



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Literaturgeschichte und Aesthetik.

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

Literaturgeschichte und Aesthetik.

Ueber die Bedeutung der modernen Romantik mit Rücksicht auf die bildende Kunst. Eine Studie von Julius Große. Berlin, Schindler.

Das Wort „Romantik“ gehört zu jenen vieldeutigen Ausdrücken, bei deren Anwendung man leicht aus einem Bild ins andre überspringt, so daß man zuletzt vollständig vergißt, was der Begriff ursprünglich für einen Inhalt gehabt hat. Am deutlichsten zeigt sich das bei der Anwendung auf die bildende Kunst und auf die Musik. Wir müssen offen gestehen, daß wir uns vorläufig bei dem Ausdrücke „romantische Malerei“ und „romantische Musik“ noch gar nichts Bestimmtes denken können, und daß uns auch das vorliegende Büchlein darüber nicht aufgeklärt hat. Es enthält zwar eine Reihe treffender Beobachtungen, die aber einen viel befriedigenderen Eindruck machen würden, wenn der Verfasser die Beziehung derselben zu dem Wort „Romantik“ ganz und gar hätte fallen lassen. Die Mühe, die er sich gegeben hat, aus dem Begriffe heraus aufs Concrete zu kommen, ist, wenn nicht überhaupt, doch gewiß in diesem Fall eine vergebliche.

Es scheint uns, daß, wenn man von romantischer Malerei und romantischer Musik spricht, man vorzugsweise die Beziehungen der Künstler zu den romantischen Dichtern oder die Auswahl ihrer Stoffe im Auge hat. Wenn man das gelegentlich thut, ohne damit etwas Erschöpfendes ausdrücken zu wollen, so läßt sich dagegen noch nicht viel einwenden; nur einen logischen oder dialektischen Zusammenhang muß man nicht hineinbringen wollen. Der Ausdruck Romantik ist nämlich nicht ein aus dem abstracten Begriff hergeleiteter, sondern er drückt, wenn man ihn auf die Literatur anwendet, eine ganz bestimmte concrete Vorstellung aus. Das ist aber in der Malerei nicht der Fall. Bald nennt man die Heiligenbilder romantisch, weil sie die Ideale einer vergangenen Zeit behandeln, bald die sentimentale Manier der alten Düsseldorfer, bald die symbolische Darstellung eines Cornelius oder Kaulbach, bald die Nachbildung der steifen gothischen Formen u. s. w. Aus allem diesen eine Gesamt-



vorstellung machen zu wollen, die ihre Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen könnte, würde wol eine vergebliche Mühe sein. Die Ausdrücke akademisch und naturalistisch, symbolisch und realistisch u. s. w. haben einen bestimmten Inhalt und sind daher allgemein verständlich. Mit dem Ausdruck „Romantisch“ dagegen wird für die Malerei nicht viel gewonnen.

Der Ausdruck findet seinen bestimmten Sinn nur in der Literatur. Romantisch nennt man den Charakter der romanischen Literatur, wie er sich dem modernen Bewußtsein im Gegensatz gegen unsre eignen Vorstellungen, gegen die classische Poesie und gegen die specifisch deutsche Literatur darstellt. Wenn Wieland in einer Zeit, wo jener Ausdruck noch kein Stichwort für die literarischen Kämpfe geworden war, die Musen auffordert, ihm den Hippogryphen zu fahnen zum Ritt ins alte romantische Land, so meint er damit die Fabelwelt, welche den Stoff der romanischen Dichter ausgemacht hatte. Daß er an eine eigentliche romantische Behandlung nicht dachte, zeigen schon die Gottheiten, die er anrief. Erst mit der sogenannten romantischen Schule kam das Bestreben auf, mit Bewußtsein im Sinn eines vergangenen Zeitalters zu dichten. Wenn man bisher eine fremde Literatur nachgeahmt hatte, so war es immer im Gefühl geschehen, daß man es mit einer überlegenen Bildung zu thun habe: so war bald die antike, bald die französische, bald die italienische Literatur ein Vorbild der übrigen Nationen gewesen. In diesem Fall aber wußte man sehr wohl, daß man den romanischen Dichtern an Bildung überlegen war; man ahmte sie nach, nicht wegen der Bildung ihres Geistes, sondern weil ihr Geist den wahrhaft Gebildeten interessanter war, als die moderne Bildung selbst. Dies war allerdings eine Methode der Production, wie sie wenigstens in ausgedehntem Maße in der Geschichte der Literatur noch gar nicht vorgekommen war, und daraus erklärt sich auch der doppelte Begriff, der sich sogleich in dem Ausdruck Romantisch einführt: indem man nämlich einmal nur den Charakter des nachgebildeten Gegenstandes ins Auge faßte, dann aber die Art und Weise der Nachbildung.

Es ergibt sich von selbst, daß eine solche Vermischung zweier Vorstellungen auch bei der gedankenlosen Methode unsrer Aesthetiker nur dann möglich war, wenn zwischen beiden eine gewisse Verwandtschaft stattfand. Der Proceß, in welchem die romanischen Völker sich die von den Römern überkommene religiöse und ästhetische Bildung assimilirten, hat in der That eine gewisse Aehnlichkeit mit demjenigen, durch welchen unsre romantische Schule die romanische Vorstellungsweise wieder einbürgern wollte, nur daß der erste naiv und unbewußt, der zweite dagegen durch die Vermittlung der Reflexion erfolgte. Zwar ist auch bei den germanischen Völkern in der Christianisirung altheidnischer Mythen und in der Germanisirung antiker Vorstellungen eine Analogie jenes Processes vorhanden; aber, indem die Germanen in Deutschland und England ihre

Sprache beibehielten, indem sie also im Stande waren, sich die fremden Vorstellungen vollständig in die Formen ihres Denkens und Empfindens zu übersetzen, wurde dieser Bildungsproceß bei ihnen ein organischer und behielt seine volksthümliche Basis bei. Ja auch der Protestantismus war in seinen wesentlichen Grundzügen nichts Anderes, als die Ausmerzung der fremdartigen Elemente, die in diesem Bildungsproceß nicht in den Organismus des deutschen Volks übergegangen waren.

Die Germanen dagegen, welche in Frankreich, Italien und Spanien in die Sprache des bestiegten Volks versielen, konnten, weil sie gegen die fremden Vorstellungen wehrlos waren, dem mechanischen Bildungsproceß nicht entgehen; und doch waren sie als die Inhaber der factischen Gewalt zugleich die Träger der wirklichen Bildung. So entstand nun in der romanischen Sprache und Literatur jene beständige Symbolik, bei der man nicht unterscheiden konnte, was Bild und was Gegenbild war: jene bunte und verworrene Vermischung zweier Weltanschauungen, von denen die eine die andere ausschloß und die doch nebeneinander zu bestehen suchten. Als die Reformation eintrat, war innerhalb der romanischen Völker die Kluft zwischen diesen beiden Weltanschauungen am weitesten geworden. Auf der einen Seite Aretin, Machiavelli, Pulci u. s. w., auf der andern die Kirche in der ganzen Fülle ihrer himmlischen Ansprüche. Die Reformation hatte auf die romanischen Völker zunächst den Einfluß, daß die Kirche sich zusammenraffte und ihren weltlichen heidnischen Gegensatz unterdrückte. Die Inquisition, die Jesuiten, die spanischen Dichter, namentlich Calderon, waren die bestimmtesten Ausdrücke dieses Sieges, und zugleich die bestimmtesten Ausdrücke der Romantik, die dies Mal mit Bewußtsein das der Bildung und der Natur feindliche Glaubensmoment vertrat, nicht obgleich, sondern weil es der weltlichen Bildung feindlich war.

Man sieht, daß in dieser poetischen Methode Calderons und der übrigen etwas Verwandtes mit der Methode ihrer deutschen Epigonen im 19. Jahrhundert lag. Allein der Unterschied springt gleichfalls in die Augen. Calderon befriedigt in seinen Dichtungen nicht seine subjectiven, ästhetischen Gelüste, sondern er drückt in ihnen den fertigen Inhalt des Volksbewußtseins aus, wie er aus den Händen der Inquisition, der Jesuiten hervorgegangen war. Unfre Romantiker dagegen verherrlichen den Katholicismus, das Ritterthum u. s. w. nicht als Vertreter ihres Volks, auch nicht als den Ausdruck ihrer eignen Ueberzeugung (spätere Consequenzen dürfen uns daran nicht irreführen), sondern weil sie zum Behuf der höheren Poesie dergleichen Fitionen für nöthig hielten. Diese Stimmung nun ist der Gipfel und zugleich die Widerlegung der Romantik; denn über diese Form des Widerspruchs gegen Bildung und Natur kann die Verkehrtheit des menschlichen Idealismus nicht mehr hinausgehen.

Wir wollen noch auf einen Umstand aufmerksam machen. Der Spiri-

tualismus hatte zwar bei den romanischen Völkern im 16. u. 17. Jahrhundert über die weltliche Gesinnung und die Frivolität den Sieg davon getragen, aber die letztere war nur gebunden, nicht vernichtet. In Italien brach die alte Frivolität sehr bald wieder aus, wenn sie auch dies Mal schicklicherweise die Maske der Heuchelei aufstecken mußte. In Frankreich zeigten die Encyclopädisten und die Revolution, daß auf die Dauer ein kräftiges Volk mit geistlichen Abstractionen nicht auskommen könne, und Spanien scheint gegenwärtig diesem Vorbilde zu folgen. Aber freilich folgt dann auf die Revolution immer wieder die Herstellung des Cultus aus Gründen der Convenienz, bis dann eine neue Revolution ausbricht u. s. w. Auch dieses Hin- und Herspringen hat unsre deutsche Romantik nachgeahmt. Um die Genoveva zu verstehen, muß man die Lucinde vergleichen, und um zu wissen, was Friedrich Schlegel in seiner Geschichte der Literatur eigentlich gemeint hat, muß man die Fragmente desselben Schriftstellers im Athenäum zu Rathe ziehen. Frivolität und Schwärmerei, bald nebeneinander, bald ineinander übergehend, das sind die charakteristischen Kennzeichen der Romantik, sowol in ihrer naiven Zeit, im 13., 14. und 15. Jahrhundert, als in ihrer reflectirten Zeit, im 16. und 17., als auch in ihrer rein doctrinären Entwicklung, im 18. und 19. Jahrhundert.

Wenn also die Romantik nur eine bestimmte historische Vorstellung ist, die sich auf die Literaturgeschichte bezieht, nicht aber ein a priori herzuleitender Begriff, so ergibt sich von selbst, daß man bei der Anwendung desselben auf anderweitige Erscheinungen sehr vorsichtig sein muß, wenn man nicht die Sprache der Aesthetik in jene Willkürlichkeit verstricken will, in welcher keiner den andern mehr versteht. Es zeigt sich das namentlich in der bildenden Kunst. Statt aber in dieser Beziehung auf die allgemeinen Ansichten einzugehen, die in der vorliegenden kleinen Schrift entwickelt werden, knüpfen wir unsre Betrachtungen an ein zweites Werkchen an, das sich mit einem bestimmten und daher von allen Seiten faßbaren Gegenstande beschäftigt. —

Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin von Dr. Max Schasler. Berlin, Sigmund Wolff. —

Das Werkchen hat das große Verdienst, daß sein Erfolg unabhängig von seinen Ansichten ist. Man kann mit den ästhetischen Ansichten des Verfassers einverstanden sein oder nicht, man wird es ihm aber unter allen Umständen Dank wissen, daß er uns den Gegenstand, an den er dieselben anknüpft, ausführlich und correct beschrieben, daß er uns über die Intentionen des Künstlers sowol bei dem Entwurf der einzelnen Gemälde als bei der architektonischen Zusammenstellung derselben eine sehr genaue und wie es scheint authentische Auskunft gibt. Wir sehen daraus, was uns übrigens auch sonst schon bekannt war, daß Kaulbach ein höchst geistvoller Mann ist und daß seine künstlerischen

Leistungen einem nicht unbedeutenden Denkproceß wenigstens zum Theil ihr Dasein verdanken. Dagegen sehen wir aus dieser Beschreibung keineswegs, was Kaulbach als bestimmter Künstler, d. h. als Maler leistet. Die Deductionen des Aesthetikers könnten bis auf den kleinsten Punkt richtig sein, und die Gemälde doch unter aller Kritik schlecht. Denn nicht in der Intention, sondern in der Ausführung zeigt sich der Künstler. Daß hier der Dichter und der Maler in einer Person vereinigt ist, wie in Richard Wagner der Dichter und Componist, trägt nichts zur Sache bei. Man muß beide Functionen streng voneinander unterscheiden, wenn man sich nicht in unbestimmte Raisonnements verlieren will. Um Kaulbachs Pläne oder Wagners Textbücher zu entwerfen, mußte man zwar in dem einen Fall plastische, in dem andern musikalische Bildung besitzen, aber es war im übrigen nicht das geringste productive, plastische oder musikalische Talent dazu nöthig. Wir können also hier das, was die eigentlich künstlerische Seite Kaulbachs ausmacht, das productive Talent völlig bei Seite lassen; nur wollen wir dabei die Bemerkung nicht unterdrücken, daß uns dasselbe im allgemeinen jetzt ebenso ungerecht herabgesetzt zu werden scheint, als es früher übermäßig hervorgehoben wurde. Wer nur den Carton zur Hunnenschlacht studirt, sowol in Beziehung auf die Composition, als auf die Figuren, und dabei noch leugnet, daß Kaulbach ein Künstler, und zwar ein großer Künstler ist, dem fehlt es entweder an Einsicht oder an gutem Willen. Indes diese Bemerkung machen wir nur nebenbei, wir haben es nur mit der poetischen Seite der Malerei zu thun; mit der Erfindung und Auffassung.

Herr Schasler findet in Kaulbachs Werken das Ausblühen einer neuen Kunstgattung, die er als die symbolisch-historische bezeichnet. Sie unterscheidet sich von der frühern idealistischen Kirchenmalerei dadurch, daß sie ihre Symbole und die ihr zu Grunde liegenden Ideen selbst erfindet, während sie sich diese von der Kirche überliefern ließ; von der modernen realistischen Malerei dadurch, daß sie nicht bloß eine ästhetisch aufgefaßte Reproduction der Natur oder der thatsächlichen Welt ist, sondern daß sie durch ihre Erscheinungen höhere Ideen durchschimmern läßt. — Wir wollen diesen Gedanken in seine Bestandtheile auflösen.

Daß zunächst die materielle Nachahmung der Natur, auch wenn sie künstlerischen Gesetzen folgt, auch wenn sie die Poesie der Linien, der Farben, der Composition in hohem Grade erreicht, nur eine untergeordnete Stelle innerhalb der Kunst einnimmt, wird wol jedermann dem Verfasser zugeben, der überhaupt über Kunst nachgedacht hat; nur im Stillleben und in der Genremalerei kann uns der reine Realismus befriedigen. Schon die Landschaft muß durch die Stimmung vergeistigt werden. Bei eigentlich historischen Gemälden aber empfinden wir es als eine Herabwürdigung der Kunst, wenn sie sich bloß in materieller Nachahmung der Natur bewegen. So hoch wir z. B. Gallait in

Beziehung auf seine bestimmte Kunst stellen müssen, — keiner der jetzt lebenden Künstler steht ihm darin zur Seite, so gering denken wir von seiner Poesie. Die Nothwendigkeit einer symbolischen, poetischen, allgemein menschlichen, idealen Wahrheit neben der realistischen, technischen Wahrheit in einem historischen Gemälde größeren Stils, wird also allgemein zugestanden werden. Die Frage ist nur erstens, wieweit haben wir das Recht, neben jenem symbolischen, ideellen Inhalt zugleich auf Naturwahrheit zu dringen, zweitens, von welcher Art muß die Symbolik sein, wenn sie den künstlerischen Zwecken entsprechen soll?

Was das erste betrifft, so wird die Forderung gemeiner Naturwahrheit wenigstens bei historischen Gemälden wol von niemand mehr gestellt werden. Gegen die Hunnenschlacht oder gegen die Sirtinische Madonna wird wol niemand mehr die Einwendung machen, daß sie Gegenstände enthalten, die in der Wirklichkeit nicht vorkommen. Wenn jemand die Danaiden malen will, so wird man auf die Zahl fünfzig wol kein Gewicht legen.

Auf der andern Seite wird aber die Freiheit in Beziehung zur Nachahmung der Natur, die man früher dem Künstler verstattete, bei unsrer gegenwärtigen Bildung beschränkt werden müssen. Wir wollen nur einzelne Beispiele anführen, über die alle Welt einig sein wird. Man wird den Personen keinen Zettel in den Mund stecken, worauf geschrieben steht, was sie reden. Man wird auf demselben Gemälde nicht Dinge als gleichzeitig darstellen dürfen, die nur hintereinander gedacht werden können. Man wird die Heiligkeit eines Menschen nicht dadurch symbolisiren wollen, daß man ihn ohne Knochen und Fleisch darstellt, ihn also zu einer Molluske herabsetzt. Man wird die Symbolik nicht mehr durch einfache Attribute ersetzen können, die Dreieinigkeit nicht durch einen Triangel u. s. w. So würden sich noch mehre Punkte auffinden, die Phantasie des Künstlers durch das Maß der Naturwahrheit zu beschränken, über die alle Welt einig sein würde. Und wir sehen in dieser veränderten Stimmung des Publicums, nicht wie mancher Romantiker eine Abschwächung des natürlichen Gefühls, sondern einen echten Fortschritt der künstlerischen Bildung.

Wir glauben das Verhältniß der idealistischen Symbolik zur realistischen Darstellung wenigstens im allgemeinen so bezeichnen zu können, daß, wie auch der symbolische Inhalt sein möge, das Bild ein sinnlich anschauliches Factum enthalten muß, und ferner, daß der symbolische Inhalt dem Geiste der wirklichen Darstellung entsprechen muß. Wenn nicht dieses beides beobachtet wird, so erhalten wir einen Rebus, aber kein Gemälde. Der bloße Blick muß uns darüber belehren, was für ein allgemein menschlich interessirendes Factum wir vor uns sehen; wenn uns auch die tiefere symbolische Bedeutung erst später aufgehen mag. So werden wir z. B. unter den Cartons von Cornelius den Entwurf der sieben Reiter billigen, denn der sinnliche Inhalt derselben ist uns

klar, abgesehen von dem geistigen Inhalt; den Entwurf zum neuen Jerusalem aber mißbilligen; denn wenn wir hier nicht die Apokalypse nachschlagen, gewinnen wir auch nicht einmal eine sinnliche Vorstellung von dem, was der Künstler gewollt hat. Es ist in der Blütezeit der Malerei öfters vorgekommen, daß die Künstler ihre Figuren lediglich nach künstlerischen Gesetzen gruppirten und ein reales Zusammenwirken derselben für überflüssig hielten. Wenn die neuere Zeit an den Maler strengere Anforderungen stellt, so ist durch diesen Fortschritt der Bildung keineswegs ein Ueberheben gegen die sonstigen Vorzüge der früheren Kunst angedeutet. Wenn man allegorische oder symbolische Figuren in der Weise malt, wie Kaulbach seine Sage und Geschichte, so wird ein solcher Realismus allerdings überflüssig, denn es sind im wesentlichen doch nur Studientöpfe mit bestimmten Attributen. Sobald man aber mehrere Personen zu einer Gruppe vereinigt, so muß aus der Anschauung ein menschlich verständlicher Inhalt ihres Zusammenseins hervorgehen. Daß auch hier von der gemeinen Naturwahrheit oder von der gemeinen Beobachtung der geschichtlichen Treue nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst; namentlich bei Vorstellungen von einer größeren Dimension, bei welcher der Dichter alles anwenden muß, um den Eindruck zu concentriren und zu vereinfachen. Was z. B. der Maler seinem singenden Homer für ein Publicum gibt, Menschen aus den verschiedensten Zeiten, Götter, Seeungeheuer u. s. w., das wird ganz seiner Wahl anheimgestellt bleiben, und wenn er es aus malerischen oder architektonischen Gründen für angemessen erachtet, zu den Eizen dieses Publicums Himmel, Erde, Meer und Unterwelt anzuwenden, so wird sich dagegen auch nicht das geringste einwenden lassen, auch wenn der Musikiker die physische Möglichkeit eines solchen Vortrages bestreiten wollte. Aber was er auch für Figuren zu seinem Publicum anwendet, er wird den Act ihrer Aufmerksamkeit so darstellen müssen, wie wir es bei Wesen unsres Gleichen zu beobachten Gelegenheit haben: und wenn er es auch dem Commentar überläßt, uns zu erklären, wer diese Personen eigentlich sind, die sich für den Sänger interessieren, und was der Sänger ihnen vorträgt, so muß doch die Thatsache selbst keines Commentars bedürfen.

Dieser Realismus ist bei den neueren Gemälden um so strenger festzuhalten, da die neuere Symbolik nicht wie in der alten Kunst eine gegebene ist, sondern das freie Nachdenken des Zuschauers beschäftigen soll. Die älteren Maler mußten so malen, wie sie malten, nicht bloß weil der heilige Geist sie erfüllte, sondern weil die Bilder in dieser bestimmten Form bei ihnen bestellt waren. Die Symbole und der damit verbundene Cultus war die Hauptsache, und erst in ziemlich später Zeit fing man an, einen menschlichen, gemüthlichen Inhalt in dieselben einzuführen, und sie dadurch zur Nebensache herabzusetzen. Daß jene Bedingungen, die freilich die Ausübung der Kunst sehr stark be-

schränkten, auf der andern Seite wieder ein großer Vortheil für die Kunst waren, weil sie einen idealen Stil aufrecht hielten, und die naturalistische Verwilderung unmöglich machten, haben in unsrer Zeit die Kunsttheoretiker richtig hervorgehoben. Das Bestreben der Künstler, einen neuen idealen Gehalt zu gewinnen, eine neue Symbolik zu erfinden, welche die empirischen Thatsachen der gewöhnlichen Historienmalerei wieder in einem höheren Licht darstellt, ist an sich durchaus zu billigen, und auch die Ausführung dieses Principis ist in der bildenden Kunst mit mehr Glück versucht worden, als in der Poesie durch die romantische Schule, deren Bemühungen, eine neue Mythologie und damit eine neue Religion zu gewinnen, durchaus gescheitert sind. Kaulbachs Idee, die Thatsachen der Geschichte und der Sage ideell zu bearbeiten, und von einem freieren kosmopolitischen Standpunkte aus dieselbe Symbolik wieder aufzunehmen, welche dem Maler durch das Christenthum gegeben war, ist ein wirklicher Fortschritt in der künstlerischen Idee. Und es wird hier nur darauf ankommen, in seinen Idealen so unbefangen zu Werke zu gehen, daß sie wirklich den Sinn des Volks erfassen; das übrige muß dann die Ausführung thun, die nicht mehr den poetischen, sondern den plastischen Gesetzen folgt. Wenn aber diese dem Grundgedanken entsprechen soll, so muß man sogleich beim Entwurf desselben das plastische Gesetz vor Augen haben, man muß ihn nicht erst aus dem Poetischen ins Plastische überlegen wollen, sondern ihn sogleich plastisch concipiren. Und dieser Punkt ist es, auf den die Gegner Kaulbachs hindeuten, wenn sie seine künstlerische Thätigkeit als eine reflectirte bezeichnen; nicht daß er überhaupt Symbole darstellt, machen sie ihm zum Vorwurf, sondern daß er poetische Symbole plastisch zu verfinnlichen strebt: und von diesem Vorwurf wird der geistvolle Künstler nicht ganz freizusprechen sein. —

Zur Nibelungenfrage. Ein Vortrag, gehalten in der Aula der Universität Leipzig am 28. Juli von Friedrich Zarncke. Nebst zwei Anhängen und einer Tabelle. Leipzig, S. Hirzel. —

In der Streitfrage über die Entstehung des volksthümlichen Epos, die seit Wolf unsre Gelehrten vielfältig beschäftigt hat, muß man den allgemeinen Gesichtspunkt über die Natur des Epos überhaupt von dem speciellen, der die Geschichte des bestimmten Epos betrifft, sorgfältig unterscheiden. Die erste Frage, die eigentlich diejenige ist, welche ausschließlich das größere Publicum beschäftigt, kann man heute wol als entschieden betrachten. Es wird wol niemand mehr geben, der sich die Entstehung eines volksthümlichen, das sittliche Bewußtsein der Nation darstellenden Epos so dächte, wie etwa die Entstehung eines modernen Romans. Eine Ilias und ein Nibelungenlied geht nicht aus der Phantasie eines einzelnen Dichters hervor, es muß im Stoff und im Stil bereits seine bestimmte Basis vorfinden. Wie nun aber das Verhältniß

der bestimmten Redaction zu dieser Basis beschaffen ist, darüber kann die Philosophie der Geschichte nichts ausmachen, es muß das der Gelehrsamkeit überlassen bleiben. — Ueber die Nibelungen hatte Lachmann, der eigentliche Begründer der Methode innerhalb der deutschen Philologie, die Ansicht festzustellen gesucht, daß unter den vorhandenen Bearbeitungen derselben die rohere, widerspruchsvollere die älteste sei, daß wir in ihr die unmittelbarste Verarbeitung der alten Volkslieder haben, und daß erst allmählig durch Erweiterungen und Einschreibungen, Ausgleichungen der Widersprüche und dergleichen die vollkommene Form des Epos entstanden sei. — In unsren Tagen hat Holzmann den Versuch gemacht, die entgegengesetzte Ansicht zu begründen, daß nämlich die vollkommene Form die ursprüngliche und die weitere Bearbeitung eine Verwilderung und Abschwächung gewesen sei.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift, der sich der letzteren Ansicht anschließt, sucht die kritischen Gesichtspunkte, die bei der Entscheidung dieser Frage in Betracht kommen, methodisch festzustellen. Von dieser Seite ist das Büchlein für den Freund der altdeutschen Literatur, der auf die eigentliche Gelehrtenuntersuchung nicht eingehen kann, sehr interessant, denn es trägt die species facti anschaulich vor und eröffnet einen Einblick in die wissenschaftliche Methode. Es versteht sich von selbst, daß man sich daraus nur über die Fragestellung unterrichten darf, nicht etwa über das Urtheil selbst, über welches nur derjenige mitzusprechen hat, der diese bestimmte Seite der Wissenschaft zum Gegenstand seines speciellen Studiums gemacht hat. —

Walthar von Aquitanien. Eine altdeutsche Heldensage im Versmaße des Nibelungenliedes von Dr. Aug. Geyder. Breslau, Kern. —

Bekanntlich sind uns die Abenteuer Walthers von Aquitanien in einer lateinischen Bearbeitung in Hexametern aus dem zehnten Jahrhundert erhalten. Man nimmt an, daß dieser Bearbeitung ursprünglich eine deutsche Dichtung zu Grunde liegt. Der Verfasser der gegenwärtigen Schrift hat versucht, sowohl durch die Form, wie auch durch die Vereinfachung des Costüms gewissermaßen zu jener altdeutschen Auffassung zurückzukehren, und so diese Dichtung, die eng in den Sagenkreis des Nibelungenliedes gehört, in der Weise wieder herzustellen, wie auch das moderne Publicum sie sich anzueignen pflegt. Die Förderung, die dem Interesse für unsre Vorzeit durch solche Bearbeitungen zu Theil wird, ist unbestreitbar und wiegt wol den Nachtheil auf, den eine freie Bearbeitung stets den älteren Gedichten zufügt. Den Ton der Erzählung hat der Uebersetzer ganz modern gehalten, es wäre daher zweckmäßig gewesen, wenn er einzelne alterthümliche Anklänge, z. B. die Nachstellung der Pronomina possessiva um der Consequenz willen gleichfalls vermieden hätte. —

Geschichte der englischen Sprache und Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Einführung der Buchdruckerkunst. Ein Ergänzungsband zu den bisher erschienenen englischen Chrestomathien. Von Dr. Ottomar Behnisch. Breslau, Kern. —

Dieses Werk ist eine sehr erfreuliche und bedeutende Bereicherung der Literaturgeschichte, und ein neues Zeugniß für die Gewissenhaftigkeit der deutschen Gelehrten. In der Literaturgeschichte ihres eignen Volks, soweit es sich um eine vollständige, zugleich wissenschaftliche und künstlerische Darstellung handelt, stehen die Engländer noch weit hinter uns zurück. Namentlich ist die ältere Literatur vor Chaucer, welche uns die Entstehung der Sprache versinnlicht, in den bisherigen literarhistorischen Abrißten sehr oberflächlich behandelt. Spalding hat in seiner Literaturgeschichte, die wir vor einiger Zeit besprochen haben, zwar eine Darstellung dieser Vorzeit zu geben versucht, aber es fehlt dieser Abhandlung die historische Vollständigkeit. Das gegenwärtige Werk gibt uns trotz seines verhältnißmäßig geringen Umfangs eine sehr ausführliche Literatur, die uns von Jahrhundert zu Jahrhundert ein anschauliches Bild der Sprachentwicklung gestattet, bis endlich durch die allmähliche Verschmelzung des Normännischen und Sächsischen die eigentlich englische Literatur hervorgeht. Die Analyse dieser mitgetheilten Beispiele, die nebenbei den Vorzug außerordentlicher Correctheit haben, zeigt von großem Scharfsinn und umfassender Gelehrsamkeit. Aus dem leitenden Zweck dieses Werkes ergibt sich von selbst, daß die andern Gesichtspunkte der Literaturgeschichte, die Sagenstoffe, die sociale Seite der Literatur, die Technik u. s. w. neben der sprachlichen Untersuchung zurücktritt. Doch ist auch in diesen Beziehungen soviel gethan, wie nach dem bisherigen Stand der Untersuchung möglich war, und was die Geschichte der Sprache betrifft, so können wir die Leistung als eine classische bezeichnen. Die Geschichte der Einführung der Buchdruckerkunst, mit der die naive Periode der Sprachbildung ihren Abschluß findet, beendet das höchst werthvolle Werk, das wir als eine wesentliche Bereicherung der Culturgeschichte begrüßen. —

Paroemia et regulae juris Romanorum, Germanorum, Francogallorum, Britannorum. Edidit Leopoldus Volkmar, Tribunalis Borussiae Supremi advocatus. Berlin, allgemeine deutsche Verlagsanstalt. —

Nach dem Titel und der kurzen Vorrede zu urtheilen, hatte der Verfasser ein juristisches Handbuch beabsichtigt; in welchem Falle das Buch aus dem Kreis unsrer Betrachtungen ausgeschlossen werden müßte. Allein zu einem Handbuch fehlt ihm sowol die Vollständigkeit als die Methode in der Anordnung, und da nebenbei der Gegenstand jedem von Interesse sein muß, der sich überhaupt mit der Culturgeschichte beschäftigt, so können wir nicht umhin, ganz

abgesehen von der juristischen Brauchbarkeit, auch im Namen des größeren Publicums einige Ausstellungen zu machen.

Daß der Verfasser für die Signatur sittlicher Vorstellungen im Volksbewußtsein verschiedenartige Quellen benutzt hat, wirkliche Sprichwörter, Weisthümer, Einleitungen zu Gesetzen, Normen, die von Rechtslehrern aufgestellt sind u. s. w., daß er ferner seine Sammlung auf einen sehr weiten Zeitraum ausdehnt, ist an sich natürlich; aber es wäre nothwendig gewesen, sowol in Beziehung auf die Zeiten als auch auf die Quellen einen Unterschied zu machen. Nun hat der Verfasser z. B. die deutschen Sprichwörter nach den Gegenständen abgetheilt, so daß es den Anschein gewinnt, als ob in jedem einzelnen Capitel eine bestimmte Seite des sittlichen Bewußtseins abgethan werden sollte. Wie bunt das aber alles durcheinandergelht, wird man sehen, wenn man ein beliebiges Capitel aufschlägt, z. B. 14. „Von Handlungen und den daraus entstehenden Rechten.“ Wir wollen die zehn ersten Sprichwörter, die sich mit dem Ehrenwort beschäftigen, zusammenstellen.

„Der Wille ist des Werkes Seele. Der Wille gibt dem Werk den Namen. Ein jeder ist seiner Worte bester Ausleger. Ehrenworte binden nicht. Eine Nothlüge schadet nicht. Auf eine Lüge gehört eine Maulschelle. An Entschuldigungen wird es leicht niemandem fehlen (a poena contumaciae fatua etiam liberat causa). Wenn die Füße gebunden sind, läuft die Zunge am meisten. Ein Wort ein Wort, ein Mann ein Mann. Versprechen ist edelmäntsch; halten ist häurisch. Es ist niemand ein Sklave seiner Worte.“

Damit ist das Capitel erledigt. Wer sich daraus nun aber ein Bild von dem sittlichen Vorstellungskreise des deutschen Volks machen würde, wäre gar sehr im Argen. — Bei der deutschen Sammlung herrscht das wirkliche Sprichwort vor, obgleich auch wirkliche Rechtsbestimmungen darin vorkommen, z. B. „Brauerwerk ist keine Kaufmannschaft.“ „Ehe bricht Miethe, die Luft macht leibeigen“ u. s. w. Bei der französischen Sammlung dagegen bildet die Grundlage das wirkliche, nach Titeln geordnete Recht, z. B. „La France est une monarchie héréditaire tempérée par les lois.“ Freilich dazwischen auch wieder bloße Sprichwörter, z. B. „Oignez vilain, il vous poindra; poignez vilain, il vous oindra.“ Bei dem römischen Recht sind es zum großen Theil wirkliche Rechtsnormen, obgleich man zuweilen auch durch Sätze wie der folgende überrascht wird: „ars imitatur naturam“ (S. 36) oder *divide et impera* (S. 100) oder „difficillimum est justum dolorem temperare“ (S. 100) oder „ecclesia dicitur mater et cultrix justitiae“ (S. 112) oder „errare et decipi turpe ducimus“ (S. 124). Ferner ist die alphabetische Anordnung ohne alle Rücksicht auf die Materie sehr ungeschickt. — Es ist schade, daß der Verfasser den schönen Stoff, was er nebenbei ohne große Mühe hätte thun können, nicht so geordnet hat, daß er durch Gruppierung des Zusammengehörigen ein wenigstens einigermaßen vollständiges Bild von dem Rechtsbewußtsein der verschiedenen Völker hervorgebracht hat. —

Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. Von Adolph Stahr. Zwei Theile. Braunschweig, Vieweg und Sohn. —

„Auf meinen Reisen,“ sagt der Verfasser in der Vorrede, „besonders aber während meines längern Aufenthalts in Italien, vermiste ich oft selbst ein Buch, welches dem Besucher der verschiedenen Antikenmuseen Europas das Mittel böte, die wichtigsten und berühmtesten Werke der alten Plastik und Malerei mit Nutzen für seine ästhetische Bildung betrachten und in ihrer Bedeutung für die alte Kunstgeschichte würdigen zu können. Es schien mir ein verdienstliches Unternehmen, den Blick der zahlreichen Freunde alter Kunst durch eine genaue Beschreibung dieser Werke, inmitten der verwirrenden Masse solcher Sammlungen, auf das Vortrefflichste und Bedeutendste zu beschränken und für das allseitige Verständniß desselben zu schärfen.“

Ein Werk dieser Art zu schreiben wird nicht leicht jemand befähigter sein als Herr Stahr. Von einer tüchtigen und gründlichen philologischen Bildung ausgehend, hat er sich dann der neuen Bewegung in der Philosophie und namentlich der Aesthetik lebhaft angeschlossen; er hat seine große und weitumfassende Empfänglichkeit für alles Schöne durch Reisen ausgebildet und namentlich in seinem Werke über Italien das günstigste Zeugniß für seine Fähigkeit, ernste Gegenstände ernst und doch mit Anmuth darzustellen, abgelegt. Das vorliegende Werk ist gewissermaßen dazu bestimmt, die früheren aphoristischen Beobachtungen über die Kunstdenkmale des Alterthums zu ergänzen und zum Abschluß zu bringen. Zwar war durch den Zweck desselben eine etwas modificirte Bearbeitung mit Nothwendigkeit geboten, aber Stil und Fassung erinnern doch lebhaft an die frühere Schrift, und darin liegt sowol ein Vorzug als ein Nachtheil. Ein Vorzug, denn wir sind keineswegs der Ansicht, daß wissenschaftliche Schriften über Kunstgegenstände an den Schulstaub erinnern sollen, wir halten im Gegentheil eine warme und lebensvolle Behandlung für die einzige richtige Art, die Kunst der größeren Menge zugänglicher zu machen; ein Nachtheil, denn Herr Stahr hat sich verleiten lassen, die sporadische Weise des Reisebeschreibers wenigstens einigermaßen beizubehalten. Zwar sucht er sowol durch den Titel, der nicht bloß die Natur seines Gegenstandes, sondern auch die Natur seiner Behandlung bezeichnen soll, als auch durch die Vorrede das Fragmentarische des Buchs zu rechtfertigen. Wir finden aber diese Rechtfertigung nicht ganz ausreichend. Daß er bei der Beschreibung der Kunstwerke selbst keine genaue Reihenfolge eingehalten hat, liegt in der Natur der Sache, da eine chronologische Bestimmung nur in den seltensten Fällen ausreichend festgestellt ist, und da es hier nur darauf ankam, jedes einzelne Kunstwerk in einer abgerundeten und durchsichtigen Abhandlung zu erörtern. Allein die allgemeinen Theile des Berichts hätten eine sorgfältigere Verarbeitung wünschens-

werth gemacht, da sie jetzt nur wie Excurse aussehen. Es kommt noch ein zweiter Uebelstand hinzu. Bei einer Reisebeschreibung, die doch einen wesentlich subjectiven Charakter hat, läßt man es sich gefallen, wenn der Verfasser Uebersetzungen, die von den gewöhnlichen Ansichten bedeutend abweichen, mit Bestimmtheit aufstellt, und sich die weitere Begründung vorbehält. Bei einem objectiven Handbuch dagegen reicht diese Methode nicht aus. Wenn man sich in einem solchen auf Polemik einläßt, was freilich nicht immer zu vermeiden sein dürfte, so muß diese Polemik in streng wissenschaftlicher Form gehalten werden. Herr Stahr stellt bei seiner Ansicht über die alte Kunstgeschichte zwei Grundsätze fest, erstens, daß die Griechen die Kunst aus dem Orient übernommen haben, zweitens, daß die griechische Kunst von Perikles bis auf Kaiser Hadrian im wesentlichen sich gleich geblieben ist, und daß die gewöhnliche Ansicht von verschiedenen Perioden, namentlich von einer langen Periode des Verfalls, auf Mißverständnissen beruht. In beiden Grundsätzen kommt er mit sehr gewichtigen Autoritäten in Conflict, und nimmt es, wie es wenigstens uns scheint, mit der Polemik zu leicht; umsomehr, da er die Waffe des Spotts benutzt. Ein solcher Spott findet zu jeder Zeit leicht Anklang, da der Unwissende sich für das Gefühl unvollkommener Bildung an dem Gelehrten gern durch Hervorhebung seiner lächerlichen Seiten rächt. Wenn nun aber ein wissenschaftlich gebildeter Mann wie Herr Stahr, der von dem Ernst und der Bedeutung des strengwissenschaftlichen Studiums sehr wohl unterrichtet ist, das verdienstliche Werk unternimmt, die Errungenschaften unsrer Gelehrsamkeit dem größeren Publicum zu vermitteln, so scheint es uns zweckmäßiger zu sein, demselben die Art und Weise der gelehrten Thätigkeit verständlich und dadurch ehrwürdig zu machen, als durch geläufige Kategorien, wie Stubensitzer und dergleichen, den gemeinen Vorstellungen in die Hände zu arbeiten. Außer den Herren Thiersch und Koss, die Herr Stahr als seine Gewährsmänner anführt, hat noch so mancher andre unter unsren Gelehrten das Alterthum aus eigener Anschauung kennen gelernt und daraus entgegengesetzte Ansichten gewonnen als jene beiden Herren, und daß bei der großen Verbreitung der alten Kunstwerke durch Abbildungen, Abgüsse und dergleichen, sowie bei den andern Hilfsmitteln der Gelehrsamkeit eine Localinspection nothwendig ist, um ein Urtheil über die Entwicklung der Kunst zu fällen, das wäre noch erst zu erweisen; wenigstens wenn man die Eilfertigkeit in Betracht zieht, mit der die neuesten englischen Reisenden Entdeckungen über das Zeitalter des Königs Minus machen, wobei ihnen dann zuweilen das Geständniß entschlüpft, daß sie es bei einzelnen Werken dahingestellt lassen müssen, ob sie der Semiramis oder den Seleuciden angehören, so sollte man wol zuweilen zu der Muthmaßung kommen, daß auch die Localinspection, so großen Werth man ihr beilegen muß, doch an sich noch nicht ausreicht, um ein ruhiges und besonnenes Urtheil zu begründen.

Sehen wir nun von diesen Ausstellungen ab, so können wir über viele einzelne Theile des Werks unsre unbedingte Befriedigung aussprechen. Am gelungensten scheinen uns überall die Beschreibungen der Kunstwerke selbst; sie sind klar und durchsichtig, correct und dabei in einem blühenden Stil verfaßt, der in diesem Fall einen sehr angenehmen Eindruck macht. Sie erreichen den doppelten Zweck, dem Beschauer seine eignen Empfindungen zum Bewußtsein zu bringen und demjenigen, der keine Gelegenheit zur eignen Anschauung hat, ein Bild zu geben. Was die Erläuterung der Kunstwerke betrifft, so wird wol hin und wieder ein Bedenken aufstoßen, allein es wird wol selten zwei Archäologen geben, die hier in allen Punkten miteinander übereinstimmen. Am vortrefflichsten scheint uns die Abhandlung über die Parthenonsculpturen. Vielleicht wird Herr Stahr sich veranlaßt sehen, im zweiten Band die einzelnen Notizen, die er bei dieser und andern Abhandlungen über die Schicksale der alten Kunstwerke in der modernen Zeit mittheilt, zu einem Gesamtbilde zu verarbeiten. Es wäre das eine sehr dankenswerthe Aufgabe, umso mehr, da bisher noch wenig dafür gethan ist. — Musterhaft ist die Abhandlung über die Stellung der Künstler im hellenischen Leben, und die Ansicht des Verfassers, daß eine Geringschätzung des Künstlerstandes in der classischen Zeit nicht vorkommt, scheint uns bis zur Evidenz begründet zu sein. Weniger befriedigend ist der Excurs, der den Titel führt: die Kunst und die Freiheit. Hier steht die allgemeine Idee, welcher Herr Stahr huldigt, mit seiner wissenschaftlichen Ueberzeugung von der Kunstgeschichte im Widerspruch und er sucht diesen Widerspruch vergebens durch das Fragmentarische der Darstellung zu verwischen.

Das Werk verdient ohne Zweifel, daß jeder, der sich für die alte Kunst interessiert, Notiz davon nimmt. Da aber durch einzelne kritische Bemerkungen der Leser kein Bild von dem Stil und der Haltung des Ganzen gewinnt, so führen wir als ein Beispiel derselben die Beschreibung des Apollo Sauroktonos an, nicht weil sie die gelungenste, sondern weil sie die kleinste ist.

Keins unter allen Werken des Praxiteles ist so ganz geeignet, uns die Art und Weise zu veranschaulichen, in welcher dieser geniale Künstler glückliche Motive der alltäglichen Wirklichkeit zu benutzen wußte, um sie irgendeinem der im hellenischen Volksbewußtsein lebenden Götter in der Darstellung anzupassen. Denken wir uns den Künstler, wie er Feld und Wald seines Heimatlandes durchstreifend einem solchen Motive begegnet. Ein nackter Hirtenknabe in behaglicher Sommerruhe, an einen Baum gelehnt, erblickt eine Lacerte, die sich lustig an dem Stamme hinaufschlängelt. Halb muthwillig, halb im Ernst versucht er mit einem Stäbchen oder Pfeil, ob es ihm wol gelinge, das stuzende Thierchen zu treffen. Der Künstler erblickt die reizende Stellung des Knaben, das anmuthige Motiv der lauernden Haltung und — vor ihm steht die Idee des Werks, das uns noch heute entzückt; und die Sage von der orakelspendenden Kraft, welche nach dem Glauben der Hellenen der Eidechse, wie allen in der Tiefe der Erde hausenden Thieren innewohnte, verleiht seiner Schöpfung den Namen des jugendlichen Drakelgottes, unter dem sie uns Plinius nennt, und den sie noch heute trägt. Ganz realistisch aber, als reines Gemäld faßte die Gruppe schon der römische Dichter Martial in dem auf sie bezüglichen, überaus feingefühlten Epigramme, das seinen griechischen Ursprung nicht verleugnet:

Zu dir schlüpft sie heran, die Lacerte, o lauender Knabe,  
Schöne ihr Leben, sie giebt's selber ja dir in die Hand.

Damit ist eigentlich die ganze Situation dieses reizenden geistreichen Werks ausgesprochen. Das Original war in Bronze, eine Bronzekopie mit silberausgelegtem Diadem befindet sich in Villa Albani, zwei andere in Marmor sieht man im Museum Pio Clementinum des Vatican und im Louvre. Die letztere, aus varischem Marmor, ist vortrefflich erhalten. Die größere Schlankheit der jugendlicheren Leibesformen abgerechnet, hat die Haltung des Leibes und die Stellung der Füße viel Aehnlichkeit mit dem ruhenden Faun desselben Meisters. —

Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle von  
Wilhelm von Schadow. — Berlin, W. Herz. —

Wir glauben dem würdigen, um die Kunst so hoch verdienten Mann kein Unrecht zu thun, wenn wir die novellistische Einkleidung seines Werkes völlig bei Seite lassen. So gemüthlich die einzelnen Liebesgeschichten erzählt sind, das Interesse des Lesers knüpft sich doch vor allem an die kleinen Charakteristiken der Künstler, die vor und neben Schadow der deutschen Kunst eine neue Bahn gebrochen haben.

Das Urtheil, das er über dieselben fällt, ist mild und human, wie es dem Alter ziemt, aber doch frei von aller störenden Rücksicht auf Vorurtheile und herkömmliche Meinungen. Unbefangen und durch Stimmungen unbeirrt, hebt er manchen verdienten Künstler, den man heute geringschätzt, vom historischen Gesichtspunkt wieder hervor, und weist mancher gefeierten Größe, der die Zeit eine unbegrenzte Verehrung zollt, ihr richtiges Maß an.

Als ein Beispiel des ersteren verweisen wir auf sein Urtheil über Mengs. — Mengs trat am Schluß einer Periode des vollendeten Ungeschmacks auf, und man muß ihm das große Verdienst zuschreiben, daß er wiederum eine richtige Anschauung in der Natur und in ihrer edelsten Auffassung, in der Antike, gewann. Daraus entsprang seine strenge und fleißige Methode im Nachzeichnen, und er bereitete dadurch den Boden vor, in welchem das geniale Samenkorn seiner Nachfolger gedeihlich aufwachsen konnte. Erfindung hatte ihm die Natur versagt; deshalb bleibt er bei antiken Gegenständen, wenngleich correct, doch kalt; bei christlichen Darstellungen aber, wo die Innigkeit der Empfindung unerläßlich, ist er ungenießbar. Er ist wahrhaft lebendig nur wo er porträtirt; alles, was in der Phantasie geboren werden muß, beschränkt sich bei ihm lediglich auf Reminiscenzen, doch erinnerte er sich jederzeit nur des Besten, das vor ihm geschehen war. Sein Streben war durchaus edel, und er zeichnet sich in dieser Beziehung unter seinen Zeitgenossen merkwürdig aus.

Wenn wir bei dem Urtheil über Cornelius mehr die negative Seite hervorheben, so wollen wir damit nicht sagen, daß Schadow dem größten Künstler Deutschlands aus den letzten Jahrzehnten nicht Gerechtigkeit widerfahren ließe. Im Gegentheil feiert er mit Liebe und Wärme seinen Genius; aber er unterläßt nicht, auf seine Mängel aufmerksam zu machen, die, wie alle Fehler eines

großen Mannes, auf die nachfolgende Entwicklung schädlich einwirken können, und vor welchen daher die Jugend gewarnt werden muß. „Die Mängel in seinen spätern Werken sind lediglich den widerrärtigen Umständen seiner Jugend zuzuschreiben; es fehlte ihm die geistige und materielle Unterstützung, und es gehört sein bewundernswürdiges Genie dazu, welches ihm bei so mangelhaften Kenntnissen schon damals so außerordentliches schaffen ließ. . . Der Ruf zu den Werken, welche König Ludwig in München ausführen ließ, brachte seine Thätigkeit auf ein Feld, welches die wahren Verehrer seines Genies ihm einige Jahre später gewünscht hätten, weil auch die größten Anlagen eine geraume Zeit zu ihrer technischen Ausbildung bedürfen. Damals wäre es möglich gewesen, die unverschuldeten Mängel seiner künstlerischen Erziehung auszugleichen. München war aber einem Treibhause zu vergleichen, dessen Gärtner durch übermäßige Heizung mancher Pflanze nicht die nöthige Zeit gönnte, sich so vollkommen auszubilden, als es ihrer ursprünglichen Natur nach möglich gewesen wäre. . . Ein Genie seiner Art wirkt so mächtig auf seine Umgebung, reißt diese so gewaltig in seinen Ideenkreis und seine Methode hinein, daß geringere Talente leicht in den Dünkel verfallen, ähnliches schaffen zu wollen, und dies hat zuweilen unbequeme Caricaturen zur Erscheinung gebracht, welche sich nur deshalb groß dünkten, weil ihr Meister groß war. Denn wir haben junge Künstler aus seiner Schule gesehen, welche mit frecher Naivetät falsche Conturen figurenreicher Compositionen zeichneten und dasjenige Stil nannten, was Manier war.“

Die äußere Ausstattung ist glänzend: eine Rücksicht auf die Bedeutung des Verfassers, die der Buchhandlung umsomehr zur Ehre gereicht, je seltner sie ist. Eine Reihe vortrefflicher Bildnisse berühmter Künstler, nach Zeichnungen von Julius Hübner, in Holz geschnitten von Bürkner, verzieren das schöne Werk.

Es ist uns vor einiger Zeit mitgetheilt worden, daß Herr von Schadow seine Memorabilien vorbereite. Schon aus den vorliegenden Skizzen können wir die große Bedeutung entnehmen, welche dieselbe für die Einsicht in die Kunstgeschichte haben werden. —

### Neue historische Schriften.

Histoire de la révolution française. 1789. Les Constituants. Par A. de Lamartine. Edition autorisée par les ayants droit de l'auteur. Tome III. Bruxelles & Leipzig, Kiessling & Comp. —

Der Fehler, der sich bei den frühern historischen Werken des Herrn v. Lamartine jedem unbefangenen Auge aufdrängt, daß er nämlich seiner