



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Eine Kunstgeschichte in Biographien.

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

Sine Kunstgeschichte in Biographien.

In einer kurzen, vorläufigen Notiz haben wir schon neulich auf ein literarisches Unternehmen hingewiesen, welches geeignet ist, in den weitesten Kreisen der Gebildeten die lebhafteste und freudigste Theilnahme zu erwecken; wir meinen das im Verlage von G. A. Seemann in Leipzig erscheinende Werk: Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung von R. Bergau, W. Bode, Ed. Dobbert, D. Eisenmann, Jac. Falke, Herm. Hettner, Max Jordan, G. Kinkel, C. Lemcke, Jul. Lessing, F. Neber, A. Regnet, Wilh. Schmidt, A. Springer, A. Woltmann u. A. herausgegeben von Dr. Robert Dohme, Bibliothekar Sr. Maj. des Kaisers Wilhelm.

Dieses Werk wird in vier Bänden von je fünfzig Bogen großem Lexiconoctav etwa 130 ausführliche Künstlerbiographien bringen. Der erste Band wird die deutschen und niederländischen Meister bis zur beginnenden Blüthe der flandrischen Schule um 1600, der zweite die Künstler des 17. Jahrhunderts mit Ausschluß der Italiener behandeln. Der dritte Band wird den italienischen Meistern vom 13. bis zum 18. Jahrhundert gewidmet sein, der vierte die Künstler des 18. und der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vorführen. Das ganze Werk wird in ungefähr 40—50 Lieferungen (à 2 Mark) erscheinen, von denen jede entweder eine oder zwei und mehrere abgeschlossene Biographien enthalten und auch einzeln abgegeben werden soll. Jede Lieferung wird durch zahlreiche Holzschnitte illustriert sein. Nach Vollendung der zunächst vorbereiteten vier Bände, welche bis zum Frühjahr 1877 in sichere Aussicht gestellt ist, wird möglicherweise ein fünfter Band sich anschließen, der dann die Künstler des 19. Jahrhunderts von 1830—1870 umfassen würde. So weit der Prospect.

Wir stehen nicht an, diese Publication als eine Art literarisches Ereigniß zu bezeichnen und als einen Markstein in der Geschichte der modernen Kunstwissenschaft. Denn es handelt sich hier um nichts geringeres, als darum, auf einem wissenschaftlichen Gebiete, auf welchem in den letzten Jahrzehnten

mit größtem Eifer und größter Hingebung gearbeitet worden ist, die dermalige Summe unsres Wissens zu ziehen und in gemeinverständlicher Form über die Kreise der Fachgenossen hinaus zu verbreiten.

Die Zeit liegt nicht gar weit zurück, wo die moderne Kunstwissenschaft den übrigen Wissenschaften noch keineswegs für ebenbürtig galt, wo ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte an den meisten deutschen Hochschulen noch zu den frommen Wünschen zählte. Heute stehen die Dinge anders. Derselbe Wandel der Auffassung und Werthschätzung, der augenblicklich der Literaturwissenschaft gegenüber sich vollzieht und der Musikwissenschaft gegenüber, wenn sie sich nur erst aus dem Parteigetriebe, dem Dilettantismus und der Kritikklosigkeit emporgearbeitet haben wird, sicherlich auch vollziehen wird, an der Kunstwissenschaft hat er sich bereits vollzogen. Vor wenigen Jahren noch wurde an mancher deutschen Hochschule ein Docent, der es wagte, über deutsche Literaturgeschichte im 18. Jahrhundert Vorlesungen zu halten, Shakespeare's Hamlet oder Goethe's Faust zu interpretiren, von seinen Collegen über die Achsel angesehen und wohl gar mit dem Fecht- oder Tanzmeister der Universität auf eine Stufe gestellt, und die kleine Anzahl von Studirenden, die solche Vorlesungen besuchte, glaubte man väterlichst vor einer höchst gefährlichen Schöngelsterei warnen zu müssen. Ein ganzes Semester lang aber an den ersten Hundert Versen einer Euripideischen Tragödie zu interpretiren oder in Vorlesungen über griechische Literaturgeschichte unter anderm auf Grund von zwei oder drei erhaltenen Fragmenten eines griechischen Dramas sich in zweck- und resultatlosen Vermuthungen über den etwaigen Inhalt des verlorenen Stückes zu ergehen, das galt für ehrenvoll und des Schweißes der Edlen für werth. Heutzutage sind Gott Lob solche Widersprüche im Aussterben begriffen, und was die Kunstwissenschaft betrifft, so sind sie schon seit Jahren ausgestorben. Die Zeiten sind vorüber, wo man es für beklagenswerthe Allotria hielt, wenn ein deutscher Student sich um Dürer und Holbein, um Raffael und Michel Angelo, um Rembrandt und Rubens kümmerte, während man ihn doch zu begeistern suchte für die schlechteste Scherbe eines griechischen Thongefäßes und für das kümmerlichste Bruchstück eines römischen Sarkophagereliefs. Gleichberechtigt und gleichgeachtet steht die moderne Kunstwissenschaft heute neben der Archäologie.

Sie selber aber ist es gewesen, die diese Stellung sich errungen hat. Denn wie ist auf diesem Gebiete in den letzten zwanzig Jahren gearbeitet worden! Wie viele Thatsachen sind an's Licht gezogen, wie viele Annahmen berichtigt, wie viele Irrthümer beseitigt worden! Wie ist die Erkenntniß nach allen Seiten hin gereift, wie hat der Blick an der Betrachtung der Kunstwerke sich unablässig geschärft und verfeinert, wie hat die ganze Methode

der Forschung sich recht eigentlich erst herausgebildet und einigermaßen feste Principien gewonnen!

Dem Laien freilich ist von dem reichen Ertrage dieser Thätigkeit bis jetzt nicht eben viel zu gute gekommen. Zwar ist gerade die moderne Kunstwissenschaft immer auch mit dem größeren Publikum in Fühlung geblieben. Sie hat es, wir wollen nicht sagen nicht verschmäht — dazu ist die junge Wissenschaft glücklicher Weise noch nicht vornehm genug — sondern sie hat es noch vermocht, so lange das Feld der Forschung noch allenfalls von einer menschlichen Kraft zu übersehen war, in anregender, gemeinverständlicher Form sich stets auch über die Grenzen der Fachwissenschaft hinaus an die weiteren Kreise der Kunstfreunde zu wenden. Wozu die Alterthumswissenschaft bei ihrer immer mehr zunehmenden Verzweigung und der dadurch bedingten Theilung der wissenschaftlichen Arbeit schon längst nicht mehr die Kraft und den Beruf in sich zu fühlen scheint, nämlich eigenhändig die Resultate ihrer Forschung in zusammenfassenden, anregend und geschmackvoll geschriebenen Werken zu popularisiren, — ein Buch, wie Overbeck's „Geschichte der griechischen Plastik“ steht ja ziemlich vereinzelt da! — das hat die moderne Kunstwissenschaft bis jetzt sich noch nicht nehmen lassen. Sie ist aber auch in Folge dessen im Großen und Ganzen wenigstens vor dem Schicksale bewahrt geblieben, welchem die Alterthumswissenschaft schon längst verfallen ist, nämlich die Popularisirung des neu gewonnenen Materials den Händen unberufener Lohnschreiber, die oft nicht den zehnten Theil der einschlägigen Literatur kennen, überlassen bleibt, und daß die populären Schriften in der Regel Jahrzehnte lang hinter den Fortschritten der Wissenschaft herhinken. Man nehme irgend eine populäre Darstellung der griechischen und römischen Mythologie zur Hand: in welchen Abgrund von Unwissenheit blickt man da hinab! Welche Unmasse längst antiquirter Ansichten wird da noch als blanke Wahrheit aufgetischt! Von vernünftiger Erklärung der natürlichen Entstehung, des Wachstums und Wandels eines Mythos, von Benutzung der vergleichenden Mythologie keine Spur; statt dessen noch immer ein Gewebe von scheinbar sinnlosen und abgeschmackten Sagen, dichterischen Hirngespinnsten, frühestes und spätestes bunt durch einander — ein wahrer Spott auf unsre heutige Wissenschaft von der antiken Mythologie. Ein derartiges Zurückbleiben ist bei der modernen Kunstwissenschaft nicht zu beklagen. Aber in der knappen, systematischen Behandlung unsrer kunstgeschichtlichen Handbücher konnte trotz aller neuen Auflagen, die die Theilnahme des Publikums hervorgerufen hat, doch immer nur ein Theil von den Resultaten der Specialforschung verwerthet werden. Welche Fülle von Material liegt aber in zahlreichen einzelnen Aufsätzen und Studien, die in Fachzeitschriften verstreut und von denen nur ein kleiner Theil gelegentlich gesammelt herausgegeben ist, in

Monographien und umfassenden Geschichtswerken gleichsam als todes Capital da, niemandem bekannt, niemandem vielleicht selbst zugänglich als dem Fachmann! Dieses Gold zum ersten Male zu münzen und möglichst ohne Rest in Circulation zu setzen, das ist der Zweck der vorliegenden Publication; zu diesem Zwecke haben — und das ist wohl das Schönste und Erfreulichste bei dem ganzen Unternehmen — die berufensten Fachmänner selbst sich vereinigt. „Unter ihrer Mitwirkung“ wird das Werk herausgegeben, das heißt nicht etwa, daß der Herausgeber das Werk schreibt und die betreffenden Fachgenossen ihn mit Zusätzen und Berichtigungen unterstützen, sondern: die Fachgenossen selbst schreiben das Werk, und jeder hat selbstverständlich diejenige Partie übernommen, deren er vollkommen Meister ist, und in der er wirklich sein Bestes bieten kann; der Herausgeber überwacht und leitet die Publication als Ganzes.

Eine solche Arbeitstheilung war nur unter einer Voraussetzung möglich: daß nämlich diejenige Form der Darstellung gewählt wurde, die wirklich gewählt worden ist: die biographische. Nicht eine Kunstgeschichte, sondern eine Künstlergeschichte wird uns geboten. Andererseits war es aber auch nur auf diese Weise möglich, die ganze Fülle der neu gewonnenen Resultate zu verwerthen. Eine Anzahl von Irthümern ist ja namentlich noch über das Leben der Künstler verbreitet; besonders macht sich noch immer die läppische Künstleraneddote breit und überwuchert die verbürgten geschichtlichen Thatsachen. Hier das Feld einmal gründlich zu säubern, darin wird gewiß eines der Hauptverdienste des Werkes bestehen.

Nun ist nicht zu läugnen, daß die biographische Form auch ihre Schwächen hat. Sie löst die pragmatische Verknüpfung den Personen zu Liebe auf, und so liegt die Gefahr nahe, daß Zusammengehöriges verzettelt und mancherlei Wiederholung veranlaßt werde. Doch kann, wenn ein bis in's Einzelne erwogener Plan des Ganzen existirt, was man sicher voraussetzen darf, diese Gefahr wesentlich abgeschwächt werden.

Es ist seltsam: in der Geschichte haben wir uns allgemein an zusammenhängende pragmatische Darstellungen gewöhnt und halten die biographische Form für primitiv und höchstens für ein Zugeständniß an eine noch unentwickelte Fassungskraft. Auf der untersten Stufe des geschichtlichen Unterrichts, in „Jugendchriften“, da herrscht noch die Biographie in der Geschichte; in reiferem Alter begnügt sich gewiß niemand mehr damit. Und ebenso ist es in der Hauptsache auch in der Literaturgeschichte; ein Buch, wie Sonnenburg's vom Jahre erschienene „Helden der deutschen Literaturgeschichte“ lassen wir als brauchbares Schulbuch gelten, für Erwachsene erscheint es uns fast wie ein Anachronismus. Anders in der Kunst- und Musikgeschichte. Es ist Thatsache, daß das größere Publikum hier lieber zu sogenannten „Charakter-

bildern“, „Charakterköpfen“ und „Studienköpfen“ greift, als nach einer systematischen Darstellung. An der Wissenschaft liegt das auf keinen Fall. Daß, wie der Prospect des vorliegenden Werkes sagt, „die volle Einsicht in das Wesen und die Bedeutung eines Kunstwerkes in vielen Fällen erst durch die Kenntniß von den individuellen Eigenthümlichkeiten des Meisters, von den äußeren und inneren Bedingungen, unter denen sein Genius sich entwickelte, vermittelt wird“, das gilt doch wohl von den hervorragenden Geistern im Staate, in der Wissenschaft, in der Poesie nicht minder als von denen in den Künsten. Der wahre Grund scheint der zu sein, daß den letzteren gegenüber das größere Publikum allerdings stets auf einer so zu sagen jugendlicheren Stufe gestanden und deshalb zu dieser faßbareren, eingänglicheren Darstellungsform, die die Persönlichkeit in den Vordergrund rückt, sich mehr hingezogen gefühlt hat. Man denke, welche Verbreitung in früheren Jahrhunderten G. Vasari's *Vite de' pittori* (zuerst erschienen 1550 in Florenz), J. v. Sandrart's *Teutsche Academie* (Nürnberg 1675 f.), A. Houbraken's *Groote Schoubourgh* (Amsterdam 1718 f.) gehabt haben! Aber auch für unsre Zeit wird ein „moderner Vasari“ noch immer einen hohen Reiz vor jedem kunstgeschichtlichen Handbuche voraushaben.

Ob gerade der gegenwärtige Zeitpunkt geeignet sei, mit einem Werke wie das vorliegende hervorzutreten, ob er vielleicht für die Wissenschaft selbst noch etwas verfrüht sei, ist eine müßige Frage. Den gesicherten Gewinn der wissenschaftlichen Forschung zu verbreiten, ist es nie zu früh. Und nur um diesen handelt es sich, nicht um unsichere Vermuthungen, um zweifelhafte Thatsachen, um streitige Fragen, über welche die Acten noch nicht spruchreif sind. Gewiß wird nach zehn oder zwanzig Jahren manches abermals in anderem Lichte erscheinen; aber sollte deshalb nicht jetzt einmal das Facit gezogen werden? Hier wäre das Bessere nur der Feind des Guten.

Recht eigentlich zur guten Stunde aber scheint uns das Werk zu kommen für die Bedürfnisse des Publikums. Das Interesse für die bildende Kunst ist entschieden, wenn auch in langsamem, so doch in stetigem Steigen begriffen. Der Drang nach kunstgeschichtlicher Kenntniß, nach begründeter aesthetischer Einsicht in die Schöpfungen der bildenden Kunst greift weiter und weiter um sich, und vielleicht ist diese Strömung, wenn sie erst stärker geworden sein wird, einmal berufen, dem alles überfluthenden, verweidlichenden und sinnenumnebelnden Musitkrausch unserer Tage kräftigend und klärend entgegenzuwirken. Wir wollen auf eine einzige Thatsache hinweisen; es ist eine Neußerlichkeit, aber sie ist bezeichnend. Dieselbe Verlags-Handlung, die die vorliegende Publication bringt, giebt seit 1866 unter der Redaction von Prof. Rühow in Wien eine „Zeitschrift für bildende Kunst“ heraus. Vorher waren die bildenden Künste Jahre lang ohne jedes nennenswerthe literarische Organ, das

„Deutsche Kunstblatt“ war seit dem Jahre 1858 eingegangen; so schwach war damals die Theilnahme des Publikums für die Angelegenheiten der bildenden Kunst geworden. Und wie steht es heute? Lühow's „Zeitschrift“, die im ersten Jahrgange, wenn wir uns recht erinnern, 1300 Abonnenten hatte, hat es mit dem jetzt laufenden zehnten Jahrgange, wie die Verlags-handlung kürzlich bekannt machte, auf mehr als 2100 Abonnenten gebracht; die „Kunstchronik“, das Beiblatt zu dem in Monatsheften erscheinenden Hauptblatt, welche bis zum siebenten Jahrgange aller 14 Tage erschien, mußte vom achten Bande an, weil der Stoff von allen Seiten herandrängte, verdoppelt und in eben so starken Wochennummern ausgegeben werden, und heute steht die „Zeitschrift“ in solchem Ansehen, daß ein vollständiges Exemplar derselben bereits unter die literarischen Kostbarkeiten zählt. Wo eines auftaucht, entsteht ein wahrer Wettlauf darnach, so daß der Preis dafür in der letzten Zeit enorm in die Höhe gegangen ist. Wir selbst kauften noch vor vier Jahren im Auftrage die ersten fünf Jahrgänge, schon damals eine Rarität, für 30 Thaler; heute verlangen Antiquaratsbuchhändler für alle zehn Jahrgänge 300 Mark, und mit Freuden zahlt man ihnen die Summe! Nun ist allerdings die „Zeitschrift für bildende Kunst“ recht eigentlich ein Spiegelbild der modernen Kunstwissenschaft. Auch sie hat sich aus eigener Kraft emporgerungen, auch sie hat es von vornherein in musterhafter Weise verstanden, durch ihren Gehalt den strengsten Anforderungen der Wissenschaft, durch ihre Form und äußere Erscheinung den Bedürfnissen und Neigungen gebildeter Kunstfreunde gerecht zu werden. Alle hervorragenden Kräfte des Faches begegnen sich in ihren Blättern, sie ist die einzige in ihrer Art, Fachblatt und populär zugleich. Nun werfe man dagegen einmal einen Seitenblick auf die Unmasse unserer Musikzeitschriften. Spiegeln sie nicht eben so treu das dilettantische, kritiklose und zerrissene Treiben unserer musikalischen Zustände wieder? Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ vertritt allerdings in ernster Weise das wissenschaftliche, das gelehrte Element, aber meist so monoton und so wenig anregend, daß das größere Publikum keinen Genuß davon hat; die „Neue Zeitschrift für Musik“ und das „Musikalische Wochenblatt“ sind einseitige Parteiorgane, die erstere das Riß'sche, die zweite das Wagner'sche Organ, und obendrein bloße Verlegerblätter ohne Redacteur, also wissenschaftlich werthlos — man denke sich den blühenden Unsinn, wenn Makart oder Piloty jeder sein eignes Parteiorgan hätte! —; „Echo“ und „Signale“ sind reine Neuigkeitsblätter, und allenfalls die „Neue Berliner Musikzeitung“ sucht, über den Parteien stehend, Wissenschaftlichkeit und Popularität mit einander zu vereinen. „Über alle unsre Blätter und Blättchen würde ich drangeben“, äußerte kürzlich voll Neid einer unserer hervorragendsten Musikwissenschaftler, „wenn wir es zu einer solchen

Zeitschrift bringen könnten, wie die „Zeitschrift für bildende Kunst“; aber das ist bei uns vorläufig noch nicht möglich.“ Nun, wenn ein Werk wie „Kunst und Künstler“ gegenwärtig den Boden für seine Aufnahme zubereitet findet, wenn es vielseitig mit Verständniß und Begeisterung aufgenommen werden wird, so ist das zum guten Theile das Verdienst dieser trefflichen „Zeitschrift.“ Die mitarbeitenden wissenschaftlichen Kräfte, die leitenden wissenschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkte, sie sind bei beiden dieselben.

Bis jetzt sind zwei Lieferungen von „Kunst und Künstler“ ausgegeben. Bei der großen Zahl von Mitarbeitern ist es unmöglich, die Reihenfolge in der Zeit des Erscheinens mit der geschichtlichen Aufeinanderfolge in Uebereinstimmung zu bringen. Die Lieferungen erscheinen also außer der Reihe, so, wie sie fertig werden, tragen oben die Lieferungsnummer, unten die Nummer der systematischen Folge und werden sich schließlich in bester Ordnung zum Ganzen fügen. Die erste Lieferung enthält Nummer 5 und 6 der systematischen Folge: Die Brüder Van Eyck, von D. Eisenmann, und Martin Schongauer, von Wilhelm Schmidt; die zweite Lieferung bringt Nummer 24 der systematischen Folge: Gerhard Terborch, Gabriel Mehu und Kaspar Netscher, alle drei behandelt von Carl Lemcke.

Was nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung über die genannten Meister, ihre Lebenszeit und ihre Lebensschicksale, ihre erhaltenen Werke und ihren Kunstcharakter gesagt werden kann, das ist in diesen Darstellungen gesagt. Gar manche Frage ist dabei noch offen gelassen, manches Räthsel stehen geblieben, das noch der Lösung harret. Aber es ist schwerlich anzunehmen, daß augenblicklich einer wesentlich Genaueres und Besseres über die Betreffenden zu sagen wüßte, als hier mitgetheilt ist.

Eines aber dürfen wir nicht verschweigen: daß nämlich der große Vorzug, den diese Publication sachlich durch die Vertheilung der Arbeit unter die besten Kräfte erhält, einigermaßen verkürzt wird durch die Ungleichmäßigkeit der Behandlung, welche bei so verschiedenen Händen unausbleiblich ist, und welche die feinfühlende Hand des Herausgebers wohl einigermaßen auszugleichen, aber nicht ganz zu beseitigen im Stande sein wird. Wenn Eisenmann und Schmidt sofort in medias res gehen und von der Persönlichkeit ihrer Künstler sprechen, Lemcke dagegen eine breit angelegte Einleitung vorausschickt, worin er den Einfluß der Renaissance auf die holländische Malerei, die realistische Strömung innerhalb derselben und die politischen Vorbedingungen ihrer Entwicklung schildert, so wagen wir über diese Ungleichheit kein Urtheil: möglicherweise ist gerade sie durch den Plan des Ganzen vorgezeichnet; wenn Eisenmann und Schmidt die Werke ihrer Künstler einzeln vorführen und eingehend besprechen, Lemcke die der seinigen mehr gruppenweise summarisch behandelt und am Schluß nur kurz aufzählt, was in öffentlichen Gallerieen sich findet,

so hat diese Abweichung sogar augenscheinlich in der Sache selbst ihren guten Grund. Wenn aber bei Anführung eines Gewährsmannes oder bei Erwähnung einer entgegengesetzten Ansicht der eine nur den Namen nennt, der andere auch das Buch hinzufügt, so möchte man doch hierin etwas Konsequenz beobachtet wissen, und allerdings wird es das Wichtigste sein, immer genau zu citiren; es braucht dies ja nicht in gelehrt aussehenden Anmerkungen am Fuße des Textes, sondern es kann mitten im Texte geschehen.

Größere Abweichungen noch treten in der Art der Darstellung hervor. Necht eigentlich pädagogisch, und darauf kommt's doch an, haben nur Eisenmann und Schmidt die Sache angegriffen; sie setzen nichts voraus, geben eine einfache und klare Darlegung des Materials und leiten den Leser an, selber die Konsequenzen daraus zu ziehen; man hat, wenn man fertig ist mit Lesen, das Bewußtsein, daß man etwas Ordentliches gelernt hat. Lemcke dagegen vergißt, für wen er schreibt; er möchte vor allem geistreich sein, und darauf kommt's doch gar nicht an, er entfaltet sein vielseitiges Wissen und liebt Anspielungen, Beziehungen und Vergleiche, die für den Eingeweihten sehr instructiv sein mögen, mit denen aber der Laie schlechterdings nichts anzufangen weiß. Was nützt mir, wenn ich mich über Terborch belehren möchte, die Parallele mit Philipp von Zesen und seiner „Adriatischen Rosamund?“ (In Lemcke's Literaturgeschichte findet sich natürlich bei Zesen die umgekehrte Anspielung an Terborch!) Was hilft mir, um mir Terborch's Jugendanschauungen zu vergegenwärtigen, die Aufforderung, an Terbrüggen zu denken? Wenn ich nun Terbrüggen noch viel weniger kenne, als Terborch? Ein andermal soll ich mich wieder an Elzheimer und Poelenburg „erinnern“. Wie fange ich das an, wenn ich vielleicht noch gar nichts von ihnen gehört habe?

Am größten erscheinen natürlich die Gegensätze, wenn wir auf die sprachliche Seite der Darstellung achten. Lemcke ist eine durchaus dichterische Natur, und so legt selbst die belehrende Prosa bei ihm reichen rhetorischen Schmuck an. Was er schreibt, klingt gar nicht wie um gelesen, sondern wie um mit volltönendem Organ gesprochen zu werden. Wir geben ein Stück als Probe und wählen dazu gleich den Eingang:

„Als im Anfang des 17. Jahrhunderts die Holländer auch in der Malerei neue Reiche entdeckten und in Besitz nahmen, da entstanden unter ihnen drei Genremaler, die wie Königsöhne im Märchen die verschiedenen Stände ihres Volkes unter einander vertheilten, um sich zu künstlerischen Herrschern darüber aufzuschwingen: Gerhard Terborch, Gerhard Dou und Adriaen von Ostade. Der erste wählte sich den höheren, der zweite den mittleren, der dritte den niederen Gesellschaftskreis. — Es waren hochbegabte Männer. Sie wurden die Ersten ihrer Art für ihre Zeit, was in dieser Blüthenepoche genialer Kräfte und trefflicher Talente viel besagt, und sie sind,

was nicht weniger heißt, Vorbilder geliebt bis auf den heutigen Tag. — Sie waren Glückliche. Großer Bahnbrecher und Neuerer zu sein, ist selten eine rein beglückende oder nach dem gewöhnlichen Maßstabe voll lohnende Aufgabe. Wer neue Weltanschauung oder große Umwälzung bringt, neue Welten ahnt und sucht, darf den Gang durch Hölle und Fegefeuer der entgegenstehenden Ueberzeugungen und Vorurtheile nicht scheuen und den Sturz nicht fürchten, wie er sich in's Ungewisse hineinwagt. (?) — Aber angesichts schon vorliegender Errungenschaften, sicher über Ziel und Wege, dicht hinter den Bahnbrechern folgen, als Jünger der neuen Ueberzeugung das neue Thun für das einzig Wahre und Richtige halten, sich ein den Kräften angemessenes begränktes Gebiet erwählen, um es nach den neuen Ideen zu beherrschen, das ist nicht so großartig, aber sicher, gut, richtig und — es lohnt. An der Kraft zehren nicht Zweifel, Schwanken und vergebliches Ringen. Da ist Zufriedenheit, wie nur Beschränkung sie zu geben vermag. Bei Begabung und Ausdauer sind die Erfolge verbürgt. Keine Frage! Hier blüht nach gewöhnlichem Urtheil das wahre Glück.“

Nun vergleiche man damit ein paar Sätze aus Wilhelm Schmidt's Darstellung: „Sehr gern theilten wir dem Leser das Geburtsjahr Martins mit, wenn wir es nur selber wüßten. Ja wenn's nur ein paar Stündlein oder Jährlein wären, um die sich die Gelehrten streiten, aber das geht gleich um 20 bis 30 Jahre. Und Herr Martin war nicht so gefällig, uns auf dem erwähnten Porträt sein Alter auf Jahr und Tag anzugeben, und hat noch die Malice gehabt (es kann freilich auch ein Anderer gewesen sein), die Jahreszahl darauf mit einem Achter zu versehen, den manche auch für einen Fünfer gehalten haben. 1453 und 1483 — ein Unterschied von 30 Jahren!“ Das klingt, gegen Lemcke gehalten, so urgemüthlich, als plauderte mit uns der rheinländische Hausfreund in Hebel's „Schatzkästlein“.

Wir wollen keineswegs sagen, daß wir ein derartige forcirt naive Sprache für das Ideal von populärer Darstellung hielten. Das Richtige liegt wohl in der Mitte: eine einfache, verständliche und doch des Gegenstandes würdige Ausdrucksweise. Diese scheint uns unter den bisherigen Mitarbeitern D. Eisenmann am besten getroffen zu haben.

Es kann uns nicht in den Sinn kommen, vom Herausgeber zu verlangen, daß er hier in gewaltsamer Weise nivelliren, alle Individualität der Mitarbeiter unterdrücken und die Darstellung auf einen trivialen Durchschnittston stimmen sollte. Allein die allzu großen Gegensätze etwas zu mildern und auch auf diese Weise dafür zu sorgen, daß das schöne Werk am Ende nicht bloß äußerlich, durch den Buchbinder, sondern auch innerlich zu einem wirklichen Ganzen sich gestalte, das dürfte doch eine Aufgabe des Herausgebers sein. Augenblicklich mag wohl zu ihrer Lösung noch nicht ganz der rechte Modus gefunden

sein; im weiteren Verlaufe der Arbeit wird er sich sicherlich von selbst allmählich einstellen.

Musterhaft und über alles Lob erhaben ist die typographische und künstlerische Ausstattung des Werkes. Die meisten Holzschnitte sind, nach Originalphotographien, neu angefertigt und sind nicht bloß technisch vollendet, sondern bemühen sich auch, was bei den Abbildungen unserer landläufigen kunstgeschichtlichen Handbücher so oft vermißt wird, das Charakteristische der Zeichnung getreu wiederzugeben.

So sei denn dieses schöne Werk der Theilnahme aller Gebildeten aufs dringlichste empfohlen; der kunstsinigen Verlagshandlung aber, die so bereitwillig zu dem mit einem ungewöhnlichen Aufwand von intellectuellen und materiellen Mitteln verknüpften Unternehmen die Hand geboten, sei der wärmste Dank dafür gesagt.

Sittenbilder aus Japan.

II.

Der zweite Theil des Mitsfordschen Buches beginnt mit einer Geschichte, die sich „der Geist von Sakura“ nennt, und die wir zu den interessantesten Mittheilungen der ganzen Sammlung rechnen, während sie zugleich vortrefflich erzählt ist. Sie wirft ein helles Licht auf die kläglichen Zustände der japanischen Bauern gegenüber den großen Landeigenthümern, denen sie tributpflichtig sind, und erzählt uns das traurige Schicksal eines Mannes, der als Befürworter der Rechte seines Standes den Märtyrertod starb. Die Geschichte, eine wirkliche Begebenheit, die sich im siebzehnten Jahrhundert zutrug, ist in Japan allgemein bekannt, als Buch gedruckt und zu einem Drama verarbeitet. Wir geben sie in ihren Hauptumrissen wieder:

In der Provinz Schimosa lebte der Fürst Kotsuke no Suke Masanobu, welcher der reichbegüterten Kriegerfamilie der Hotta angehörte und Mitglied des Gorodschu, d. h. des Staatsraths in Jeddo war. Er war aber ein habgieriger und harter Herr gegen seine Pächter und Bauern, denen er so drückende Steuern auflegte, daß sie in die äußerste Armuth versanken. Bitten um Nachlaß halfen nichts, und so beschloßen die Oberhäupter von hundert undsechszunddreißig Dörfern endlich, zunächst von den Räten des Fürsten in der Provinz an den in Jeddo wohnenden Fürsten selbst zu appelliren. Dieß mißlang, sie wurden nicht einmal vorgelassen und kehrten unverrichteter Sache in die Heimath zurück. Hier schlug ihnen der Dorfschulze Sogoro vor, sich