



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Sp.: Die Bildertaufen.

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

Die Bildertausen.

Der bekannte Galeriedirector Waagen hat kürzlich ein Büchlein unter dem Titel: „Einige Bemerkungen über die neue Aufstellung, Beleuchtung und Katalogisirung der k. Gemäldegalerie zu Dresden“ veröffentlicht, welches vorzugsweise gegen die von Julius Hübner im officiellen Galerieverzeichnis neu gewählten oder beibehaltenen Bildernamen gerichtet ist. Wie alles, was von dem Nestor deutscher Kunstkenner stammt, ist auch diese Gabe willkommen und bestimmt, in weiten Kreisen fruchtbar und anregend zu wirken. Nahezu vierzigjähriges Studium der europäischen Kunstsammlungen hat Waagens Anschauungen einen größern Umfang verliehen, als sich vielleicht irgend ein anderer Zeitgenosse rühmen kann; sein Blick gewann eine solche Schärfe, sein Gefühl für die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister eine so große Sicherheit, daß jedes von ihm gefällte Urtheil, ja selbst seine einfachen Behauptungen das Ansehen hoher Autorität genießen und nur in seltenen Fällen und dann nur mit scheuer Vorsicht bezweifelt werden. Dies alles, dünkt uns, ist ziemlich allgemein zugestanden. Desto auffallender muß es erscheinen, daß Waagen am Schluß der vorliegenden Broschüre seine eigne Ueberzeugung ausspricht, man werde „seinen Bemerkungen die unwürdigsten Motive unterschieben“. Wir suchen vergeblich nach dem Schlüssel zu dieser unerhörten Selbstenunciation. Ebenso unerklärlich bleibt uns der gereizte Ton, die Bitterkeit, die durch die ganze Darstellung klingt, und als deren unschuldiges Opfer der arme Julius Hübner fällt. Eine harmlose Bemerkung des letzteren über den im siebenjährigen Kriege der Galerie zugesügten Schaden wird als systematischer Preußenhaß gebrandmarkt, eine aus den ältern Katalogen herübergenommene Flüchtigkeit, die Schreibung des Namens „Pader“ statt „Pater“ spöttisch als Beweis, wie sehr Hübner, der geborne Preuße, sich bereits zum Sachsen umgewandelt habe, angeführt. Solche unwürdige Seitenhiebe hätten füglich wegbleiben können, um so mehr, als wir der Ueberzeugung sind, daß eine nicht geringe Zahl der Waagenschen Vorschläge auf die

allgemeine Zustimmung rechnen kann. Muß doch der Verfasser selbst zugeben, daß bei mehreren Bildern seine Wünsche hinsichtlich der richtigern Benennung derselben bereits im Hübnerschen Kataloge erfüllt wurden. So wenig Hübner bei diesen Werken sich gesträubt hat, die Ueberlieferung für die besser begründete Erkenntniß hinzugeben, so wenig wird er auch bei andern Gelegenheiten anstehen, Waagens Vorschläge nach reiflicher Prüfung anzunehmen. Dadurch wird der Werth seiner eignen Arbeit keineswegs verringert.

Hübner hatte vor einigen Jahren ein Gemälde mit dem Motto: „Macht es besser“ ausgestellt. Hier war dasselbe nicht an seinem Platze. Ein Kunstwerk gewinnt nicht viel dadurch, daß es ein anderer nicht besser machen kann. Es führt den Maßstab seiner Werthschätzung in sich und erwirbt unsern Beifall nicht so sehr durch Vorzüge im Vergleich mit andern Werken, als durch an und für sich giltige Züge der Schönheit. Auf dem Titelblatte des Kataloges hätte das Motto besser gepaßt. Die Forschung unsrer Tage hütet sich mit gutem Grunde, ihre Resultate für abgeschlossen, ihr Ziel als erreicht und vollendet zu erklären. Die Erkenntniß einen festen Schritt weiter geführt zu haben, erscheint ihr wünschenswerther, als die flüchtige Grenzbegehung einer Wissenschaft auf die Gefahr hin, daß vielleicht schon der nächste Tag die gezogenen Grenzen weiter absteckt. Von diesem Standpunkte betrachtet, verdient Hübners Galeriekatalog großes Lob. Er ist zwar von dem Ideal eines Kunstcatalogs noch weit entfernt, er kann sich auch nicht mit den raisonnirenden Verzeichnissen der Louvre- oder der antwerpner Galerie messen. Wol aber überragt er seine Vorgänger an Fülle der Nachrichten und Schärfe der kunsthistorischen Bestimmungen, und ebenso hält er den Vergleich mit den Verzeichnissen der übrigen deutschen Galerien aus. Man braucht bloß das officielle Verzeichniß der münchener Pinakothek mit Hübners Arbeit zusammenzuhalten, um sofort die Verdienstlichkeit der letzteren zu erkennen. Sie hält sich frei von dem beschränkten Eigensinn, der alle Ueberlieferungen als unantastbar verehrt, sie hat aber auch das andere Extrem, durch neue Hypothesen zu glänzen, vermieden. Das führt uns wieder auf Waagens Bemerkungen zurück. Wir fanden den bitteren Ton, die verletzte Empfindlichkeit derselben durch den Inhalt des Hübnerschen Buches nicht hervorgerufen und fragen noch einmal nach ihrer Quelle. Wenn wir nicht sehr irren, so ist dieselbe nirgend anders als in der Methode zu suchen, deren sich Waagen bei seinen kunsthistorischen Forschungen bedient. Waagen ist einer der größten und feinsten Bilderkenner der Gegenwart, mit einem virtuosen Stilgefühl begabt, das ihn in den Stand setzt, nicht etwa aus den technischen Eigenschaften — diese entziehen sich in den meisten Fällen der entscheidenden Analyse —, sondern aus dem gewissen unsagbaren Etwas, das die Rundgebungen jeder einzelnen Phantastie anders färbt, den Meister eines Gemäldes zu erkennen oder richtiger gesagt

zu errathen. Das „Gefühl, der Vortrag“ läßt ihn z. B. in einem bisher Mieris getauften Bilde der dresdner Galerie einen Eglon van der Neer erkennen, ein Caspar Netscher muß sich wegen „der Tiefe und der Feinheit des Gefühles“ in einen Metsu umwandeln lassen. Wir wollen diese Beispiele nicht überflüssig häufen. Aus den beiden angeführten Proben ersieht man schon das absolut subjective Verfahren, den förmlichen Offenbarungscharakter dieser Methode. Ueber die auf solche Weise gewonnenen Bestimmungen läßt sich natürlich nicht streiten. Man muß sie einfach annehmen oder ablehnen. Wie aber die Annahme schließlich auf die Unterwerfung unter eine Autorität hinausläuft, so liegt dem Ablehnen der Unglaube zu Grunde. Es wird oder kann wenigstens als ein Zweifel an dem richtigen Blick, an dem sichern Tact des Tauspathen gedeutet werden, es klingt dasselbe wie ein Vorwurf, wie ein persönlicher Tadel und weckt natürlich die Empfindlichkeit des Angegriffenen. Auf keinem wissenschaftlichen Gebiete nimmt daher auch die Polemik so leicht einen persönlichen Ton an, und ist Gereiztheit und Erbitterung so sehr zu Hause wie hier. Waagen hat in seinem langen Leben viele Erfahrungen darüber gesammelt und könnte manches von der unter Bilderkennern herrschenden Leidenschaft erzählen. Daß er auch davon schreiben kann, zeigen die vorliegenden „Bemerkungen“, in welchen seine Gegner, die Zweifler an seiner Bilderkennntniß, sämmtlich ein Fegefeuer von Scheltworten durchwandern müssen. So weit hätte die ganze Sache für die Fernstehenden keine Bedeutung, höchstens für die Liebhaber von Hahnengefechten ein gewisses Interesse. Da aber die Laien gewöhnlich das oben geschilderte subjective Verfahren für das in der Kunstgeschichte allgemein giltige halten, da auf der einen Seite namentlich die halbgebildeten Kunstkenner im Errathen der Meister nicht urkundlich beglaubigter Kunstwerke, in der Bildertaufe das höchste Ziel kunsthistorischer Studien erblicken, auf der andern Seite insbesondere die Vertreter exacter Wissenschaften, in der Meinung, die Kunstgeschichte kenne keine andere Methode, der letzteren alle Wissenschaftlichkeit absprechen, so wird die Erörterung der Frage, inwieweit die Bildertaufe nach subjectivem Ermessen, wie sie von der Mehrheit der Kunstkenner betrieben wird, berechtigt sei, vielleicht nicht als ganz überflüssig erscheinen.

Das steht fest: Gänzlich entbehren können wir die kunsthistorischen Bestimmungen auf Grundlage des subjectiven Meinens und Glaubens nicht. Nicht bloß, weil jedes Ding, also auch ein Bild, seinen Namen haben muß, sondern weil ein unwillkürlicher psychologischer Vorgang nothwendig dazu treibt. Stehen wir einem unbenannten Bilde gegenüber und haben wir uns über das Stoffliche, das vorgestellte Motiv verständigt, so ist das Nächste, daß in unserm Gedächtniß die Erinnerung an früher geschaute verwandte Formen aufsteigt. Je nach unsrer Bilderkennntniß wird die Erinnerung schärfer oder nebelhafter sich zeichnen, in einem weitem Kreise unbestimmt auf- und ab-

schweben oder in einem sichern Punkte sich verdichten. Wo der Laie eben nur das Jahrhundert, den italienischen oder flandrischen Ursprung, die venetianische Schule oder jene Rembrandts wiedererkennt, treten dem geübteren Bilderkenner innerhalb der einzelnen Schule bestimmte Künstlerindividuen entgegen, auf welche er, von der Anschauung verwandter Züge geleitet, das Werk überträgt. Wenn skeptische Naturen in dieser Methode nur ein Rechenexempel finden, so dürfen sie nicht übersehen, daß die Richtigkeit desselben schon durch Proben bewiesen wurde, und vom Stilgefühl eingegebene Behauptungen häufig ihre nachträgliche äußere Beglaubigung erhielten. Auf der andern Seite freilich läßt sich auch die Gefahr nicht beseitigen, daß ein falscher Ausgangspunkt der Erinnerung die ganze folgende Schlußreihe in bloßen Irrthum auflöst. Ueber jenen aber sind wir nicht vollkommen Herr. Wesentlich vom Zufall hängt es ab, welches Bild aus einem größeren Kreise einander nahestehender Werke im Gedächtniß am stärksten haftet, so daß die verwandten Züge desselben mit dem zu prüfenden Gemälde alle andern Beziehungen verdrängen. Es gibt nämlich Bilder, welche von der Kunstweise sowol des einen wie des andern Meisters Spuren an sich tragen, und wo die Wahrscheinlichkeit, daß sie von dem einen oder von dem andern Künstler stammen, sich die Wage hält. Entscheiden wird in einem solchen Fall, von welchem der beiden Künstler das Auge eine größere Fülle von Anschauungen, das Gedächtniß zahlreichere Erinnerungen zufällig besitzt. Diesem muß dann nothwendig das fragliche Werk auch zukommen. Auf diese Art sind die Doppelnamen gar mancher Bilder in die Welt gekommen. Was dem einen Kunstkenner als eine Jugendarbeit Memlings erscheint, erklärt ein anderer für ein späteres Werk des Roger van der Weyden d. A. Ebenso schwankt bei mehrern Gemälden die Wahl zwischen dem letzteren Meister und Hugo van der Goes u. s. w. Auf welcher Seite das größere Recht stehe, zu bestimmen, ist oft unmöglich; kann sich doch der Erfinder oder Finder des Künstlernamens selbst nicht immer genaue Rechenschaft ablegen, wie er zu demselben gekommen. Das Gefühl hat ihn instinctmäßig geleitet, die Erinnerung unwillkürlich auf einen bestimmten Pfad gewiesen. Könnten wir von jedem Maler stets zutreffende Wahrzeichen behaupten, dann wäre es freilich mit der Sicherheit des Stilgefühles vortrefflich bestellt. Man brauchte eben nur das Vorkommen solcher ausschließlich einem Meister angehörigen Merkmale aufzuweisen, um über den Ursprung des Werkes unterrichtet zu sein. Leider aber offenbaren bloß die Gemälde späterer Manieristen, die sich ein subjectives Ideal geschaffen und nach einem bestimmten Formenschema gearbeitet, jene sicheren Wahrzeichen. Keine große Weisheit ist nöthig, um aus den langhalsigen Madonnen einen Parmegianino, aus den kühlen grünlichen Farbentönen, aus dem eigenthümlichen Zuschnitt der Frauenköpfe einen Dolce, einen Guido Reni u. s. w. zu errathen. Es

tragen diese Maler und ähnlich die Mehrzahl der modernen Meister ihren persönlichen Geschmack offen zur Schau und prägen jedem ihrer Werke in untrüglicher Weise den Stempel desselben auf. Bei den Künstlern dagegen, die ihre subjectiven Neigungen in den Hintergrund zu drücken wissen, deren Charakteristik auf höchste sachliche Wahrheit, deren Schilderung auf vollendete Formenreinheit lossteuert, besitzt das Stilgefühl schon minder sichere Anhaltspunkte; vollends im Unsicheren tappt es bei Gemälden älterer Perioden, in welchen die Kunstübung zünftig getrieben wurde, die Technik, die Formenwahl, die Farbe viel des Gemeinsamen an sich trägt und auch in den Motiven mehr die Ueberlieferung als die Individualität des Meisters zur Geltung kommt. Innerhalb der Schule Giotto's z. B. nach dem bloßen Stilgefühl die verschiedenen Individuen auseinanderzuhalten, ist bis jetzt auch dem feinsten Kunstkennner nicht gelungen. Aehnliche Schwierigkeiten ergeben sich bei der kunsthistorischen Bestimmung altdeutscher und altflandrischer Bilder, wie denn auch hier die Meinungen der Kunstkennner am weitesten auseinandergehen. Wer den Grund und den Umfang dieser Meinungsgegensätze näher kennen lernen will, dem empfehlen wir die Lectüre des jüngst veröffentlichten zweiten Bandes von Hotho's: „Malerschule des Hubert van Eyck“. Die Aufgabe des Werkes ist keine geringere, als in die Stellung, welche in der Kunstgeschichte bisher Jan van Eyck eingenommen hatte, den älteren Bruder zu bringen. Wir haben in Hubert nicht allein den Erfinder der Delmalerei zu verehren, sondern auch den Schöpfer der genter Altartafel, an welcher nur eine technische Nachhilfe auf Jan van Eyck zu schreiben kommt. Hubert ist überhaupt der größere Künstler, im Vergleich mit ihm der jüngere Bruder, auf welchen gewöhnlich aller Ruhm gehäuft wird, der bloße kunstfertige Handwerker. Im Fleiß und in der Treue der Schilderung, in der maßlosen Liebe für die Ausführung auch kleiner Sächelchen kann sich kein Zeitgenosse mit Jan van Eyck messen, als gedankenvoller, poetischer Maler steht jedoch Hubert obenan.

Das Recht zu seiner neuen Hypothese schöpft Hotho aus dem Stilgeföhle. Die eingehende Betrachtung des tafelfreichen Bildwerkes führt ihn zu dem Resultate, daß die Hauptsache jeder Tafel von Huberts Hand herrühre, und lehrt ihn den Antheil, der beiden Brüdern nach historischen Berichten an dem genter Altare gebührt, abwägen und scheiden. Aber dasselbe Stilgefühl hat Passavant, hat Waagen und Cuvallacelle zu ganz entgegengesetzten Resultaten geführt. Ohne Zweifel, sagt z. B. Passavant, hat Jan van Eyck die heilige Cäcilia auf der oberen Tafel gemalt. Dagegen behauptet Hotho, daß Jans nachbessernde Kunst hier fast gar keine Ausbeute fand. Jeder der angeführten Kunstkennner vertheilt in anderer Weise das Werk unter die beiden Brüder, und jeder beruft sich dabei auf sein Stilgefühl. Wer hat Recht? Schlimmer erscheint noch eine andere Beobachtung, die man leider nur zu häufig an-

stellen kann. Es schwanken die Meinungen nicht bloß hinsichtlich der Meister, sondern auch hinsichtlich der äußeren Merkmale der Bilder. Im arg überpugnten Zustande findet Passavant ein Werk, dessen treffliche Erhaltung Waagen preist; plump und häßlich schildert der letztere Formen, über deren Anmuth Förster nicht genug Nühmlisches zu sagen weiß. Widerlich und trivial nennt Cuvacacelle ein Bild, welches Passavant als eine köstliche Perle der Kunst bezeichnet. Der zartesten Arbeit Jan van Eycks (Hotho) macht Förster den Vorwurf der Kälte und Trockenheit. Wenn verschiedene Augen einen Farbenton in der Nuance verschieden sehen, so mag das hingehen. Es sind ja ohnehin die Schilderungen von einem durchgehenden Braunroth oder Hellroth u. s. w. des einen und anderen Meisters nichts sagend und ohne Einfluß auf die kunsthistorische Bestimmung. Wenn aber gewiegte Kunstkenner für den ästhetischen Charakter eines Bildes nur die äußersten Extreme bereit halten, so möchte man doch schier verzweifeln an der Fähigkeit des Stilgefühls, als Erkenntnißquelle zu gelten. Eine solche Verzweiflung ist denn auch allgemein anzutreffen, zumal wenn die Differenzen der Kunstkenner förmliche *causes célèbres* erzeugen, ihre entgegengesetzten Aussprüche nicht allein theoretische Ueberzeugungen schwankeud machen, sondern auch den praktischen Werth eines künstlerischen Besizes vernichten. Dies war vor etwa drei Jahren mit dem schleißheimer Dürerfunde der Fall, dessen Echtheit Förster mit derselben Gewißheit vertheidigte, mit welcher ihn Waagen bestritt. Und auch jetzt wieder wird der Streit über das im Besitz des Mr. Morris befindliche Raphaelische Werk von neuem angefacht. Die französischen Kunstkenner, mit einem höhnischen Seitenblick auf ihre deutschen Collegen, sind über die Originalität desselben ebenso einig, wie Waagen und andere von seiner Unechtheit überzeugt sind.

Wahrlich, der Spott der Ungläubigen hat ein leichtes Spiel mit dem „sichern“ Stilgefühle, dennoch wird es stets seine Geltung bewahren, wenn auch allerdings innerhalb gewisser Schranken. Werden nach bloßem Stilgefühl einem Meister Bilder zugeschrieben, von welchem kein einziges historisch beglaubigtes Werk existirt, so haben wir darin eben nur einen nicht ganz glücklichen Scherz zu erblicken. Unmöglich kann uns z. B. Waagen zumuthen, seine Bestimmung eines Bildes zu Ypern als das Werk des Lambert van Eyck als ernst gemeint anzunehmen, da wir von diesem Manne kein einziges durch Unterschrift oder sonst wie sicher gestelltes Werk besitzen, ja sogar, ob er das Malerhandwerk ausgeübt, in Zweifel lassen müssen. Es versteht sich von selbst, daß das Stilgefühl nur da positive Resultate an den Tag fördern kann, wo es sich um Zueignung undatirter Bilder an einen Künstler handelt, von welchem beglaubigte Werke vorhanden sind. Die letzteren bilden

den Ausgangspunkt der Untersuchung, die Vergleichung mit ihnen gibt die Mittel an die Hand, den Grad der Verwandtschaft zu bestimmen. Auch so erhalten wir nur Wahrscheinlichkeitschlüsse und bleiben, wie wir gesehen haben, der Gefahr mannigfacher Irrthümer unterworfen. Die Schwankungen und Irrthümer umschreiben aber glücklicherweise einen immer engeren Kreis, die Wahrscheinlichkeitschlüsse haben im Lauf der Jahre an zwingender Kraft gewonnen. Auch das Stilgefühl befolgt eine gewisse Methode und geht oft unbewußt nach einer allgemeinen Regel vor. In früherer Zeit nahm man aus jeder Schule einen einzigen Meister, auf welchen ohne weiteres Bedenken alle unbenannten Bilder der ersteren übertragen wurden. Daß es stets der Hauptmeister war, braucht kaum erwähnt zu werden. fand man an einem Gemälde die Merkmale der lombardischen Schule, so war es natürlich von der Hand Leonardo da Vincis gearbeitet worden. Jedes altflandrische Bild galt für ein Werk Jan van Eycks oder Memlings, grade wie noch heutzutage dem spanischen und italienischen Kunstkenner Dürers Name bei jedem altdeutschen Gemälde vorschwebt. Allmählig erreichte die Summe der Werke, die man diesen Hauptmeistern zuschrieb, eine solche Höhe, daß selbst dem Befangenen die Grundlosigkeit solcher Annahmen klar wurde. Um sie glaubwürdig zu machen, hätte man zuerst beweisen müssen, daß diese Meister mindestens ein Jahrhundert gelebt und gleichzeitig mit beiden Händen gemalt haben. Der gesunde Menschenverstand empfahl schon, neben dem Gründer einer Schule auch die Nachfolger derselben zu berücksichtigen, die Bilder unter die verwandten Meister gleichmäßiger zu vertheilen. Dadurch bekam das Stilgefühl einen mächtigen Antrieb, scharfer zu prüfen und auch die feineren Unterschiede zu beachten. So lange für alle Lombarden Vinci ausschließlich eintrat, wurde die natürliche Stumpfheit des Auges nicht aufgerüttelt, jetzt, wo auch Cesare da Sesto, Solario, Beltraffio und andere Schüler Vincis Ansprüche auf Vertretung erheben, muß die Reizbarkeit des Auges nothwendig geübt, die Aufmerksamkeit auf die feinsten Eigenthümlichkeiten nachhaltig gerichtet werden. Erst von diesem Augenblicke an gewann das Stilgefühl einen wissenschaftlichen Werth, mag es auch nicht immer vor Uebertreibungen geschützt sein und jetzt mit der gleichen Vorliebe Namen aus den dunkelsten Winkeln der Kunstgeschichte hervorsuchen, wie es ehemals nur an weltbekannte seine Ahnungen anknüpfte. Es erhält dadurch einen wissenschaftlichen Werth, daß es jetzt möglich wird, die Aussagen des subjectiven Stilgefühls mit den Resultaten, welche das Studium der äußeren Bildergeschichte hervorruft, zu verbinden. Der alten bequemen Methode, alle undatirten Bilder einer Schule auf einen einzigen Meister zu übertragen, fehlte auch nach dieser Seite der Antrieb zu weitergehenden Untersuchungen, es klebte ihr sogar eine natürliche Scheu an, das äußere Schicksal der Bilder zu erforschen, um nicht die ver-

meinte Selbstständigkeit des Stilgefühls und die Autorität ihrer Hypothesen zu gefährden. Seitdem das Stilgefühl eine viel größere Zahl von eigenthümlichen Kunstweisen beachten muß, verschmäht es die Hilfe der äußeren Bildergeschichte nicht und läßt sich, indem es die Schicksale eines Bildes zurückverfolgt, den ursprünglichen Standort, die Spuren des Bestellers u. s. w. aufsucht, in seinen Vermuthungen leiten, findet mindestens an den Resultaten dieser Forschung eine stetige Correctur seiner subjectiven Aufstellungen. Wir verdanken dieser combinatorischen Methode die meisten Fortschritte in der Geschichte der Malerei. Zu den durch innere und äußere Merkmale sicher beglaubigten Bildern, die stets die wesentliche Grundlage der kunsthistorischen Schilderung abgeben, tritt nun eine zweite Kategorie von Werken, deren äußere Geschichte zu bestimmten Vermuthungen über ihren Ursprung führt, welche dann auch durch das Stilgefühl bestätigt werden. Diese beiden Kategorien bilden das eigentliche Material der Kunstgeschichte. Die dritte Reihe von Gemälden, deren kunsthistorische Feststellung ausschließlich dem Stilgefühl überlassen werden muß, beachtet die Wissenschaft nur so weit, als sich in demselben die Richtung und der Charakter einer Schule offenbart. Für die Kunstgeschichte bleiben sie bloße Schulbilder, mögen auch Kunsthändler, Besizer von Bildersammlungen und die Anfertiger von Galeriekatalogen denselben individuelle Namen beilegen. Das Recht, solches zu thun, wird diesen Männern niemand abstreiten, nur müssen sie wieder so billig sein und ihren Offenbarungen nicht den Werth wissenschaftlicher Erkenntniß beilegen wollen. Mühselig hat die Kunstgeschichte erst in den letzten Jahren den subjectiven Standpunkt überwunden; wir würden zu diesem zurückkehren und den willkürlichen Meinungen und Irrthümern wieder Thüre und Angel öffnen, wollten wir das Stilgefühl als selbstständige Erkenntnißquelle ohne weitere Vor sicht gelten lassen. Freilich besizen wir den Trost, daß viel öfter noch der Künstler, der ein Bild geschaffen, richtig bezeichnet wird, als der Gegenstand der Darstellung. Das jüngste und nicht das schlechteste Beispiel eines solchen Irrthums ist das berühmte Addisonporträt im Holland House. Macaulay hat aus den Zügen des Bildes auf den Charakter des Mannes geistreiche Rückschlüsse gethan, Westmacott das Bildniß in seiner Statue Addisons im Poetenwinkel reproducirt, und nun — zeigt es sich, daß es Sir Andrew Fountaine, einen ehrenwerthen, ja bedeutenden Mann, aber eben nicht Addison vorstellt. Doch solcher Trost macht die Sache nicht besser; empfehlenswerth ist und bleibt eine Methode, welche die Geltung subjectiver Einfälle nach Möglichkeit einschränkt. Ein bekannter Aesthetiker hat zwar und nicht mit Unrecht behauptet, kunsthistorische Studien aus Urkunden ohne Bilderkennniß seien einer Scheide ohne Schwertklinge zu vergleichen. Ebenso gut paßt auf die Erkenntniß, die sich auf das Stilgefühl verläßt und die äußere Bildergeschichte vernachlässigt, der

Vergleich mit der Klinge ohne Griff. Wir wünschen die Klinge recht scharf und spiz, aber auch den Griff fest und handlich. Sp.

Feste und Volkslieder in der Bretagne.

Wenn es begründet ist, daß jedes Land seine Leute bildet, so gilt dies von der Natur und den Bewohnern der Bretagne ganz besonders. Die Natur dieser großen nordwestlichen Halbinsel Frankreichs ist düster und unfreundlich. Obwol kein eigentliches Bergland, hat sie doch vieles von dem magern, rauhen Charakter eines solchen. Zwischen nackten Gipfeln und Rämmen von Granit sind Schluchten und Risse eingesprengt. In den Buchten tosen die Wellen einer stürmischen See. Die Luft ist einen großen Theil des Jahres voll Nebel. Hestige Winde brausen im Frühjahr und Herbst über die vielen unangebauten, nur mit Haidekraut und Brombeerbüschen bewachsenen Striche des Landes, das nur in den Bodensenkungen reichlich Getreide und Obst hervorbringt.

Entsprechend dieser Natur ist der Bretagner ein ähnlicher Charakter wie der Güte und der Inselshotte. Neben einer schwermüthigen, zu düstern Brüten geneigten Seelenstimmung und ziemlicher Rohheit des Gebahrens geht eine lebhaft e Einbildungskraft und eine große Leidenschaftlichkeit her. Er ist ein kühner Seefahrer, ein tüchtiger Soldat, stolz, freigesinnt, vor allem aber ein Freund des Alten. Die Masse der Landleute lebt noch in tiefer Unwissenheit, in Aberglauben und urväterlichen Sitten hin. Manche von diese Sitten aber haben so viel Poetisches, daß sie wol der Mittheilung werth sind, und so gehen wir im Nachstehenden ein Bild der interessantesten.

In den ackerbautreibenden Districten der Bretagne geben die Reparaturen der Dreschtennen zu den fröhlichen Festen der Leur-neve Veranlassung. Die Frage: von welchem Hofbesitzer man in diesem Jahr eine Einladung dazu erwarten dürfe, wird monatelang erörtert; Kinder und Dienstboten werden ausgefragt; die Bettler legen sich auf Kundschaft, und kaum läßt einer der Hausväter beim Herannahen der Erntezeit die Andeutung fallen, „daß er sich den und den an die Gefälligkeit seiner lieben Nachbarn und Freunde wenden wolle“ — so fliegt die ersehnte Botschaft von Mund zu Mund, von Hof zu Hof.