Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Bedeutung der Kunstgeschichte für unsre Zeit.

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

Visual Library

rulam, den er mit englischer Selbstüberschätzung statt des Aristoteles als Schöpfer der Naturwissenschaft darstellt und dem Plato vergleicht, behauptet er — wir bitten jeden Ungläubigen selbst nachzulesen — die Schüler des Plato, worunter er die speculativen Philosophen überhaupt zu verstehen scheint, hätten gar keine Leistungen aufzuweisen, die des Bacon, die Naturforscher, aber alles Verdienst um die Menschheit. Für solche Behauptungen hat selbst der Naturforscher nur ein Lächeln zur Antwort. Richtiger haben Schlosser n. a. unsre Zeit der alexandrinischen verglichen, und darauf hingewiesen, daß hier wie dort die schöpferische, philosophische und künstlerische Thätigkeit der forschenden und kritischen Platz machen mußte. Diese Aehnlichkeit ist vor 1848 vielfach benutzt, um unsrem Zeitalter gleiche Erschlaffung und gleichen Verfall wie jenem zu prophezeihen; seitdem aber jener gewaltsame Stoß Menschen und Staaten erschüttert und gekräftigt hat, scheint vielmehr eine Periode geistiger Verjüngung und neuen Aufschwungs uns bevorzustehen. In dieser werden voraussichtlich die Naturwissenschaften eine große Rolle spielen, aber sie werden nicht, wie manche glauben oder zu glauben vorgeben, die geistigen Interessen, Religion und Sittlichkeit, zerstören. Denn wodurch sollte das möglich werden? Etwa durch den Materialismus, der darauf ausgeht, die Materie unter die Herrschaft des menschlichen Geistes zu bringen? Oder dadurch, was wenige Wissenschaften von sich rühmen können, daß sie die Wahrheit ohne Rücksicht suchen und sie wirklich zu finden vermögen? Denn es gibt keine Wissenschaften, als die der Natur, in welcher Lüge und Täuschung sowenig geduldet würden, in welchen die feinsten Sophistereien so kurze Zeit nur Bestand gewinnen könnten. Jede neue Erkenntniß kann uns die Unvollkommenheit der früheren kundthun, aber das einmal Bewiesene ist ein Gewinn für alle Zeiten und kein Sophist kann uns Recht in Unrecht und Aberglauben in Glauben verwandeln. Wer die Wahrheit fürchtet, dem mögen die Naturwissenschaften und ihre mächtige Entwicklung ein Gegenstand des Schreckens sein, solange es aber christlich und sittlich sein wird, die Wahrheit zu suchen, solange werden es auch die Naturwissenschaften sein.

Die Bedeutung der Kunstgeschichte für unsre Zeit.

Franz Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt. 2. Bd. Berlin, Duncker u. Humblot. —

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. 3 Bde. Stuttgart, Ebner u. Seubert. —

Schon mehrmals haben wir auf die vermischten Schriften von Kugler

aufmerksam gemacht; im gegenwärtigen Augenblick, wo dieselben vollständig gesammelt uns vorliegen, kommen wir noch einmal darauf zurück. Es ist ein stattliches Werk, es enthält mehr als 2400 enggedruckte Seiten, und die Fülle des Materials entspricht vollkommen diesem Umfang. Die Sammlung war gerechtfertigt, denn Kuglers Abhandlungen über Gegenstände der bildenden Kunst waren in den verschiedenartigsten Journalen und Flugschriften verstreut, deren man nicht leicht habhaft werden konnte, und doch enthalten die meisten derselben Gegenstände von bleibendem Interesse, die man beim Studium der bildenden Kunst nicht umgehen darf. Zu Anfang konnten wir den Wunsch nicht unterdrücken, der Verfasser möchte seine frühern, leicht hingeworfenen Schriften überarbeitet und ein größeres Ganze daraus gemacht haben, nach näherer Einsicht in die Sachlage aber sind wir von dieser Vorstellung zurückgekommen. Die Aufgabe wäre unmöglich gewesen. Ein Ganzes wäre doch nicht daraus hervorgegangen, und abgesehen von einzelnen handgreiflichen Irrthümern, die der Verfasser mit Recht entfernt hat, kann es nur von Interesse sein, auch die Stimmung der Zeit, in der die Aufsätze entstanden, mit in Rechnung zu ziehen. Denn die artistische Kritik hat namentlich in neuester Zeit ebenso ihre Geschichte, wie die Kunst selbst; eine Geschichte, die, wie wir nachher auseinandersetzen werden, sich in ziemlich schnellen Fortschritten bewegt und die nicht unwichtig für die Einsicht in unsre Culturverhältnisse ist. Zudem ist gegenwärtig durch ein sehr vollständiges Register, welches in dreifacher Gliederung nach Orten, Personen und Sachen geordnet ist, für die Brauchbarkeit des Handbuchs zum Nachschlagen vollständig gesorgt.

Was die einzelnen Abhandlungen betrifft, so heben wir natürlich zunächst die größeren hervor, die auch in der Darstellung einen selbstständigen Werth für sich beanspruchen; es ist das zunächst die Abhandlung über die antike Polychromie, die Charakteristik Schinkels und die pommersche Kunstgeschichte. Die erste hat im Laufe der Zeit durch mehrfache neue Entdeckungen ein etwas verändertes Ansehen gewonnen, die beiden letztern sind erschöpfend und musterhaft. — Den bedeutendsten Werth in der ganzen Sammlung haben die Beschreibungen. Kugler hat überall nicht blos mit der Feder, sondern auch mit dem Bleistift gearbeitet, und seine Abbildungen aus alten Pergamenthandschriften, aus kirchlichen Monumenten u. s. w. haben einen um so größern Werth, da sie sehr sorgfältig ausgeführt sind und sich über einen außerordentlich weiten Raum ausdehnen. Kugler hat auf seinen zahlreichen Reisen mit warmer Liebe zu der Sache, welche die Hauptaufgabe seines Lebens war, die entlegensten Orte durchstöbert und mit seinem feinen Verständniß für die Kunst das Wesentliche und Charakteristische aufgefunden. — Geringer ist für unsre Zeit die Bedeutung der Recensionen und Berichte, doch sind sie insofern von Interesse, als sie eine ziemlich vollständige Literatur der modernen Kunstgeschichte geben. Die Kritiken über neue Bilder,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Statuen, Bauten u. s. w. zeichnen sich weniger durch starke und strenge Hervorhebung der Principien, als durch eine wohlwollende Darstellung aus, und wenn dieser Umstand für die Wirksamkeit der Kritik zu der Zeit, da sie erschien, weniger förderlich war, so ist er uns jetzt um so willkommner, da vieles von den künstlerischen Werken jener Zeit bereits verschollen ist, und da wir nun umständlich erfahren, was es für eine Bewandtniß damit hatte. — Das ganze Werk, welches natürlich nicht zur Lectüre, sondern zum Nachschlagen bestimmt ist, darf der Bibliothek keines Kunstfreundes fehlen. —

Wenn wir diese Gelegenheit benutzen, um auf ein früheres Werk desselben Verfassers einzugehen, welches unter allen Sachverständigen so anerkannt ist, daß es unsres Lobes nicht bedarf, so hat das zum Theil einen äußerlichen Grund. Das deutsche Publicum hat eine wunderliche Eigenschaft, es nimmt wol Notiz von den bedeutenden Erscheinungen der Literatur, aber es fühlt kein Bedürfniß, sie sich anzueignen. Es wird bei uns grade nicht weniger gelesen, als in England, aber wenn man den Absatz der wichtigen Werke, namentlich aus der wissenschaftlichen Literatur, in Vergleich zieht, so ergibt sich zwischen den beiden Völkern ein für uns recht niederschlagendes Verhältniß. Als Kuglers „Geschichte der Malerei" im Jahre 1837 zum ersten Mal erschien, fand sie sogleich eine allgemeine und gerechte Anerkennung; trotzdem dauerte es zehn Jahre, bevor eine neue Auflage nöthig wurde. Für das Buch selbst war diese lange Pause ein Gewinn, denn die Studien der Kunstgeschichte hatten in dieser Zeit sehr bedeutende Fortschritte gemacht, und der principielle Standpunkt, den man der Geschichte gegenüber einnahm, war ein anderer geworden. „Ohne daß wir es uns deutlich bewußt waren," sagt der Verfasser in der Vorrede zur zweiten Auflage, „standen wir damals noch am Ausgang derjenigen Periode, welche . . . . . die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders eingeleitet hatte . . . . . Poetisches Interesse und mannigfacher in seinen Resultaten immer beachtenswerther Dilettantismus hatten uns die reiche Welt der mittelalterlichen Kunstgebilde wieder erschlossen, die Wissenschaft hatte angefangen, für die Geschichte der letzteren feste Anknüpfungspunkte zu gewinnen . . . . . Die neuen Ansichten und Forschungen vereinigten sich mit den ältern nicht mehr in wünschenswerther Weise; es war das Bedürfniß vorhanden, eine Uebersicht zu gewinnen, in welcher auch dem Neuen an gebührender Stelle sein Recht eingeräumt werde. Mein Handbuch entstand aus den Blättern, die zunächst zum eignen Studium, sodann als Leitfaden für öffentliche Vorlesungen niedergeschrieben waren . . . . . Das Buch war, ich darf es jetzt wol gestehen, nicht ohne etwas verwegene Schnelligkeit abgeschlossen . . . . . Inzwischen wurden die kunsthistorischen Forschungen eifrig fortgesetzt; in Büchern und einzelnen Aufsätzen bereicherte sich das Material, namentlich für die dunklern Zeiten der Geschichte der Malerei auf die er-

freulichste Weise. Aber auch der allgemeine Standpunkt wurde ein anderer. Je freier der wissenschaftliche Blick, je vielseitiger und unbefangener das Urtheil war, umsoweniger konnte man sich verhehlen, daß die Auffassungsweise jener romantischen Periode uns in zu enge Grenzen eingeschränkt hatte . . . . . Wir kamen immermehr dazu, dem, was damals als allein giltig gepriesen war, nur ein durch besondere Umstände und Zeitverhältnisse bedingtes Recht, vielem, was man damals verworfen hatte, doch seine eigenthümliche zum Theil sehr bedeutende Giltigkeit zuzugestehen." —

Es war ein Glück für die zweite Ausgabe, daß der Verfasser für die Bearbeitung derselben einen genauen Freund fand, der, in gleich gründlichen Studien aufgewachsen und im wesentlichen von denselben Ansichten durchdrungen, den Vorzug hatte, mit frischen Kräften an das Werk zu gehen. Die Freunde der Geschichte kennen Jacob Burckhardt aus dem Leben Konstantins. Es zeigt sich in demselben ein so feines Verständniß für das Nervengeflecht der verschiedenen geistigen Organisationen, der Religion, der Kunst und des öffentlichen Lebens, wie es nur unsre gleichmäßig durch Philosophie und Geschichte gesättigte Bildung hervorbringen kann. Dieser Einblick in den Zusammenhang der geistigen Bewegungen zeigt sich auch in der Bearbeitung der Kunstgeschichte. Wir finden in derselben auch für die Lectüre jene innere Continuität, welche das blos artistische Interesse nicht hervorrufen kann. Außerdem war aber, wie sich für ein Handbuch ziemt, der praktische Gesichtspunkt sehr energisch festgehalten. Das Buch war so eingerichtet, daß es als ein Begleiter auf jeder Kunstreise dienen, daß man sich über jede neue Erscheinung der Kunst in ihm auf eine leichte und bequeme Weise orientiren konnte. Wenn man bedenkt, wieviel Freunde die Kunst in Deutschand jetzt gewonnen hat, wie auf allen Reisen die Bildergalerien einen der Mittelpunkte der Anziehung bilden, und wie sich in den Städten, die das Glück haben, eine größere Kunstsammlung zu besitzen, alljährlich ein Kreis von Fremden zusammendrängt, so darf man es wol eine sonderbare und auffallende Erscheinung nennen, daß dieses Buch nach sieben Jahren noch keine neue Auflage erlebt hat. Es zeigt doch, daß im größern Publicum das Interesse mehr auf der Oberfläche schwimmt.

Wenn dies also der äußere Zweck unsrer Bemerkungen war, das Publicum wieder einmal auf ein Werk aufmerksam zu machen, welches, um den geläufigen Ausdruck beizubehalten, noch immer einem tiefgefühlten Bedürfniß entspricht, so haben wir dabei noch einen innern Grund. Wir haben nämlich im vorigen Heft darauf aufmerksam gemacht, wie durch die Hegelsche Philosophie auf die Geschichtschreibung und Geschichtforschung ein wesentlicher Einfluß ausgeübt wurde; wir können den nämlichen Einfluß im Gebiet der Kunstgeschichte verfolgen. Im Lauf des vergangenen Jahres ist von der Vischerschen „Aesthetik"

ein neuer Band erschienen, den wir von Seiten des Stils bereits besprochen haben. Derselbe Band enthält auch eine Geschichte der Malerei, nach Hegelschen Principien geordnet. Wir ersehen daraus zweierlei: einmal, wie fruchtbar die Philosophie durch Aufstellung neuer Gesichtspunkte und Principien für das Verständniß der Kunst und deren Darstellung geworden ist; sodann aber, wiewenig sie sich dazu eignet, das, was sie angeregt hat, zum Abschluß zu bringen. Die Philosophie kann nur den Forscher darauf hinweisen, was seine Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch nehmen soll, das weitere aber muß sie der eigentlichen Forschung überlassen. In Vischers Darstellung finden sich wieder sehr geistvolle und eingehende Reflexionen, aber das Ganze macht einen unbefriedigenden, häufig gradezu komischen Eindruck. Denn die Vorstellung, die Hegel doch immer nur auf die weltumfassenden Genies anwendete, daß sie mit innerer Nothwendigkeit in der Welt erschienen, daß sie durch die Zeit, welche die Bedingung ihres Schaffens enthielt, auch hervorgerufen wären, wendet Vischer auf alle die größern und kleinern Talente an, die ihm aus der Kunstgeschichte geläufig sind, und da ergibt sich sehr bald, daß die Rechnung nicht stimmt, und daß die philosophischen Kategorien, d. h. die Beziehungen auf die Entwicklung des Denkens, Glaubens und Empfindens, nicht ausreichen, um das concrete künstlerische Schaffen zu begründen. Die Philosophie hat die eigentliche Wissenschaft auf die segensreichste Weise befruchtet, mittelbar und unmittelbar, aber sie zu ersetzen, dazu reicht ihre Kraft nicht aus.

Gehen wir nun zu der Frage über, wie das gegenwärtige Princip der Kunstgeschichte, das vorzugsweise durch philosophische Einflüsse hervorgerufen ist, sich von dem frühern naiven unterscheidet.

In früherer Zeit hatte die Beschäftigung mit der Vergangenheit der Kunst zweierlei Zwecke. Einerseits war es die einfache unbefangene Neugier, die im Grunde bei aller Geschichtschreibung vorausgesetzt werden muß, sodann das Bestreben einer nicht vorwiegend productiven Zeit, in frühern Leistungen Vorbilder und Regeln zu suchen. Dieser letztere Idealismus war das Kennzeichen derjenigen Literaturperiode, die durch unsre Classiker und Romantiker ausgefüllt wird. Wir stellen beide zusammen, denn obgleich sich ihr Idealismus auf verschiedene Perioden der Vergangenheit bezog, bei den einen auf das griechische Alterthum, bei den andern auf das christliche Mittelalter, so war doch der Grund dieses Idealismus bei beiden im wesentlichen übereinstimmend.

Vergleichen wir zwei Bücher miteinander, die nur durch einen Zwischenraum von zehn Jahren getrennt sind, den „Ardinghello" und die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", so glauben wir uns in zwei ganz entgegengesetzten Welten zu bewegen. Heinse sieht die Möglichkeit eines Wiederauflebens der Kunst nur in der freien Entwicklung der Sinnlichkeit; erst wenn wir nach Art der Griechen auch im praktischen Leben der Aphrodite

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

Altäre errichten, werden wir imstandesein, die Schönheit für die Kunst wiederzuerobern. Wackenroder dagegen glaubt den echten Idealismus der Kunst nur dadurch zu gewinnen, daß die Künstler alle Sinnlichkeit ertödten und lediglich ein geistiges Leben führen. Der Gegensatz der beiden Ansichten liegt zunächst in der individuellen Natur der Verfasser, allein es ist in diesen krankhaften Extremen doch zugleich der Ausdruck für zwei entgegenstrebende Richtungen der allgemeinen deutschen Bildung. — Zuvörderst ist zu bemerken, daß beide Männer Idealisten sind, beide in der Verwerfung des modernen Lebens miteinander übereinstimmen. Heinse findet für sein ideales Künstlerthum keine andere Stätte, als die glückseligen Inseln im Archipelagus, wo seine Kunstfreunde das ehrenwerthe Gewerbe von Piraten treiben, und Wackenroder zieht sich mit seinen Idealen in ein Kloster zurück. Daß beide Ansichten Berührungspunkte haben, ersieht man aus Fr. Schlegels Lucinde, die sich gleichfalls viel mit Kunsttheorien beschäftigt und den Cultus der Sinnlichkeit ebenso zu treiben empfiehlt, als den des Geistes.

Die griechischen Tendenzen in der bildenden Kunst, die ebensowenig mit dem akademischen Stil der Franzosen vollständig zusammenfallen, als die Gräkomanie unsrer Dichter mit Racine und Boileau, hängt mit dem allgemeinen Kampf des freien Geistes in Deutschland gegen die bisherige Theologie zusammen. Darin stehen Winkelmann, Lessing, Voß, Wieland und Goethe völlig auf gleichem Boden. Durch die sinnliche Wiederherstellung der Antike, die wir vorzugsweise Winkelmann und Voß verdanken, wurde uns auch das Verständniß der griechischen Literatur vermittelt, und es war natürlich, daß die Liebe zur griechischen Dichtung auch wieder auf die neuen Tendenzen in der bildenden Kunst zurückwirkte. Goethe war namentlich in der Zeit seiner Propyläen der entschiedenste Vertreter dieser Richtung; wie er auf dem Theater und im Gedicht die griechischen Formen wiederherzustellen strebte, so wirkte er im Verein mit den übrigen Kunstfreunden mit der ganzen Unbeugsamkeit seiner Natur dahin, auch die Malerei wieder auf die Darstellung der nackten Schönheit und auf die griechischen Formen und Stoffe zurückzuführen. Wie bedeutend diese Richtung auch in der Baukunst hervortrat, und wie daraus jener charakterlose, moderne Baustil entstand, dem wir uns jetzt allmälig zu entwinden streben, ist allgemein bekannt. In der Malerei konnten diese Versuche trotz aller Abmühung zu keinem bedeutenden Resultat führen. Am deutlichsten fühlt man das heraus, wenn man Goethes Berichte über die Preisausschreibungen von Weimar durchliest.

Nun würde man irren, wenn man annähme, die romantische Schule hätte von vornherein ihr christliches Ideal dem mittelalterlichen entgegengestellt. Wie in der Poesie, so gingen auch in der Auffassung der bildenden Kunst die Romantiker mit den Classikern Hand in Hand. Wenn man in den „Herzens-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

ergießungen" von dem mystischen Schwulst und von dem süßlichen, gezierten Wesen abstrahirt, so bleibt der an sich vollkommen richtige Grundgedanke übrig, daß ein Künstler, der das Herz der Zuschauer erregen will, mit seinem Gemüth wirklich bei der Sache sein muß, daß es keineswegs genügt, sich ein beliebiges Kunstideal vor Augen zu stellen und dasselbe technisch zu verarbeiten, sondern daß man daran glauben muß, wenn man schaffen will. Es war vollkommen richtig, wenn man bei den großen Malern des 16. Jahrhunderts darauf aufmerksam machte, daß sie so Großes geleistet, weil sie wirklich an ihre Ideale glaubten. Correggio glaubte in der That ebenso innig an die segenspendende Mutter Gottes, die alle Welt mit Jubel und trunkener Lust erfüllt, wie an die griechische Aphrodite, der er in seiner Leda und Jo so schöne Opfer dargebracht. An eine unbedingte Wiederaufnahme der altchristlichen Glaubensideale konnte damals die Schule umsoweniger denken, da sie damit umging, eine neue Religion zu schaffen, die alle Voraussetzungen der modernen Bildung ebenso befriedigen sollte, als alle Bedürfnisse der modernen Dichtung. Erst nachdem sie sich von der Eitelkeit dieses Vorhabens überzeugt, tritt auch in ihrer Kunstansicht die Reaction ein. Es ist sehr interessant, im Athenäum und in der Europa diese allmäligen Umwandlungen ihrer Kunsttheorien zu verfolgen. Zuerst gehen sie ganz zu Werke, wie Georg Forster in seinen Ansichten vom Niederrhein; sie beschreiben die Gemälde der Dresdner Galerie, dann die der Wiener und der Pariser, die man damals sämmtlich für das größere Publicum erst neu entdecken mußte, nicht vom Standpunkt einer abstracten Idee aus, sondern mit concreten, lebhaften Farben; sie suchen ein allseitiges Urtheil zu finden, und ihre Beschreibung ist zuweilen vortrefflich. Erst in den letzten Heften der Europa zeigt sich der Wendepunkt. Allmälig kommt man dahinter, daß die absolute Trennung des Ideals von der Wirklichkeit, der Kunst vom Leben, nicht durchzuführen sei, und wenn man früher den Katholicismus nur aus artistischen Rücksichten empfohlen hatte, so wird man sich jetzt auch praktisch den Consequenzen seiner ästhetischen Vorliebe bequemen müssen. Zudem wurde damals die Entdeckung gemacht, daß es noch eine christliche Kunst gebe, die zu der griechischen Kunst gar keine Beziehung hätte, was man von der nachrafaelischen Zeit keineswegs behaupten konnte. Schlegel wurde in Paris mit dem jungen Boisserée bekannt, der die Schätze der altdeutschen Kunst am Rhein aus dem Schutt wiederhervorgesucht hatte. Hier war nun das Factum einer spiritualistischen Kunst vorhanden, die sich gegen die Naturform gradezu empörte, und der Philosoph und der Empiriker konnten sich gegenseitig fördern. Schlegel kehrte mit Boisserée nach Köln zurück, wurde dort bekanntlich katholisch, und die christlich-germanische Schule, die in der Politik und Religion damals so starke Wurzeln schlug, wurde nun auch für die bildende Kunst begründet. Wenn sich Goethe zu Anfang von diesem künstlerischen Nazarenerthum mit Abscheu abwandte, so hat auch er sei-

nen Tag von Damaskus. Am gründlichsten unterrichtet man sich darüber in dem Briefwechsel mit Reinhard, der seine Bekanntschaft mit Boisserée vermittelte. Nicht daß er die Griechen geopfert hätte, sondern er wies den christlich-germanischen Heiligen gleichfalls einen Platz in seinem Pantheon an. Unter diesen Einflüssen ist auch „Wahrheit und Dichtung" geschrieben. Man wird die Apologie der katholischen Sacramente, die in diesem schönen Werk wol manchen in Verwunderung gesetzt haben wird, begreifen, wenn man die symbolische Richtung seiner neugewonnenen Kunstansicht in Erwägung zieht. Die Stimmung der Zeit war Herr über ihn geworden; aus der sinnlichklaren Plastik zog er sich in das Nebelgebiet der Symbolik zurück, wenn er sich auch hier mit seiner ewig unvergänglichen Jugendkraft so plastisch einzurichten verstand, als es unter den Umständen möglich war.

Weder die classischen noch die romantischen Dichter haben diesen Umschlag in der Gesinnung hervorgebracht. Auch die freiesten Genies sprechen doch immer nur aus, was die Zeit dunkel in ihnen erregt. Am Ende des vorigen Jahrhunderts waren die Dichter Heiden geworden, um der verknöcherten Wortgläubigkeit und dem weinerlichen Pietismus zu entgehen; sie bekehrten sich zum Glauben, als die Söhne der heidnischen Revolution Deutschland verwüsteten, als die Noth sie beten lehrte. Als E. M. Arndt auf die Frage: „wer ist ein Mann?" die Antwort gab: „der beten kann", eine Antwort, die bei Wieland, Winkelmann, Heinse und Goethe in seiner früheren Periode gewiß ganz anders ausgefallen sein würde, so war das nicht eine Spielerei, sondern sehr ernst gemeint und drückte den Kern der neuen Ueberzeugung aus, die sich bei den Romantikern nur fratzenhaft äußerte.

Was in dieser Zeit der Gährung über die Geschichte der Kunst festgestellt wurde, hatte, wie gesagt, nur den Zweck, mustergiltige Vorbilder für die praktische Ausübung der Kunst zu finden; aber die Einseitigkeit der Principien ist für die Ausübung nicht förderlich. Weder die modernen Heiden noch die modernen Nazarener haben in der Kunst etwas Bedeutendes geleistet, und als in der Düsseldorfer und Münchener Schule die Kunst wirklich aufblühte, zeigte sie zwar im Stoff wie in der Form zahlreiche Reminiscenzen aus der Romantik, in der Hauptsache zeigte sie aber das Streben nach einer Symbolik der modernen Ideen, die man gar nicht ungeschickt als protestantische Ideen bezeichnet hat, Ideen, die wir bei Cornelius ebenso nachzuweisen unternehmen, als bei Lessing oder Kaulbach.

Mittlerweile war die Philosophie der Geschichte ausgebildet worden, die in jedem Zeitalter ein berechtigtes Princip nachzuweisen strebte. Die Anwendung auf die Geschichte der Malerei konnte nicht ausbleiben. Wir haben jetzt gelernt, die Kunstgeschichte ebenso als ein Moment der allgemeinen Culturgeschichte, d. h. als ein einzelnes Symbol von der allgemeinen Entwicklung des

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

menschlichen Geistes aufzufassen, wie jede andere Geschichte. Der Historiker wird jetzt nachweisen müssen, wie Stoff und Form der Kunst mit innerer Nothwendigkeit sich aus der jedesmaligen Bildungsstufe der Menschheit in Religion und Sitte entwickelt, und die Vorliebe für die eine oder für die andere glänzende Leistung wird ihn nicht mehr abhalten, auch den entgegengesetzten Richtungen ihr Recht widerfahren zu lassen; er wird den modernen Freunden der Kunst nicht mehr empfehlen, sich das beliebige Kunstideal einer vergangenen Zeit anzueignen, sondern er wird sie auffordern, sich in das eigne Leben ihrer Zeit zu vertiefen, demselben seine poetischen Seiten abzugewinnen und es in das Reich des Ideals zu erheben; er wird sich auch gegen den reinen Realismus nicht sträuben, insofern er denselben als Uebergang zu einer höheren Idealität auffaßt.

Und hier kehren wir zu unsrem Ausgang zurück. Die zweite Ausgabe der Kuglerschen Kunstgeschichte ist das Resultat des weitläufigen Processes, den wir beschrieben haben. Daß auch in ihr noch vieles mangelhaft ist, werden die Verfasser am besten wissen; aber als kräftiger Ausdruck des richtigen historischen Princips wird sie einen ehrenvollen Platz in unsrer Literatur behaupten.

Eritis sicut Deus.

Ein anonymer Roman, 3 Bde. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. —

Es ist ein Zufall, daß wir dieses Buch, welches in der Literatur einen ungewöhnlichen Skandal erregt hat, bisher nicht besprochen haben; umgehen dürfen wir aber die Besprechung nicht. Zwar ist die künstlerische Bedeutung des Werks gering anzuschlagen, aber es handelt sich hier um die öffentliche Moral.

Unsre Leser werden sich noch an die Besprechung von Max Waldau erinnern. Kurze Zeit nach derselben starb der junge talentvolle Dichter, vielleicht infolge der organischen Krankheit, die er in einem seiner Romane mit so heftiger Beredtsamkeit geschildert hat. Was wir damals über die Composition seiner Romane gesagt haben, läßt sich fast durchaus auf das gegenwärtige Werk anwenden. Zwar kommen in demselben eine Menge Begebenheiten vor, zum Theil sehr schauerlicher und Abscheu erregender Art, allein diese werden nur nebenher erzählt; die Hauptsache sind die Reflexionen, die in verschiedenen Formen auftreten, als Tagebuchblätter, als Gespräche, als Reden u. s. w. Da nun die verschiedenen Reflexionen zueinander in keinem dialektischen Verhältniß stehen, vielmehr in der buntesten Mannigfaltigkeit ganz beliebig durcheinandergeworfen werden, da sie nur sehr wenig dazu helfen, die Charaktere