



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Bildung unsrer Künstler.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Auf die andern Pompeji betreffenden Arbeiten der letzten Jahre, in denen sehr viel gelehrtes Material zusammengebracht worden ist, hier näher einzugehen, muß ich mir versagen; sie sind zu umfassend und zum Teil auch zu speziell antiquarisch, als daß ich ihren Inhalt hier auch nur annähernd charakterisiren könnte. Auch die verdienstvollen Arbeiten Woermanns, seine Publikation der Odyseelandschaften vom Esquilin und sein, leider etwas gar zu weiterschweifig gehaltenes Buch: „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker“ (München, Ackermann, 1876) sollen hier nur noch genannt sein. Sat prata biberunt!

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Als im Juli vorigen Jahres Humann den nach der Heimat zurückreisenden Direktor Conze nach Smyrna begleitete, trafen sie dort, wie Humann erzählt, mit der eben aus Lycien zurückkehrenden Expedition unter Benndorf und Niemann zusammen; gleich darauf begegnete Humann den Amerikanern, welche unter Joseph Clarkes Leitung in Assos die Ausgrabungen beginnen wollten, und verkehrte mit Reinach, welcher die französischen Ausgrabungen bei Myrina und Rhyme leitete. In diesem Augenblicke ist Schliemann dabei, aufs neue den Boden der Troas nach Schätzen zu durchwühlen; die archäologische Gesellschaft von Athen hat sich, wie man hört, Tegea und Delphi zum Ziel ihrer Forschungen ausersehen. In Italien zieht die endliche Bloßlegung des römischen Forums von den bisher dasselbe noch kreuzenden und teilweise verdeckenden Straßenzügen die Aufmerksamkeit auf sich. Überall darf man auf mehr oder weniger reiche Beute hoffen; und so wächst das Material für die antike Kunstgeschichte immer reicher und prächtiger heran.

Daß aber in der Reihe der Pioniere, welche an diesem großen Werke arbeiten, das deutsche Reich ferner nicht fehlen und den hervorragenden Platz, welchen es sich mit einem Schlage in der jüngsten Zeit erworben, auch weiterhin behaupten werde, dafür bürgt uns ebenso der Name der Männer, welche gegenwärtig an der Spitze unsrer Kunsthauptstädte stehen, wie das hohe Interesse, welches von allen Seiten bis in die höchsten Kreise hinauf den neuen Erwerbungen der Berliner Museen entgegengebracht wird.



Die Bildung unsrer Künstler.



er literarische Nachlaß Anselm Feuerbachs, welcher in diesen Blättern ausführlich gewürdigt worden ist, bildet eine so vereinzelte Erscheinung in unsrer Künstlergeschichte, daß die Presse sehr wohl daran gethan hat, ihm mit großer Hochachtung zu begegnen, mit größerer vielleicht, als sie jemals den Gemälden des Künstlers hat zu Teil werden lassen. Während es in Frankreich ganz gewöhnlich ist, daß Maler, Bildhauer und Architekten neben dem Pinsel, dem Meißel und dem

Zeichenstift auch die Feder führen, sich mit Leichtigkeit auszudrücken wissen und an allen Segnungen univ erseller Bildung ihren Teil haben, lassen sich diejenigen deutschen Künstler unsrer Zeit, welche nicht allein auf die Ausdrucksmittel ihrer Kunst angewiesen sind, im Handumdrehen an den Fingern herzählen. Führich, Rietschel, F. C. Meyerheim und wenige andere haben Selbstbiographien geschrieben, von denen aber nur die Rietschels und die von K. Blaas einiges literarische Verdienst besitzen. Eduard Magnus hat eine wertvolle Schrift über die Beleuchtung von Gemäldegalerien und eine Reihe von ästhetischen und biographischen Artikeln verfaßt. Hugo von Blomberg hat kulturhistorische Aufsätze geschrieben und sich auch, allerdings mit geringem Glück, in der Kunstwissenschaft versucht, während wir A. von Heyden mehrere sehr schätzbare und gediegene Beiträge zur Kostümgeschichte verdanken. Wir sehen dabei ab von solchen Malern, die zugleich Dichter gewesen sind oder es noch sind, wie Reinick, Kopisch, Arthur Zitzler, weil wir nur diejenigen Künstler hier in Betracht ziehen, bei welchen die Kunst nicht unter ihrer schriftstellerischen Thätigkeit gelitten hat. Auch August Förster, Friedrich Bacht und Ludwig Pietsch können hier nicht erwähnt werden, weil sie frühzeitig die Kunst ganz mit der Schriftstellerei vertauscht haben. Am meisten haben sich noch die deutschen Architekten schriftstellerisch bethätigt, von Schinkel bis auf die Gegenwart. Einige von den jüngeren sind sogar nicht von einer gewissen Schreibewut freizusprechen. Das liegt zum Teil im Wesen des Architekten, dessen Bildung im Durchschnitt überhaupt eine univ ersellere ist als die des Malers und des Bildhauers. Der Architekt reißt mehr und gewinnt dadurch einen freieren Blick, einen weitern Ideenkreis. Sein direkt ins praktische Leben eingreifender Beruf führt ihn mit Leuten aller Art zusammen und verschafft ihm am Ende die Kunst, mit Menschen umzugehen. Ich habe unter den Architekten den geringsten Prozentsatz von unbeholfenen und linksischen Leuten gefunden, vermutlich, weil der Architekt nicht, wie der Maler und der Bildhauer, in der Stille des Ateliers versimpelt, sondern stets von dem Strome des Lebens umflossen ist. Dieser Umstand veranlaßt ihn zu größerer Mittheilbarkeit und zu einer gewissen Gelentigkeit des Ausdrucks, die ihm zu Gute kommt, sobald er die Feder ergreift. Die Notwendigkeit, praktische Fragen zur öffentlichen Diskussion zu stellen, zwingt ihn schließlich die Feder in die Hand, und dann eine zweite Notwendigkeit, sobald er eines seiner Werke publiziren will, wozu doch ein erläuternder Text gehört. Endlich geben die Fachzeitungen der Architekten Anregungen zu schriftstellerischen Versuchen. Freilich haben nur wenige unter ihnen den Vorzug, sich so klar und schön ausdrücken zu können, wie es Schinkel, in dem ein Stück von einem Dichter steckte, Max Kohn und Lucae vermocht haben, und einen Viollet-le-Duc giebt's in Deutschland erst gar nicht.

Man hat die Schweigsamkeit gewisser Maler für eine tugendhafte Eigenart gehalten und hinter derselben einen großen Gedankenreichtum gesucht. Man hat

sich geirrt. Diese Maler schweigen, weil sie absolut nichts zu sagen haben. Ich bin mir bewußt, daß ich hier in ein Wespennest hineingreife; aber die Notwendigkeit erheischt es, einmal rund herauszusagen, daß die Bildung unsrer Künstler sich auf einem erschreckend niedrigen Durchschnittsniveau bewegt und daß, wenn es so fortgeht, unsre Kunst geistig bankrott machen muß. Ich bin gewiß kein blinder Verehrer der Franzosen, sondern habe oft mit scharfen Worten das Unwahre, Hohle, Bombastische und die sonstigen Schwächen ihrer Kunst bloßgelegt. Jeder Besuch in Paris lehrt mich aber mit überzeugender Beredsamkeit, daß die französische Kunst der deutschen in geistiger Hinsicht bei weitem überlegen ist, weil der französische Künstler inmitten einer geistig belebten und erregten Atmosphäre lebt, während die deutschen Künstler sich entweder in die dumpfe Stille ihrer Ateliers und den engen Kreis ihrer Familie begraben oder sich darauf beschränken, die tabakduftende Luft der Wein- und Bierstuben einzathmen.

Es ist nicht immer so gewesen. Im sechzehnten Jahrhundert waren es die deutschen Künstler zuerst, welche den Bildungstoff der italienischen Renaissance begierig in sich aufnahmen und verarbeiteten. Dürer war nicht der einzige, welcher über das Wesen seiner Kunst nachdachte und die Ergebnisse seines Nachdenkens in umfangreichen Büchern niederlegte. Es existirt eine ganze Reihe von „Kunst- und Lehrbüchlein“ aus der Zeit der Renaissance, und selbst ein Maler von so untergeordneter Bildung wie Sebald Beham machte, getrieben von dem Ehrgeiz, es Lionardo da Vinci und Dürer gleich zu thun, schriftstellerische Versuche, die, wie die zahlreichen Ausgaben seines Lehrbuchs beweisen, großen Beifall gefunden haben müssen. Frankreich hat für das sechzehnte Jahrhundert nur den Architekten Du Cerceau aufzuweisen, mit dem sich freilich sein deutsches Gegenstück, der Straßburger Wendel Dietterlein, mit seinen barocken architektonischen Phantasien nicht vergleichen läßt. Im siebzehnten Jahrhundert tritt dann Poussin auf, dessen umfangreicher Briefwechsel einen reichen, vielseitig gebildeten Geist erkennen läßt, wenngleich er sich an Universalität der Bildung mit dem großen Rubens nicht messen kann. Dieser ist so recht ein klassisches Beispiel dafür, daß ein gründliches Wissen neben dem schrankenlosen Genius in derselben Kammer wohnen kann, ohne daß eines den andern beengt. Rubens hatte die humanistische Gelehrsamkeit seines Zeitalters ganz in sich aufgenommen, und ich wüßte nicht, daß der Glanz seiner Farbe durch den Schulstaub getrübt oder der kühne Flug seiner Gedanken durch den Ballast seiner umfangreichen Kenntnisse gehemmt worden wäre. Er ist der edelste und vollkommenste Künstlertypus, welchen die Geschichte kennt. Raffael begann bereits von seiner Höhe herabzusteigen, als ihn der Tod entführte, während Rubens in ungebrochener Kraft aus dem Leben geschieden ist. Michelangelo hat seine Leidenschaftlichkeit verhindert, seinen großartigsten Schöpfungen den Stempel der Vollendung aufzuprägen, und Lionardo da Vinci hat sich infolge seiner Vielseitigkeit an kleinen

Aufgaben verzettelt, ohne so viel geschaffen zu haben, als man von diesem großen Geiste erwarten durfte. Bei Tizian endlich wird der persönliche Charakter durch Flecken entstellt, die man bei Rubens vergebens sucht. Rubens, der gelehrteste und vielseitigste aller Künstler, ist zugleich die am meisten in sich ausgeglichene künstlerische Persönlichkeit. Man sieht, daß ein gediegenes, ja gelehrtes Wissen dem Künstler keineswegs so schädlich ist, wie uns unsre zeitgenössischen Maler und Bildhauer glauben machen wollen.

In Deutschland hat das edle Beispiel der Renaissance freilich nicht nachgewirkt. Sehen wir uns dagegen in Frankreich um. Von David bis Eugen Fromentin, welche eine lange Reihe großer Künstler, die zugleich hervorragende, ja große Schriftsteller waren, ohne daß ihre Kunst darunter litt! David hat freilich den Schwung und das Pathos seiner Ausdrucksweise in den Dienst einer trüben Idee gestellt. Seine Pronunciamenti, die er „zur Förderung der schönen Künste“ oder zur künstlerischen Ausschmückung der republikanischen Feste dem Nationalkonvent vortrug, haben nur einen sehr geringen ästhetischen Wert, der sich darauf beschränkt, daß man aus diesen langatmigen Deklamationen die Prinzipien des Malers der „Soratier“ herauslesen kann. Klarer und von der politischen Tendenz abgelöst hat er sie dann in der kleinen Broschüre ausgesprochen, welche er drucken ließ, als er die „Sabinerinnen“ in einem Saale des Louvre ausstellte. Man sieht aber doch aus diesen schriftlichen Äußerungen, daß David lange und ernsthaft über das Wesen seiner Kunst nachgedacht hatte und daß ihm die Mittel zu Gebote standen, seine Gedanken in eine ansprechende Form zu gießen.

Wir wollen uns hier nur bei den großen Künstlern aufhalten, die zugleich Schriftsteller waren. Sonst müßten wir auch Davids Schüler Delecluze nennen, welcher in Pariser Journalen die kritische Feder führte und mit leidenschaftlichem Ungestüm die Prinzipien seines Meisters gegen die Kohorten der Romantiker verfocht, bis ihm die Feder aus der Hand sank. Géricault, der Maler des „Floßes der Medusa,“ welcher mit dreiunddreißig Jahren starb, hat das Fragment eines scharfsinnigen Aufsatzes hinterlassen, in welchem er die großen Meister des Kolorits und ihre Bedeutung für die moderne Malerei so eingehend charakterisiert, daß man schon daraus entnehmen könnte, wenn man es sonst nicht wüßte, mit welchem Eifer und mit welchem Verständnis Géricault die alten Meister studirt hat. Und hiermit berühren wir einen wunden, vielleicht den wundesten Punkt der deutschen Künstler. Während sich das Studium der alten Meister durch die Biographien aller französischen Maler und Bildhauer, mögen sie Klassizisten, Romantiker oder Naturalisten sein, wie ein goldener, unzerreißbarer Faden hinzieht, bis dieses unablässige Studium endlich Eugen Fromentins klassisches Buch *Les maîtres d'autrefois* zur Reife brachte, sind den deutschen Malern mit wenigen Ausnahmen die Alten bloße Namen, mit welchen sie die unklarsten Begriffe verbinden. Man hat bei dem jüngsten Rubensstreit in Berlin

gesehen und gehört, welch konfuscs Zeug aus Malerköpfen herausgekommen ist, und einige sind so unklug gewesen, es zu längerem Gedächtnis noch drucken zu lassen. Die vorlezte Generation, von der jetzt einer nach dem andern ins Grab sinkt, hat sich noch mit den Kopien alter Bilder befaßt. Die jezige ist zu vornehm und zu überklug dazu. Raffael wird mit einer Geringschätzung behandelt, daß dem, der es zufällig hört, das Blut vor Scham ins Gesicht steigt. Höchstens läßt man noch den Tizian, den Veronese und den Rubens gelten. Das waren Kerls! Was für Kleider die malen konnten! Kopirt einer wirklich einmal ein Bild, so thut ers im Auftrage eines Liebhabers oder auf Spekulation. Zu eigener Förderung ein Bild zu kopiren, fällt niemandem ein. In Berlin wüßte ich von den neuern nur Fritz Werner, Oskar und Adalbert Begas zu nennen, die mit Eifer und Erfolg kopirt haben. In München werden's auch nicht viel mehr als Lenbach und Leibl sein. Wenn hie und da jemand noch Holbein oder andre deutsche Meister kopirt, so geschiehts nicht in der Absicht, etwas daraus zu lernen, sondern weil man dergleichen zu den in München grassirenden Renaissance maskeraden à la Fritz August Kaulbach gebrauchen kann. Aber wenn wir das Kopiren bei Seite lassen — auch mit dem Studium ist's vorbei. Ich glaube, es würde ein beschämendes Resultat geben, wollte sich jemand einmal das Vergnügen machen, darüber Buch zu führen, wie viele Künstler jährlich die Gemäldegalerie oder das Kupferstichkabinet in Berlin besuchen. Es hat fast den Anschein, als würde das letztere grundsätzlich gemieden, weil in Künstlerkreisen über die Schätze desselben ganz unklare Vorstellungen herrschen. Nur wenn einer einmal ein Porträt braucht, dessen er absolut nicht entraten kann, oder ein Kostüm, das er nicht anderswo findet, läßt er sich im Kupferstichkabinet blicken. Zum Studium nimmermehr. Trotzdem urteilt man mit unfehlbarer Sicherheit über alte Bilder und Handzeichnungen, weil man schon durch seine „Künstlerschaft von Gottes Gnaden“ das Recht zu solchem Urtheil erlangt zu haben glaubt.

Kunstgeschichte wird von seiten der Künstler fast gar nicht getrieben. Man behilft sich mit den wenigen Brocken, die von den Vorlesungen auf der Akademie her sitzen geblieben sind, und diejenigen, die niemals eine Akademie besucht haben — ihre Zahl ist nicht gering —, holen sich die Weisheit, mit der sie abends in der Kneipe renommiren, aus einem uralten Leitfaden, den der eine vom andern leiht. Tritt dann einmal an einen dieser Herren eine Aufgabe heran, bei welcher ein wenig kunstgeschichtliches Wissen erfordert wird, so ist der Bankerott da. Eine der größten Blamagen in dieser Richtung hat ein Bildhauer erlebt, dem der Auftrag erteilt wurde, für eine öffentliche Kunstammlung in Berlin einen Relieffries anzufertigen, auf welchem die hervorragendsten Männer der deutschen Kunstgeschichte vertreten sein sollten. Ich sah den Mann im Schweiß seines Angesichts sich im Kupferstichkabinet über Sandrart und einigen Porträt-sammlungen aus dem Anfange dieses Jahrhunderts abmühen, bis er die nötige

Zahl von Künstlern zusammenbuchstabirt hatte. Zum Unglück muß er noch eine alte Auflage von Kuglers Kunstgeschichte in die Hände bekommen haben, und obenein müssen seine Notizen in Unordnung geraten sein; denn als der Fries fertig war, sah man einige sagenhafte Personen, welche die Friesung längst aus der Kunstgeschichte gestrichen hat, auf demselben paradien, und aus dem altdeutschen Maler Grünwald war laut in Stein gemeißelter, vergoldeter Inschrift ein — Grünbaum geworden. Den leitenden Architekten waren diese Ungeheuerlichkeiten entgangen, und erst auf meine Reklamation hin wurde der Schnitzer beseitigt. Hatte doch der Architekt selbst bei der Anbringung der Geburts- und Todesjahre der bedeutendsten deutschen Künstler am Fries des Gebäudes die größten Irrtümer begangen und u. a. das Todesjahr Dürers auf 1526 statt auf 1528 angelegt!

Kümmern sich die Herren Künstler schon nicht um das, was sie selbst angeht, so darf man noch weniger erwarten, daß sie Bücher aus andern Wissenschaften lesen. Ich kann den Ausspruch eines der hervorragendsten Buchhändler Berlins zitiren, der mir einmal erklärte: „Künstler kaufen grundsätzlich keine Bücher!“ Schickt ihnen der Buchhändler einmal ein Buch zur Ansicht, welches sie in irgend einem Teile ausnahmsweise interessirt, in welchem vielleicht ihre eigne Thätigkeit besprochen wird, so werden die betreffenden Seiten aufgeschnitten und durchgelesen, das Buch selbst aber kehrt ungekauft zum Buchhändler zurück. Der Architekt ist von diesem ungünstigen Urteil ausgenommen. Bei ihm ist der Bildungstrieb und der Wissensdurst ungleich mächtiger als bei Malern und Bildhauern. Daß es auch unter den letzteren rühmliche Ausnahmen giebt, versteht sich von selbst. Die große Masse trifft aber das Urteil, wie mir jeder ehrliche und unbefangene Beobachter zugeben wird, verdienstermaßen. Was ich hier sage, macht übrigens keineswegs den Anspruch auf den Ruhm einer neuen Entdeckung. Die betrübende Thatsache, welche immer mehr überhand nimmt und einen wesentlichen Teil der Schuld an dem Verfall unsrer Kunst trägt, geht längst von Munde zu Munde. Aber man ist bisher noch nicht so rücksichtslos gewesen, sie offen auszusprechen und zur Diskussion zu stellen. Ein Gang durch unsre Kunstausstellungen liefert ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Ideenarmut unsrer Künstler. Woher sollen auch die Ideen kommen, wenn die Phantasie nicht durch Lektüre befruchtet, angeregt und geschmeidig erhalten wird? Immer dieselben Kalenderbilder, Kinder- und Liebeszenen, welche schon im voraus für die illustrierten Familienjournale berechnet sind, und daneben die ewigen Kneipenwitze und Trunkenboldszenen. Ich bin kein griesgrämiger Pedant, auch kein Feind des Bieres, daß ich für solche Bilder kein Verständnis haben könnte. Im Gegenteil. Aber man muß dergleichen nicht immer und ewig malen, sondern endlich einmal den Versuch machen, sich aus diesem circulus vitiosus herauszuarbeiten, und sich erinnern, daß wir neben der Kneipe auch noch den Salon haben. Diese letzte Apostrophe ist speziell an die Herren Münchener

gerichtet. In Düsseldorf herrscht ein vornehmerer Ton, während in Berlin bei der Zerrissenheit der dortigen Künstlerschaft keine vorherrschende Grundstimmung nachzuweisen ist, vielmehr beide Stimmungselemente ziemlich gleichmäßig vortreten sind.

Die buchhändlerische Spekulation, welche sich in den letzten Jahren heuschreckenartig auf alle illustrierbaren Klassiker und Nichtklassiker geworfen hat, hat den Künstlern, welche in ihren Dienst traten, wenigstens die Notwendigkeit nahe gelegt, sich etwas mit Lektüre zu beschäftigen. Wo einem Künstler die Illustration eines ganzen Werkes oder gar eines ganzen Schriftstellers übertragen wurde, mag die Lektüre ja auch mit einer gewissen Gründlichkeit erfolgt sein. Sobald sich aber mehrere Künstler in die Illustration eines Werkes zu teilen hatten und auf jeden einige Kapitel oder Szenen fielen, wird die Lektüre schon weniger gründlich gewesen sein. Ganz zweifelhaft scheint mir die Geschichte bei den sogenannten Galerien zu sein. Insbesondere bei der Gustav Freytag-Galerie kann ich gegen einige Maler den Verdacht nicht unterdrücken, daß sie wenig mehr als die Stelle gelesen haben, welche sie gerade zu illustrieren hatten.

Wie grundverschieden von der Physiognomie einer deutschen Ausstellung ist dagegen die eines Pariser „Salons“! Welche Fülle von Wissen und Kenntnissen historischer, literarischer und mythologischer Art tritt uns hier entgegen! Wie lebendig ist hier der Zusammenhang der Kunst mit der Literatur, der der Vergangenheit sowohl wie der zeitgenössischen! Nicht immer zum Vorteil der Kunst, wie zugegeben werden muß. Wenn sich Maler und Bildhauer mit gleichem Eifer auf die Phrynen und Fischweiber Polas stürzen, um malerisch und plastisch festzuhalten, was schon in dem flüchtigeren Nacheinander der beschreibenden Prosa unerträglich ist, so ist diese Verschwisterung von Literatur und Kunst keineswegs erfreulich. Aber selbst aus dieser Rehrseite der gegenseitigen Beziehungen erkennt man die geistige Beweglichkeit der französischen Künstler, die sich seit dem Beginn der zwanziger Jahre auf gleicher Höhe erhalten hat. Damals vollzog sich in der französischen Kunst jene große Revolution, welche man unter dem Namen des „Romantismus“ begreift und welche ihre Hauptnahrung aus der romantischen Literatur zog. Damals begann das Studium der alten Meister in Flor zu kommen. Die Romantiker hielten sich an die Venetianer, an Rubens und van Dyck, im Sittenbild an Rembrandt und die holländischen Kleinmeister, die Klassizisten an Raffael, an Michelangelo und die florentinischen Quattrocentisten. In der Hochachtung vor den alten Meistern vereinigten sich die beiden Lager, die sonst einander feindlich gegenüber standen. Eugen Delacroix, das Haupt der Romantiker, studierte unablässig nach den alten Meistern, und seine Briefe und Aufsätze enthalten zahlreiche, überaus feine Bemerkungen über die Eigentümlichkeiten ihres Stils und ihrer Technik. Denn Eugen Delacroix hat sein ganzes Leben hindurch die Feder mit gleicher Verve geführt wie den Pinsel. Sein literarischer Nachlaß, insbesondere seine Tagebücher, sind leider noch nicht

vollständig veröffentlicht. Man sagt, daß seine Magd oder deren Erben die zurückgelassenen Manuskripte des Meisters eifersüchtig bewahren. Aber ein Teil seines Briefwechsels ist veröffentlicht, zahlreiche biographisch-kritische und ästhetische Aufsätze hat er selbst in verschiedenen Zeitschriften abdrucken lassen, und Theophil Silvester und Ernest Chesneau haben Bruchstücke aus seinen Tagebüchern mitgeteilt, welche uns einen Blick in einen reichen, tiefen Geist von univerveller Bildung gewähren. Wo giebt es in Deutschland einen Maler, der so tiefinnige Gedanken über das Schöne in eine gleich meisterhafte Ausdrucksform gekleidet hätte? Wo giebt es in Deutschland einen Künstler, der ein so fesselndes Künstlerbild entworfen hätte, wie es Delacroix von Brud'hon gethan? Man denke an die scharf umrissenen Künstlerporträts, welche der Bildhauer David d'Angers verfaßt hat, mit dessen literarischem Nachlaß sein Biograph Souin einen ganzen Quartanten hat füllen können. Aus den Briefen Hippolyt Flandrins, Paul Guets, des Landschaftsmalers, aus den Ateliergesprächen von Ingres und Bréault, sogar aus der kurzen Selbstbiographie von Decamps lernen wir hochstehende Geister kennen, die viel über das Wesen ihrer Kunst nachgedacht haben und für ihre Gedanken auch die richtigen Worte zu finden wußten. Selbst ein Mann wie Courbet, dem man doch am allerwenigsten literarische Mäxime zutrauen sollte, hat es verstanden, die Feder mit Schneidigkeit und Gewandtheit zu führen, um seine Prinzipien zu verteidigen.

Die glänzendste und erprießlichste schriftstellerische Leistung eines französischen Künstlers, und zwar eines der größten, ist Eugen Fromentins, des berühmten Orientmalers, geistprühende Studie über die flämischen und holländischen Meister, welche im Jahre 1876 unter dem Titel *Les maitres d'autrefois* erschienen ist. In diesem Buche, welches jedem, der sich praktisch oder theoretisch mit der Kunst beschäftigt, als eine unverfälgliche Quelle des Studiums empfohlen werden kann, hat Fromentin die Aufgabe, die technischen Vorzüge und Eigentümlichkeiten der großen Meister Belgiens und Hollands zu analysiren und die feinsten Eindrücke des Auges durch das beschreibende Wort festzuhalten, mit wahrhaft bewunderungswürdigem Erfolge gelöst. Er hat mit seinem Buche nicht nur der Kunstwissenschaft einen großen Dienst geleistet, sondern auch dem Kunstgenuß neue Quellen eröffnet, dem Kunstverständnis neue Mittel angewiesen. Dergleichen kann eben nur ein Maler schreiben, der selbst in alle Geheimnisse der Palette eingedrungen ist. Das ist denn auch die Lücke in unsrer Kunst-erkenntnis, welche gerade ein Maler auszufüllen berufen ist.

Wir in Deutschland haben etwas dergartiges schwerlich zu hoffen. Die deutschen Künstler lesen kaum dergleichen Bücher, geschweige denn, daß sie sie schreiben. Ich will selbstverständlich mit diesen Betrachtungen nicht der Bücher-macherei von seiten der Künstler das Wort geredet haben. Es ist ihre Aufgabe nicht, Bücher zu schreiben, weil die Gefahr eines seichten Dilettantismus größer ist als die Voraussicht eines glücklichen Treffers. Fehlt es doch auch

in dem Buche Feuerbachs nicht an schiefen Urteilen über kunstgeschichtliche Fragen und Personen. *) Aber es ist die Pflicht der Künstler, an der allgemeinen Bildung nicht nur teilzunehmen, sondern auf der Höhe derselben zu stehen, weil die Kunst an geistigem Gehalt verlieren und allmählich zu Grunde gehen muß, wenn die Künstler außerhalb der literarischen Bewegung bleiben. Der Anfang des Ruins ist nicht mehr zu übersehen. Einen Warnungsruf zu rechter Zeit erhoben zu haben, mag er auch als verdrießlicher Mißton in viele Ohren klingen, war der Zweck dieser Zeilen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Ein neues Werk von Eduard von Hartmann.



seit einiger Zeit liebt es der Autor der „Philosophie des Unbewußten“ seine Leser in weitläufig angelegten Werken geraume Zeit gänzlich vergessen zu lassen, mit wem sie es zu thun haben, um zuletzt nur durch wenige Andeutungen sie daran zu erinnern, oder auch durch Gelegenheitschriften spezielleren Inhalts ihnen ein gesundes Urteil auf konkreten Gebieten zu zeigen, wodurch gleichfalls der ihnen sonst bekannte Hartmann zeitweilig für sie verschwindet. So haben vor kurzem die „Grenzboten“ den politischen, ziemlich optimistischen Ansichten des Pessimisten zustimmen können; so haben wir früher auf den etwa 900 Seiten der „Phänomenologie des sittlichen Bewußtseins“ eine fruchtbare und lehrreiche Musterung aller ethischen Standpunkte und Moralktheorien gefunden, während nur etwa der letzte halbe Bogen des Werkes uns in überraschend veränderter Tonart, abrupt und herausfordernd, glauben machen wollte, die Lehre von der Erlösung des an dem Welt-dasein krankenden Gottes durch mannhaftes Streben, diesem Welt-dasein allmählich den Garaus zu machen, sei mit organischer Notwendigkeit aus der Kritik aller andern ethischen Prinzipien als das einzig wahre hervorgewachsen. Ähnlich ergeht es uns in vorliegendem neuen Buche Hart-

*) Ich zitiere nur ein Beispiel. Feuerbach wirft einmal in dem Abschnitt „Kunstausstellungen“ die Frage auf: „Was würden Raffael und Tizian, Rubens und van Dyck gesagt haben, wenn man ihnen zugemutet hätte, ihre Werke einer mit Verloosung verbundenen Gewerbeausstellung zu übergeben!“ Was Raffael dazu gesagt haben würde, ist zweifelhaft, da wir zu wenig von seinen Kunst- und Lebensanschauungen kennen. Von den drei andern kann man aber mit Gewißheit sagen, daß sie sich nicht einen Augenblick besonnen haben würden, vorausgesetzt, daß man ihnen ihren Preis gezahlt hätte. Alle drei huldigten im Geldpunkte durchaus realistischen Ansichten.