



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Kennzeichenlehre Giovanni Morellis

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

Behandlungsweisen war, fürchte ich, die wundervolle Gestalt der Desdemona nicht möglich, oder sie stand so sehr außerhalb des Stückes; darum verdenke ich es Shakespeare nicht, sich auf der einen Seite aufgegeben zu haben, um sich auf der andern doppelt wieder zu gewinnen.

Aber — der Brief wird ein Buch, wenn ich so fortichreibe. Ich mache mir daher selber einen Schlagbaum, indem ich plötzlich einlenke in tausend Grüße von Haus zu Haus und Sie bitte, gut zu bleiben

Ihrem herzlich ergebenen
Otto Ludwig.



Die Kennzeichenlehre Giovanni Morellis

Von Adolf Rosenberg



Die Vertreter der Kunstwissenschaft pflegen mit Stolz darauf hinzuweisen, daß ihre Wissenschaft, obwohl sie die jüngste unter ihren ehrwürdigen Schwestern ist, es doch in viel kürzrer Zeit als jede andre zu einem festen System, zu einer sichern Methode gebracht habe. Zu Anfange der siebziger Jahre noch verächtlich behandelt und als unbefugter Eindringling in das heilige Gehege der Fakultäten angesehen, hat sich heute die Kunstwissenschaft wohl an allen Universitäten und technischen Hochschulen des deutschen Reichs, Oesterreichs und der Schweiz Sitz und Stimme erobert, und niemand wagt es mehr, ihren Sängern die Würde des ordentlichen Professorentums vorzuenthalten. Während aber der Kampf um die äußere Anerkennung siegreich zu Ende geführt worden ist, sieht es im Innern des wissenschaftlichen Gebäudes noch mißlich und unsicher genug aus, fast so wüß und unsicher als in jener schrecklichen dilettantischen Zeit, wo Kugler, Schnaase und Waagen noch als Autoritäten galten, von denen es keine Appellation gab, und wo das glänzende Doppelgestirn Crowe und Calvacaselle noch nicht zur Erleuchtung aller Freunde und vermeintlichen Kenner der italienischen Malerei aufgegangen war. Trotz ihres steifleinernen Gewandes und ihrer trocknen Gelehrsamkeit benahmen sich die Verfasser der *New history of Painting in Italy* (1866) und der *History of Painting in North Italy* (1871, deutsche Übersetzung 1869 bis 1874), als Umsturz männer von Grund aus, die mit kaltblütigster Rücksichtslosigkeit alte Ideale zerstörten und auf den Trümmern neue aufrichteten. Ihre Vertrauenswürdigkeit und ihr gesetzgeberisches Ansehn stiegen, besonders in Deutschland, so hoch, daß bis zum Ende der siebziger Jahre niemand einen ernsthaften Versuch machte, die von ihnen mit kühler Diktatormiene vorgetragenen An-

sichten in Zweifel zu ziehen oder gar zu widerlegen. Auf Treu und Glauben wurden ihre Bildertausen und ihre Meinungen von dem gegenseitigen Verhältnis der Hauptmeister und dem Zusammenhange der verschiedenen Malerschulen hingenommen, und ihre Lehre, die man am kürzesten und zugleich treffendsten „Beeinflussungstheorie“ genannt hat, fand gläubige Anhänger in großer Zahl.

Aber schon um die Mitte der siebziger Jahre trat ein rätselhafter Russe aus Kasan Namens Ivan Vermolieff auf, der in einer Reihe von Aufsätzen in der „Zeitschrift für bildende Kunst,“ die an die römischen Gemäldegalerien Borghese und Doria-Panfilii anknüpfen, das Wagnis unternahm, die Urteile der Herren Crowe und Calvacaselle nicht mehr mit bedingungsloser Anerkennung zu betrachten, sondern sie einer Nachprüfung zu unterziehen und auf Grund derselben, wenn auch noch mit schonungsvoller Achtung, ihre Strigkeit darzutun. In diesen Aufsätzen stellte er zugleich der „Beeinflussungstheorie“ eine neue Methode kunstkritischer Prüfung gegenüber, die sich im Wesentlichen auf gewisse äußere Merkmale, wie die Formen der Hände, Füße, Ohren u. s. w. stützte, indem der Russe nachwies oder doch nachgewiesen zu haben glaubte, daß die Werke aller großen, bahnbrechenden und eigenartigen Künstler an solchen für sie charakteristischen Merkmalen zu erkennen seien, weil die Gewöhnung des Auges und der Hand ihnen gewisse Formbildungen geläufig gemacht hätten. „Wie die meisten Menschen, sowohl die redenden als die schreibenden, beliebte Wörter und Phrasen, angewöhnte Redensarten haben, die sie, ohne sich dessen zu versehen, oft anbringen und nicht selten da, wo sie gar nicht hingehören, so hat auch fast jeder Maler solche angewöhnte Manieren, die ihm entschlüpfen, ohne daß er ihrer gewahr wird. Da es geschieht selbst, daß der Künstler manche seiner physischen Gebrechen und Unarten in sein Werk überträgt. Wer nun die Absicht hat, einen Meister näher zu studiren, besser kennen zu lernen, der muß auch auf dergleichen materielle Kleinigkeiten sein Auge richten und sie aufzufinden wissen; wozu natürlich die Beschauung eines einzelnen oder nur einiger seiner Werke nicht genügt, sondern stets eine größere Zahl erforderlich sind, und zwar aus allen Perioden seines künstlerischen Wirkens und Schaffens.“

Die Wichtigkeit dieser Beobachtung des russischen Kunstforschers leuchtete um so mehr ein, als jedem Kenner der ältern und neuern Kunstgeschichte genug Belege dafür bekannt sind. Man weiß z. B., daß Genelli bei seinen Figuren seine eignen Gliedmaßen zu Rate zog, weil er keine Modelle bezahlen konnte oder wollte, und da er von der Natur mit ungewöhnlich starken Hand- und Fußgelenken begabt war, so sind diese Eigentümlichkeiten auch auf die Gestalten seiner Kunst übergegangen. Die Hände und Füße auf Bildern von Rubens zeigen schon frühzeitig eine bestimmte, durch die Stellung des Daumens und der großen Zehe scharf gekennzeichnete Bildung, von der der Meister selten oder nie abwich, und die Art, wie er die Fingernägel von dem umgebenden Fleische abhob und die Tiefen zwischen den Fingern und Zehen durch leichtes

Auftragen von Karminrot markirte, lehrt ebenfalls bei ihm fast immer wieder und ist auch von seinen Schülern und Nachahmern allgemein angenommen worden. Es ist ferner bekannt, daß van Dyck in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, wo er mit Portraitaufträgen überhäuft war, Hände und Ohren selten nach der Natur malte, sondern aus seinem ziemlich beschränkten Formengedächtnis oder, wie die heutigen Maler sagen würden, „aus der Tiefe des Gemüths“ schöpfte, weshalb die genannten Extremitäten alle ein sehr einförmiges und unter sich übereinstimmendes Aussehen erhielten.

Nach solchen und ähnlichen beiläufigen Andeutungen des Ruffen konnte man aber damals noch nicht vermuten, daß sich daraus ein wohl organisiertes System entwickeln würde, das seinerseits eine nicht geringere Umwälzung hervorrufen sollte, als sie einst den Herren Crowe und Cavalcaselle gelungen war. Jenen Aufsätzen folgte im Jahre 1880 ein Buch unter dem Titel „die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ (Leipzig bei Seemann), worin Ivan Vermolieff seine Methode auf eine Anzahl der berühmtesten Bilder der genannten Sammlungen anwandte und dabei zu geradezu verblüffenden Ergebnissen gelangte. In dem Grade aber, wie er sein System ausbaute und erweiterte, nahm auch die Lebhaftigkeit zu, mit der er gegen das so kunstvoll aufgerichtete Gebäude der Herren Crowe und Cavalcaselle Sturm lief, und es ließ sich nicht leugnen, daß das Ansehen dieser beiden Säulen der Kunstwissenschaft durch die beißende Ironie und die vernichtende Kritik des radikalen Ruffen gewaltig geschädigt und jedenfalls für immer seiner Unfehlbarkeit entkleidet worden ist. Inzwischen war es ein offenkundiges Geheimnis geworden, daß der unhöfliche, von keinem Autoritätsglauben angekränkelte Mann aus Kasan in Wirklichkeit ein Italiener war, der seinen russischen Namen aus dem gutitalienischen Giovanni Morelli umgebildet hatte.

Giovanni Morelli, seit 1873 Senator des Königreichs Italien, ist aus Verona gebürtig. Er steht gegenwärtig im vierundsiebzigsten Lebensjahre; aber die Leichtigkeit seines Stils, die weltmännische Gewandtheit seiner Beweisführung und die überlegene Ironie nach vollendetem Beweis haben nichts Greisenhaftes an sich, es müßte denn sein, daß man in seiner Redseligkeit, die bisweilen etwas breit, aber niemals leicht ist, ein Zeichen seines Alters erblicken wollte. Da er seine Bildung auf deutschen Schulen und Universitäten, in Karau in der Schweiz, in München und Erlangen genossen hat, auch später mit deutscher Wissenschaft und deutschem Leben in Fühlung geblieben ist, bedarf er keines Übersetzers. Die deutsche Sprache ist ihm ebenso geläufig wie die italienische, und in der Kunst der schriftstellerischen Darstellung übertrifft er sogar manche seiner Gegner, deren Muttersprache das Deutsche ist. Obwohl Morelli in München eigentlich Naturwissenschaften, insbesondere Physiologie und Anatomie studierte, hat er doch dort auch den Grund zu seinen Kunststudien gelegt, auf die er zunächst durch die Bekanntschaft mit dem Maler Genelli geführt wurde. Später lernte

er auch Gustav Waagen, den man wohl den Begründer der vergleichenden Kunstwissenschaft nennen darf, in Berlin kennen. Zu literarischen, auf die Kunst bezüglichen Arbeiten kam Morelli damals noch nicht. Nachdem er sich 1838 zu Agassiz nach Neuchâtel begeben und sich in Gemeinschaft mit diesem naturwissenschaftlichen Untersuchungen, die sich namentlich auf den Bau und die Bewegung der Gletscher richteten, gewidmet und dann seine Studien in Paris und Siena fortgesetzt hatte, war er Jahrzehnte hindurch im Dienste seiner Mitbürger, zuletzt als Deputirter in Bergamo, thätig. Aber er fand doch nebenbei Gelegenheit, durch größere Reisen seine Kenntnisse zu erweitern und sich durch eigene Anschauung ein allmählig zu großer Gründlichkeit und Bedachtsamkeit heranreifendes Urtheil an dem in öffentlichen und Privatsammlungen Europas aufgespeicherten Besitze von Gemälden der italienischen Schulen zu bilden. Aus seinem Studiengange mag es sich zum Theil erklären, daß sich sein Auge zunächst für die Unterscheidung jener äußern Merkmale schärfte, auf die er seine Lehre gründete; doch ist seine Bildung so umfassend, daß er auch alle übrigen Umstände, die bei der Beurteilung eines Bildes in Betracht zu ziehen sind, die der malerischen Analyse, den geistigen Gehalt und die ästhetische Würdigung, die letztere freilich in bescheidenstem Maße, nicht außer Acht läßt. Jedenfalls befinden sich aber die im Unrecht, die Morellis Berechtigung, über Bilder zu urtheilen, in Frage stellen, weil er von Hause aus Mediziner ist. Er selbst hat einen solchen Angriff kürzlich abgewiesen, indem er daran erinnerte, daß sein Hauptgegner, der gegenwärtig für einen der größten Kunstkenner Europas gilt, ursprünglich Jurist und als solcher schon praktisch thätig gewesen war, ehe er sich dem Studium der Kunst zuwendete. Und dies ist kein vereinzelt Beispiel. Die Mehrzahl der namhaften Kunstgelehrten der Gegenwart und der Professoren der Kunstgeschichte an deutschen Hochschulen ist zur Kunstwissenschaft von einem andern Studium gelangt, da bis zum Ende der sechziger Jahre kaum die Archäologie, geschweige denn die Kunstwissenschaft universitätsfähig, ein systematisches Studium der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten also bis 1870, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, gar nicht möglich war.

So ist denn auch Morellis oben erwähntes Buch „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ gerade von den gelehrtesten und besonnensten Vertretern der deutschen Kunstwissenschaft mit lebhaftem Beifall und mit Zustimmung aufgenommen worden, und Männer wie Anton Springer in Leipzig, Julius Meyer in Berlin, Karl Woermann in Dresden und Karl von Lützow in Wien haben kein Bedenken getragen, die Ergebnisse der Morellischen Kritik anzunehmen, zum Theil sogar Galerienkatalogen einzuverleiben, in keinem Falle aber zu ignoriren. Was insbesondre Springer betrifft, so ist er, was hier beiläufig erwähnt sein mag, in mehreren Fällen unabhängig von Morelli hinsichtlich berühmter Bilder zu ähnlichen Ergebnissen

gelangt wie der italienische Kritiker. So hat er z. B. zuerst die Echtheit der berühmten kleinen Magdalena des Correggio in Dresden, die in Wahrheit im günstigsten Falle eine Kopie des siebzehnten Jahrhunderts nach einem verloren gegangenen Originale Correggios ist, in Zweifel gezogen, hat auch zuerst die Ansicht öffentlich ausgesprochen, daß der nicht minder geschätzte Violinspieler im Palazzo Sciarra in Rom nicht ein Werk Raffaels, sondern wahrscheinlich eine Arbeit des in allen Sätteln der Nachahmung und Aneignung gerechten Sebastiano del Piombo sei, der sich aus Giorgione, Palma il Vecchio, Raffael und Michelangelo eine ungemein bewegliche künstlerische Physiognomie zurecht gemacht hatte, die sehr oft für das wahre Antlitz eines der vier genannten Meister gehalten worden ist.

In den weiteren Kreisen der Kunstfreunde und der aufstrebenden Jünger der Kunstwissenschaft rief Morellis Buch durch die mit Geist und Laune gewürzte Methode der Beweisführung, die etwas Sokratisches an sich hat, eine noch stärkere Bewegung, eine noch lebhaftere Begeisterung hervor, und es tauchten so viele auf, denen es vorgekommen war, als sei ihnen plötzlich „eine Binde von den Augen gefallen“, daß einer der erfahrensten Kunstkenner Europas, der zwanzig Jahre dem Studium aller gemalten und plastischen Kunstwerke seit dem Beginn des Mittelalters gewidmet hat, soweit sie noch im öffentlichen und im privaten Besitz sowie im Kunsthandel Europas anzutreffen sind, es für notwendig hielt, vor der seiner Meinung nach verderblichen Theorie Morellis zu warnen und zur Umkehr zu mahnen, wenn auch nicht zu völliger Umkehr zu dem alten Autoritätsglauben der Galeriekataloge und Fremdenführer, so doch zur Abwendung von den verlockenden Pfeiferkunststücken des italienischen Nihilisten. Es ist Direktor Dr. Wilhelm Bode in Berlin, ein Mann, dem die Kunstwissenschaft so zahlreiche wichtige Entdeckungen, Nachweise, Sammelwerke und kritische Untersuchungen verdankt, daß Morelli es auf die Dauer nicht umgehen konnte, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Morelli ist einer von den italienischen Achtundvierzigern, einer von denen, in denen die Kampflust nur mit dem Tode erlischt, und mit der Leidenschaftlichkeit eines Jünglings hat er sich auf den „vornehmsten seiner Gegner“ gestürzt, um mit ihm in einem neuen Buche, das kürzlich unter dem Titel „Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom von Ivan Vermosieff“ (Leipzig F. A. Brockhaus; mit 62 Abbildungen) erschienen ist, Hauptabrechnung zu halten, soweit die italienische Malerei in Betracht kommt. Den Kern dieses neuen Buches bilden die vor fünfzehn Jahren in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ veröffentlichten, oben erwähnten Aufsätze, die jedoch wesentlich umgearbeitet und erweitert worden sind.

Trotz der anscheinend so großen Sicherheit seiner Theorie wird Morelli doch bisweilen in die Notwendigkeit versetzt, einen Irrtum einzugestehen oder wenigstens stillschweigend wieder gut zu machen. So hat er, um nur ein

Beispiel hervorzuheben, ein vielbesprochenes, dem Raffael zugeschriebenes Bildchen: Apollo und Marsyas, das dreißig Jahre lang von seinem Entdecker und Besitzer, dem Engländer Morris Moore, allen Galerien angeboten wurde, bis es sich endlich 1883 die Verwaltung des Louvre für die unsinnige Summe von 200,000 Franks aufhängen ließ, in einem jener ersten Aufsätze für „ein herrliches Werk des jungen Timoteo Viti von Urbino“ erklärt, während er es in seinem neuen Buche ein „weltbekanntes Bild des Pietro Perugino“ nennt, womit er übrigens wohl das Richtige getroffen haben wird. Seinen Betrachtungen über die beiden römischen Privatgalerien hat Morelli aber noch eine Vorrede und eine sehr umfangreiche Einleitung vorausgeschickt, worin er sich eingehend über sein Prinzip und seine Methode ausspricht, häufig unter unmittelbaren Angriffen oder versteckten Seitenhieben gegen seinen Widersacher Bode. „Ist meine Auffassung und Anschauung die richtige, sagt er, so ist die seinige grundfalsch, und umgekehrt, da wir beide leider in allem die erklärtesten Antipoden sind. Was dem einen von uns schwarz erscheint, ist dem andern weiß, und was für Herrn Direktor Bode Meisterwerke sind, erscheint meinen Augen meist als mittelmäßige Schularbeit. Und weder aus seinem, noch aus meinem Munde spricht Parteilichkeit; sowohl ihm wie mir ist es dabei lediglich um die Wahrheit zu thun, und seine Augen wie die meinen sehen die Dinge wirklich so, wie wir beide sie beurteilen und beschreiben.“ Aber, sagt Morelli an einer andern Stelle seines Vorworts, es giebt zwei Arten des Sehens. „Die eine ist die Sache des äußern, die andere des innern Auges. Die erste Art, die Dinge dieser Welt anzusehen, gehört jener großen Menge an, auf deren grenzenlose Glaubensfähigkeit die meisten Kunstschriftsteller auch stets gerechnet haben; die andre ist das Privilegium einer winzig kleinen Zahl einsichtsvoller und unabhängiger Kunstfreunde und Künstler. Nur diesen durch natürliche Anlagen und durch langes, freundiges Studium bevorzugten ist es vorbehalten, im menschlichen Antlitz, in der Form und Bewegung der Hand, in der Stellung des Körpers, kurz in der menschlichen Gestalt geistige Beziehungen wahrzunehmen, die den andern entweder ganz und gar entgehen oder, was dasselbe ist, ganz bedeutungslos erscheinen. Mit einem Wort: die äußere Form in den Werken der Kunst richtig aufzufassen, auf deren Erkenntnis ich ein besonderes Gewicht lege, ist nicht jedermanns Sache; diese äußere Form der Menschengestalt ist nicht zufällig, wie viele meinen, sondern sie hängt von geistigen Ursachen ab, wogegen die sogenannten Schnörkel accidentiell und Sachen der Angewöhnung sind. Während nun die Grundform sowohl der Hand als des Ohres bei allen selbständigen Meistern charakteristisch und daher bei der Bestimmung ihrer Werke maßgebend ist, dürften die sogenannten Schnörkel höchstens dazu dienen, die Werke von charakterlosen Künstlern leichter zu erkennen.“

In der Hauptsache richten sich Morellis Angriffe gegen die von Bode bearbeitete fünfte Auflage von Burckhardts bekanntem und mit Recht geschätztem

„Cicerone.“ Dagegen läßt sich aber der sehr triftige Einwand erheben, daß Bode für die gegenwärtige Gestalt dieser „Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Staliens“ nicht allein verantwortlich zu machen ist. Wie Bode selbst bei einer Besprechung des Morellischen Buches in der letzten Sitzung der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft“ in Berlin betont hat, konnte er sich nicht entschließen, ein beliebtes und gerade wegen der glücklichen Einkleidung und Fassung seiner Urteile viel zitiertes Buch wie den „Cicerone“ in allen Teilen so umzugestalten, wie es den Ansichten Bodes und dem gegenwärtigen Stande der wissenschaftlichen Forschung durchweg entsprochen hätte. Aber Morellis Kampflust ist ja nicht allein durch den Bearbeiter des „Cicerone“ erweckt worden. Oft genug läßt er den „Cicerone“ beiseite und sucht seinen Gegner auf andern Gebieten seiner literarischen Thätigkeit auf, wobei er ihn nicht immer bei Namen nennt, sondern sich bisweilen mit einer Anspielung begnügt. Wenn er z. B. sagt, daß man von einem Kunsthistoriker verlangen dürfe, „daß er wenigstens mit den Bahnbrechern, mit den Hauptmeistern jeder Kunstschule vertraut sei, um die Werke derselben von denen ihrer Schüler und Nachahmer unterscheiden zu können, und nicht etwa, wie dies noch immer geschieht, eine beliebige Statue für ein Werk des Michelangelo oder zweideutige Bilder für Arbeiten Verrocchios oder gar Lionardos dem Publikum aufdränge, welche, bei Lichte betrachtet, doch nur als Erzeugnisse schwacher Nachahmer der großen Künstler sich herausstellen,“ so wird sich kaum verkennen lassen, daß diese allgemeinen Bemerkungen im besondern auf den Berliner Kunstgelehrten abzielen, der bei der Auffindung von Werken des Verrocchio von besonderm Glücke begünstigt ist und eine aus den Magazinen des Berliner Museums hervorgezogene „Himmelfahrt Christi“ mit ebensoviel Gelehrsamkeit und Scharfsinn als Erfolglosigkeit als eine eigenhändige Arbeit des Lionardo da Vinci verteidigt hat.

Wie man sich aber auch zu der Berechtigung dieser Art von Polemik stellen mag, soviel ist sicher, daß sie am Ende einen Grad von Bitterkeit hervorruft, der der Sache selbst nicht förderlich ist. Man wirft sich gegenseitig Dilettantismus vor, und das letzte Ergebnis dieses Streites ist, daß die Grundlagen der Bilderkennntnis wieder völlig erschüttert sind, und die Unsicherheit in der richtigen Benennung hervorragender Denkmäler der Malerei ärger ist als je zuvor. Und gerade um den Meister, dessen künstlerischer Nachlaß am klarsten und übersichtlichsten geordnet erschien, um Raffael, tobt der Streit gegenwärtig am heftigsten, und nicht etwa bloß um die frühesten Werke Raffaels, dessen Tugendentwicklung allerdings noch in verschiedenen Punkten einer Aufhellung bedarf, sondern auch um Schöpfungen seiner Reife. Die sogenannte Fornarina in der Tribuna der Uffizien zu Florenz z. B. gilt Morelli und der Mehrzahl der Forscher jetzt als ein vortreffliches Werk des Sebastiano del Piombo, während Bode es neuerdings (in der Gazette des beaux-arts) wieder für Raffael in Anspruch genommen und dabei merkwürdiger Weise dieselben Dinge: die

goldnen Verzierungen am Kleide und die Behandlung des Pelzwerkes, zu Gunsten Raffaels geltend gemacht hat, wie Morelli für Sebastiano. Der „Cicerone“ nennt die wirkliche Fornarina in der Galerie Barberini, die fast nackte Halbfigur einer sitzenden Frau mit dem Namen Raffaels auf dem Armbande, „das eigenhändige Exemplar, unbegreiflicher Weise in neuester Zeit angezweifelt,“ während Morelli in diesem Bilde nicht die Hand Raffaels, sondern die seines Schülers Giulio Romano erkennen will. Das schöne, unter dem Namen Donna velata (die Dame mit dem Schleier) bekannte Frauenbild im Palazzo Pitti wird im „Cicerone“ als eine bolognesische Kopie nach Raffael bezeichnet, wegen Morelli dieses „Prachtbildnis“ für eine eigenhändige Arbeit des Meisters hält, aus der „Raffaels göttlicher Geist“ ganz besonders deutlich spreche.

Doch genug der Meinungsverschiedenheiten und der Polemik, zumal da bei so schroffen Widersprüchen die Hoffnung ausgeschlossen erscheint, daß zwischen den streitenden Parteien jemals eine Einigung zu erzielen sein werde. Wenn die empirische Methode Morellis wieder nicht die richtige ist, die zur Erkenntnis der Wahrheit führt, so wird man sich eben in Geduld fassen müssen, bis man die richtige gefunden hat. Noch ist aber die völlige Verkehrtheit der Morellischen Kennzeichenlehre ebensowenig dargethan, wie die „Beeinflussungstheorie“ wieder ihr altes Ansehen gewonnen hat, und deshalb sei es gestattet, noch einige der anziehendsten Stellen aus dem Buch des Italieners hervorzuheben, der übrigens vorurteilsfrei genug ist, sich gelegentlich auch selbst zu verspotten. Bittet er doch einmal in einem der erdichteten Zwiegespräche, in die er seine Beweisführung, um sie lebendiger und eindringlicher zu machen, einzukleiden liebt, seinen Führer in den Uffizien, er möge in seiner Anführung von Beispielen innehalten, „denn sonst möchte in meinem Kopf eine solche Konfusion entstehen, daß ich vor lauter Ohren und Händen und Nägeln nicht mehr in stande sein dürfte, die Bilder selbst zu sehen.“

In Wahrheit ist es ihm bitterer Ernst mit seiner Theorie. Sie ist ihm die erste Grundlage für die Schulung des Auges und mithin der gesamten Kunsterkenntnis, und er spricht mit Beziehung darauf manches goldne Wort, das auch von den entschiedensten Gegnern der Kennzeichenlehre beherzigt zu werden verdiente. „Der Schüler sollte vor allem lernen, das Kunstwerk so vernünftig und liebevoll zu befragen, bis das Bild oder die Statue, durch seine einsichtsvolle Liebe erwärmt, ihm Antwort giebt, und so muß doch die Grundlage alles Kunststudiums die Form und die Technik bleiben. Wie der Botaniker unter seinen Pflanzen, frischen und getrockneten, der Mineralog und Geolog unter seinen Steinen und Fossilien lebt und webt, so soll der Kunstkenner zwischen seinen Photographien, und ist er wohlhabend, womöglich auch unter Gemälden und Statuen leben. Das ist seine Welt, worin er das Auge täglich zu üben und zu verfeinern hat. Es versteht sich von selbst, daß der Kunstfreund

dabei auch das Studium der umgebenden Natur keinen Tag vernachlässigen darf; will er die Werke der Kunst verstehen, so muß er doch selbst Künstler sein, d. h. er muß lernen, die Menschen und Dinge um sich herum mit dem Auge des Künstlers anzusehen.“ (Es verdient hier bemerkt zu werden, daß Hermann Grimm, der bei Morelli, wie ich glaube, nicht in sonderlichem Ansehen steht, schon vor länger als zwanzig Jahren mit Nachdruck auf den Nutzen hinwies, den die tägliche Beschäftigung mit Photographien nach Kunstwerken und ihr vergleichendes Studium den Schülern bringen können.) Dem künftigen Kunstgeschichtsschreiber müsse, so schließt Morelli diesen propädeutischen Teil seiner Lehre, „die Grundzüge seiner Geschichte in der Pinakothek und nicht etwa in der Bibliothek aufgehen; um Kunsthistoriker zu werden, muß man vor allem Kunstkenner sein.“ Der Weg zur wahren Kunsterkenntnis geht ihm nur durch „ein eindringliches, unausgesetztes Studium der Form und der Technik. Der angeborene Kunstsin, der durch Übung zur Intuition wird, reicht nicht aus für die Kunstwissenschaft, wenn er nicht durch langwieriges Studium der Kunstwerke selbst verfeinert und ausgebildet wird.“

Man hat der Lehre Morellis unter andern Vorwürfen auch den gemacht, daß die Beurteilung von Gemälden u. s. w. nach rein äußerlichen Merkmalen am Ende zu einer rein mechanischen Klassifizierung der Kunstwerke führen müsse. Daß es damit keine Gefahr hat, kann man fast auf jeder Seite des Morellischen Buches sehen. Er zieht den schönsten und reinsten Gewinn, den uns ein wirkliches Kunstwerk bieten kann, die Begeisterung und Erhebung ebenso gut wie die, die ihr Urteil zunächst durch den sogenannten „Totaleindruck“ bestimmen lassen, und es scheint am Ende, als ob der ganze Zwist zwischen Morelli und seinen Gegnern auf die alte philosophische Streitfrage hinausliefe, welche Methode des Denkens der wahren Erkenntnis der Dinge näher bringe, die empirische oder die aprioristische. In demjenigen Punkt, um den sich der wissenschaftliche Streit der Bilderforscher gegenwärtig am lebhaftesten dreht, in der Bestimmung der Bilder und ihrer Schöpfer, giebt Morelli selbst zu, daß es, wenn man die Sache vom höchsten Standpunkte aus ansehe, in der Tat ganz gleichgiltig sei, „ob ein Kunstwerk unter diesem oder unter jenem Namen Genuß und Belehrung gewährt; die Hauptsache bleibt ja doch immer, daß es mir überhaupt Freude bringt, d. h. daß es meinen Geist auf angenehme Art berührt, daß es, wie die Deutschen sagen, die zartesten Saiten oder Fäden meiner Seele erzittern macht. Und zum Glück der Menschheit geschieht dies täglich in allen Bildergalerien Europas, allen Mängeln zum Trotz, welche pedantische Kunstkritiker in den Katalogen aufzufinden sich abplagen. Ein Gemälde, sagt ja ein alter Professor der Ästhetik, ist gleich einer Blume des Feldes: zarte, reine Seelen freuen sich derselben, unbekümmert darum, ob gelehrte Botaniker sie zu den Rosaceen oder zu den Malvaceen zu klassifiziren sich gefallen.“