studien zum niederländischen Gruppenportrait und arbeitete seine Ideen hierzu in seinen Vorlesungen zur Niederländischen Malerei aus, die Buber im Wintersemester 1896/97 an der Universität Wien besuchte⁴⁵. Riegl analysierte, wie der Betrachter in einen Dialog mit dem im Gemälde Dargestellten eintritt und sich eine Beziehung aufbaut, die, wie Margaret Olin bemerkt, dem dialogischen Verhältnis von Bubers *Ich und Du* (1923) entspricht⁴⁶.

In der erwähnten unveröffentlichten Fassung der Einleitung zu Zevis Buch über die Architektur schreibt Buber: »Der Mensch wird Mensch, indem er bauend den Raum vermenschlicht.«⁴⁷ Während Bubers frühe Schriften Kunst in Beziehung zur nationalen und spirituellen jüdischen Identität betrachten – sowohl als deren Ausdruck wie als Mittel zu ihrer Entfaltung – wird ihm die Kunst zum Ende seines Lebens hin zu einem Kennzeichen allgemeiner Humanität⁴⁸. In einer Besprechung von Helmar Lerskis (1871-1956) ausdrucksstarker Folge von Fotografien eines einzelnen Menschen, dessen Erscheinung sich durch die Manipulation des Lichts verändert, erörtert Buber die Macht des Künstlers, ebenso sehr zu enthüllen wie zu erschaffen, und legt nahe, das Licht des Fotografen als eine Metapher für Offenbarung anzusehen. Wenn wir, die Betrachter, wissen, wie wir zu sehen haben, werden wir in die Wahrheit eingeweiht, die der Künstler enthüllt: »Und in unmittelbarer Anschauung erkennen wir die wichtige Wahrheit [...] Lerskis Lichtzauber lehrt uns Ehrfurcht vor dem armseligen und ungeheuren Geschöpf, das sich Mensch

44. Arc. Ms. Var. 350, bet 160; jetzt erstmals vollständig abgedruckt im Kommentar in diesem Band, S. 839.

45. Archive der Universität von Wien, »Nationale«.

46. Olin, *Nation with Art*, S. 116-126; sowie Olin, *Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness*, *Art Bulletin* 71, Nr. 2 (1989), S. 285-299, insbesondere S. 295. Olin argumentiert, dass die Bekanntschaft mit den Ideen Riegls die Entwicklung von Bubers Theologie beeinflusst habe.

47. Siehe Anm. 44.

48. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass von den zahlreichen Postkarten, die Buber im Laufe der Jahre sammelte und die Abbildungen von Kunstwerken zeigen, die bei weitem überwiegende Mehrzahl menschliche Figuren darstellt, und zwar zumeist Figuren, bei denen die Ausdruckskraft des menschlichen Gesichts besonders hervorgehoben ist.

nennt.«⁴⁹ Es sei die Natur dieser Wahrheit – und darin scheint letztendlich für Buber der Sinn der Kunst zu bestehen – uns der Menschheit näher zu bringen und dadurch humaner werden zu lassen.

Emily D. Bilski
(Übersetzt aus dem Englischen durch die Arbeitsstelle.)

49. Martin Buber, [Rede zur Eröffnung der Ausstellung im »Bezalel«], in diesem Band, S. 505-507.

