



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Woermanns Geschichte der Malerei.

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

entwickelt hätte, so wäre auch ohne die Romantik kein Naturalismus entstanden. In ihm haben wir nur den äußersten Grad jener litterarischen Reaktion zu erkennen, die in der Mitte unsers Jahrhunderts gegen die Romantik hervorbrach, und die gewöhnlich mit dem nichtsagenden, aber um so bequemerem Worte „Realismus“ bezeichnet wird.



Woermanns Geschichte der Malerei.



nach zwölfjähriger Arbeit ist jetzt endlich ein umfassendes kunstgeschichtliches Werk zum Abschluß gekommen, das in der Geschichte seiner Entstehung zugleich die Entwicklung der Kunstwissenschaft während des gleichen Zeitraumes widerspiegelt*). Als Alfred Woltmann im Jahre 1875 dieses Werk in Angriff nahm, lag es in seiner Absicht, einen Ersatz für das in der dritten Auflage durch die ungeschickte Mitwirkung eines Dilettanten zu Grunde gerichtete Handbuch von Franz Kugler zu schaffen. Obwohl sich Woltmann auf verschiedenen Gebieten der Spezialforschung bewährt und bahnbrechend gewirkt hatte, war doch sein wissenschaftlicher Standpunkt im allgemeinen von dem Kuglers, Schnaases und Lübkes nicht weit entfernt. Er war in erster Linie Geschichtsschreiber, verlor eine abgerundete künstlerische Darstellung als eines seiner Hauptziele niemals aus den Augen und schloß die kritischen Einzelheiten aus dem Rahmen seiner Darstellung aus, soweit es die Klarheit derselben irgendwie zuließ. Es soll damit nicht etwa gesagt sein, daß Woltmann zu seiner Zeit nicht auf der Höhe der Kunstwissenschaft gestanden habe. Der Fortsetzer seines Werkes, Karl Woermann, hat in den Nachträgen zu den von Woltmann vollendeten Teilen nur selten Ursache gehabt, eine Meinung seines Vorgängers zu berichtigen oder seine Darstellung durch wesentliche neue Züge zu erweitern. Aber die zu Woltmanns Zeiten erreichte Höhe der Kunstwissenschaft scheint nicht die richtige gewesen zu sein, da die kritische Methode dieser Wissenschaft inzwischen einen andern Weg eingeschlagen hat. Die Denkmälerkritik und die Urkundenforschung sind bei den künftigen Gelehrten so sehr das A und O der kunstwissenschaftlichen Arbeit geworden, daß die geschichtliche und vollends die ästhetische Betrachtung darüber fast ganz in den Hintergrund getreten sind. Es wäre müßig, darüber

*) Geschichte der Malerei von Alfred Woltmann und Karl Woermann. Mit vielen Illustrationen in Holzschnitt. Vier Bände. Leipzig, C. A. Seemann, 1875—1888.

Betrachtungen anzustellen, wie sich Woltmann dieser veränderten Methode seiner Wissenschaft gegenüber, die an „Akribie“ mit der Thätigkeit eines Philologen wetteifert, verhalten hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. Doch ist bei der großen Beweglichkeit seines Geistes, bei der Freude, mit der er jeden neuen Gewinn seiner Wissenschaft begrüßte, mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß auch er die Berechtigung der neuen Methode ohne Rückhalt anerkannt und ihre Ergebnisse in sein Werk verarbeitet hätte.

Sein Fortsetzer, der mitten im lebendigen Strome der Wissenschaft steht, war jedenfalls dazu verpflichtet, und so ist unter seinen Händen die „Geschichte der Malerei“ zugleich zu einem Sammelplatze aller in das Gebiet fallenden Einzelforschungen geworden, ohne daß der Charakter des Buches, das nach dem Wunsche Woltmanns ebensowohl bei den Fachmännern wie bei dem kunstliebenden Publikum auf Teilnahme rechnet, wesentlich verändert worden wäre.

Als Woltmann am 6. Februar 1880 starb, hatte er seine Arbeit bis zum Beginn der Geschichte der Malerei des 15. Jahrhunderts in Oberitalien gefördert. Mit der Charakteristik Mantegna's schließt seine Thätigkeit an dem Werke, dem er seine letzte Kraft gewidmet hatte, ab. Auf seinen Wunsch übernahm Hubert Sanitschek die Bearbeitung der beiden folgenden Kapitel, die sich mit den Schulen von Venedig, Ferrara und Bologna beschäftigen. Was er beigefeuert hat, sind nur etwa fünfzig Seiten, für die noch einige Vorarbeiten Woltmanns vorlagen. Alsdann beginnt die Arbeit Woermanns, dem mithin nicht nur der größte und schwierigste, sondern auch der dankbarste Teil der noch zu überwältigenden Aufgabe zugefallen war. Woermann war dem Buche von Anfang an kein Fremder. Seine gründlichen Untersuchungen über die Geschichte der antiken Malerei hatten Woltmann veranlaßt, ihn zur Bearbeitung des ersten Teiles, der Malerei im alten Orient, im griechischen und italienischen Altertum, heranzuziehen, deren Darstellung nach dem Plane Woltmanns in dem Werke nicht fehlen durfte, sodaß es damit nach dieser Seite hin auch äußerlich über das Kuglersche hinausging. Woermann trug sich überdies mit dem Gedanken, eine allgemeine Geschichte der Landschaftsmalerei zu schreiben, und zu diesem Zwecke hatte er über zwei Jahre ausgedehnte Reisen gemacht, auf denen er alle hervorragenden und bemerkenswerten Kunstsammlungen Europas besucht hatte. Kurz vor dem Tode Woltmanns hatte er in seinen „Kunst- und Naturskizzen“ in großen Zügen ein Bild von dem Umfange seiner Studien gegeben, und so durfte ihm der Verleger in vollem Vertrauen auf zureichende Kraft die Fortführung eines Unternehmens übertragen, das schon im Interesse der Wissenschaft kein Torso bleiben durfte.

Bei einem Rückblick auf das nunmehr glücklich vollendete Werk darf nicht verschwiegen werden, daß die ersten von Woermann bearbeiteten Lieferungen den Unterschied zwischen seiner und Woltmanns Art so scharf erkennen ließen, daß die Befürchtung entstand, es würde unter der allzu reichlichen Ausbreitung

der kunstwissenschaftlichen Einzelheiten der von Woltmann vorwiegend betonte geschichtliche Charakter des Buches verloren gehen und statt einer „Geschichte der Malerei“ eine Aneinanderreihung von Malercharakteristiken nach chronologischen Gesichtspunkten zu stande kommen. Aber nach dem von Woermann auf seinen Reisen gesammelten Studienmaterial war ihm nicht zuzumuten, daß er sich mit dem wohlfeilen Ruhme, ein lesbares, allgemein verständliches Buch geschrieben zu haben, begnügen sollte. Hier war einmal die Gelegenheit geboten, eine Geschichte der Malerei von wissenschaftlichen Gesichtspunkten zu geben, und daß Woermann mit entschlossener Hand diese Gelegenheit ergriff, ohne sich ängstlich um den Erfolg des Buches bei der großen Masse der Leser zu kümmern, kann ihm und dem Verleger, der auf seine Absichten einging, nicht genug gedankt werden. Wer soviel Ernst und Sammlung besitzt, um sich tiefer in das Studium der Kunstgeschichte zu versenken, wird an dieser Art kritischer Behandlung keinen Anstoß nehmen, zumal da der eigentlich wissenschaftliche Apparat meist in die Anmerkungen verwiesen worden ist und die Geschichtsdarstellung selbst sich durch jene Klarheit und Faßlichkeit auszeichnet, die durch Schnaase, Kugler und Lübke zur Richtschnur für die Kunstwissenschaft gemacht worden ist, von der auch das jüngere Geschlecht, in seiner weitauß überwiegenden Mehrheit, nicht abweicht. Das Märchen vom „Rothwälsch“ der Kunstgelehrten ist nur von Leuten aufgebracht worden, welche die Aufmerksamkeit der urteilslosen Menge auf ihre eignen dilettantischen Machwerke lenken wollen, die erst aus den Vorarbeiten der Kunstgelehrten zusammengeschrieben werden konnten.

Im Vorwort zum zweiten Bande hat Woermann nicht nur die Grundsätze bezeichnet, nach denen er verfahren ist, sondern auch eine Art von kunstwissenschaftlichem Glaubensbekenntnis abgelegt. Um sich zunächst mit den verschiedenen Richtungen der neuern Kunstwissenschaft abzufinden, macht er folgende Bemerkungen: „Die Bilderkenner, die Urkundenforscher, die Historiker und Ästhetiker haben sich gelegentlich gelinde befehdet. Man konnte hören, daß die Bilderkenner die Urkundenforscher „Dokumentenjäger“ nannten, die letztern den erstern die Subjektivität ihrer Urteile vorwarfen, während die Historiker, welche es für die Hauptaufgabe der Kunstgeschichte erklärten, den Zusammenhang mit der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte zu wahren, über den mangelnden historischen Sinn jener Spezialisten klagten, sich dafür von diesen aber einen Mangel an positiver Kennerchaft nachsagen lassen mußten, und alle diese gemeinsam mit einer gewissen, nicht immer von Einseitigkeit freizusprechenden Geringschätzung auf die ästhetische Richtung innerhalb der Kunstgeschichte herabsahen. Daß die kunstgeschichtliche Forschung in verschiedene Zweige und Richtungen auseinanderstreben mußte, erscheint jedoch dem stets anwachsenden Material gegenüber natürlich. . . Anstatt sich gegenseitig zu befehden oder zu verdächtigen, müssen die verschiedenen Richtungen einander freundschaftlich in die Hand arbeiten.“ Eine Gesamtgeschichte der Malerei hat nach des Verfassers Ansicht die Aufgabe, „die Resultate aller

Grenzboten IV. 1888.

Spezialforschungen mit den allgemeineren Gesichtspunkten zu vereinigen," und diese Aufgabe zu lösen, ist der Verfasser im Laufe seiner Arbeit stets bemüht gewesen. Daneben ist aber schon während der Arbeit am zweiten Bande eine andre Hauptaufgabe mehr und mehr in den Vordergrund getreten, nämlich die umfassende Berücksichtigung der durch das „vergleichende Bilderstudium“ gewonnenen Resultate. Dieses neue Rüstzeug der kunstwissenschaftlichen Forschung ist vornehmlich durch den Italiener Morelli, durch W. Bode und durch den Holländer A. Brebuis zu einer so überraschenden Leistungsfähigkeit ausgebildet worden, daß es für jeden Kunsthistoriker in hohem Grade verlockend ist, jenes Rüstzeug selbst zu erproben. Woermann gesteht, daß auch er „teils aus Neigung, teils durch die Gelegenheit, welche seine wiederholten Reisen durch alle Länder Europas ihm geboten, in das Fahrwasser des vergleichenden Bilderstudiums getrieben“ worden sei, und daß er aus diesem Studium die Überzeugung gewonnen habe, „daß eine Geschichte der Malerei neben der getreuesten Benutzung aller Urkundenpublikationen gerade jetzt noch in erster Linie die Aufgabe habe, die vorhandenen Bilder dem richtigen Meister zuzuteilen.“

Es ist nicht zu verkennen, daß Woermann in dem Grade, als seine Arbeit vorwärts schritt, noch mehr Geschmac an den Früchten des vergleichenden Bilderstudiums gewann. Etwa von der Mitte des dritten Bandes an, wo die Charakteristik der niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts anhebt, nimmt die Verwertung der Urkunden im Verein mit der Bilderkritik, d. h. der Prüfung des in öffentlichen und privaten Sammlungen vorhandenen Bilderbestandes das Hauptinteresse des Verfassers, damit aber auch das des Lesers in Anspruch. Denn der Verfasser besitzt die Kunst, durch eine leichte, man möchte fast sagen anmutige Art der Behandlung den Leser zur Teilnahme an seinen sorgsamem Abwägungen des Für und Wider, an seinen stets besonnenen und maßvollen Auseinandersetzungen mit andersdenkenden Gegnern heranzuziehen. In diesen Auseinandersetzungen ist der Verfasser das Muster eines Diplomaten der alten Schule, der niemand brüskirt, aber auch seine eigne Meinung nicht aufgibt, sondern sich mit einem feinen, höflichen Lächeln zurückzieht, wenn es ihm nicht gelingt, seine Widersacher eines bessern oder auch nur eines andern zu überzeugen. Durch dieses diplomatische Geschick Woermanns, der mit unendlichem Fleiße alle Stimmen gesammelt, gehört und geprüft hat, wird seine „Geschichte der Malerei," das umfassendste litterarische Denkmal der ersten Periode des vergleichenden Bilderstudiums in der Kunstwissenschaft, auch ihren Wert behalten, wenn die ihr zu Grunde gelegte Methode der Untersuchung eine sichere Grundlage gewonnen haben oder — wer kann es wissen? — als unzuverlässig und trügerisch widerlegt worden sein wird. Für einzelne Abschnitte in der Geschichte der Malerei, insbesondere für die spanische des 16. und 17. und für die holländische des 17. Jahrhunderts, wird Woermanns Werk, was auch kommen mag, für immer als grundlegend in Geltung bleiben, weil hier zum erstenmale

der breite Strom einer kaum übersehbaren Fülle von Einzelforschungen mit sicherer Hand bemeistert und abgeklärt worden ist.

Über der Masse der Einzelheiten, die zu sichten und zu einem Gesamtbilde zu vereinigen waren, ist dem Verfasser auch in den letzten Teilen seiner Arbeit, wo sich die der Beachtung würdigen Erscheinungen in schier endloser Folge an einander reihen, die Kraft nicht verloren gegangen, gelegentlich durch einen freien Ausblick frische Luft zu schöpfen und den Geist ganzer Perioden in einer feinen und sinnvollen Zergliederung darzulegen oder durch ein kräftiges Wort seinen Standpunkt zu Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem zu bekennen. Es ist schon früher einmal in diesen Blättern darauf hingewiesen worden, wie geistvoll der Verfasser in seinen Vorbemerkungen zur Geschichte der italienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Unterschied zwischen Stil und Manier gekennzeichnet hat, und an ähnlichen, wohl überlegten und wohl begründeten Bestimmungen von allgemeiner Gültigkeit fehlt es auch nicht im weiteren Verlaufe des dritten und vierten Bandes, wo der Gang der Darstellung den Verfasser zu einem kurzen Verweilen nötigt. Seine Darstellung schließt äußerlich mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ab. Aber ein Hineingreifen in das 19. Jahrhundert oder doch in diejenige Kunstperiode, die man nach der bis jetzt üblich gewesenen Einteilung mit der Kunst des 19. Jahrhunderts eng verknüpft, ließ sich bisweilen nicht umgehen, und dieser Notwendigkeit verdanken wir einige kunstgeschichtliche Urteile, die bei der Stellung und dem wohl erworbenen Ansehen Woermanns von hohem Werte sind.

Zum erstenmale wagt es hier ein Gelehrter, dem niemand Beruf oder Berechtigung bestreiten wird, klar und unumwunden auszusprechen, daß Windelmann die „wissenschaftliche That seiner Geschichte der Kunst des Altertums“ durch den verhängnisvollen Irrtum schädigte, „daß er aus der Betrachtung der griechischen Kunst nicht die einzig richtige Forderung zog, daß sie unnachahmlich, weil durch das Anschauen griechischer Natur mit griechischen Augen bedingt sei, sondern daß er sie ins Deutsche übersetzt oder gar unübersetzt nachgeahmt sehen wollte,“ und dieser verhängnisvolle Irrtum hat einen Abschnitt der deutschen Kunst verschuldet, den der Geschichtsschreiber, welcher den Fortschritt der Dinge unbefangen beobachtet, trotz des Zetergeschreis einer kleinen Zahl von fanatischen Kunstgelehrten im günstigsten Falle nicht anders als einen Stillstand wird nennen können. „Die besten Geister der Zeit, sagt Woermann weiter über die durch Windelmann hervorgerufene Bewegung, schlossen sich auch in Deutschland, ja nirgends mit größerer Beharrlichkeit als hier, der Forderung des Klassizismus an, die jede nationale, jede selbständige Kunstregung erstickte und das Schicksal der deutschen Kunst auf ein halbes Jahrhundert und länger besiegelte. An die Stelle des Könnens trat das Wollen. In keinem Künstler spricht sich dies deutlicher aus, als in dem Schleswigerasmus Jacob Carstens (1754—1798), den begeisterte Gelehrte an die Spitze

der neuen deutschen Kunst gestellt und als Bahnbrecher gefeiert haben. Ein hochbegabter Mensch und ein selbstvollender Künstler war Carstens ohne Zweifel; für einen wirklich großen Künstler aber könnten wir ihn nur halten, wenn Kunst nicht Können, sondern Wollen bedeutete.“

Es gehört heute immer noch ein gewisses Maß von Unerfrohenheit dazu, mit dürrn Worten zu erklären, daß die angebliche künstlerische Bedeutung von Carstens weder in seinen Werken noch in der weitem Entwicklung der deutschen Kunst eine Begründung findet, sondern daß vielmehr der geschichtlichen Darstellung der neuern deutschen Kunst von denjenigen Gewalt angethan worden ist, die Carstens als den Führer einer neuen Epoche gepriesen haben. Eine gleiche Unbefangenheit zeigt Woermann auch in der Beurteilung von Cornelius und seiner Schule, die er in den Schlußworten des die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts behandelnden Abschnittes streift. Ein ebenso sehr durch Natürlichkeit der Auffassung wie durch koloristische Vorzüge ausgezeichnetes Kinderbildnis des Malers Chr. Leberecht Vogel (1759—1816) in der Dresdener Galerie giebt ihm die Veranlassung zu einem Vergleich mit einem in der Nähe hängenden männlichen Bildnisse von Peter Cornelius. In der „Auffassung und Technik des letzteren,“ sagt er, ist sicher kein Fortschritt, sondern „nur ein gewaltiger Rückschritt“ zu erkennen. „Aber es war eben nicht anders, die Kunst mußte, wie Goethe sagt, „sich erst rückwärts bilden und in den Schooß der Natur zurückkehren,“ wenn sie neu geboren werden wollte; sie mußte erst wieder lallen lernen, ehe sie mit neuen Flammenzungen sprechen konnte; und was Cornelius und die Seinen, die freilich eben deshalb nur eine Übergangsstufe bezeichnen, der deutschen Kunst an ihrem technischen Können, ohne welches keine echte Kunst denkbar ist, genommen haben, das haben sie ihr an dichterischem Schwunge der Phantasie, an Reinheit und Großartigkeit des Ausdrucks, an Tiefe der Empfindung und des Gedankens zu ersetzen gesucht. Daß diese letztern Eigenschaften und die „technischen Qualitäten“ einander ausschließen, wie die einseitigen Idealisten der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wähnten und wie die einseitigen Realisten der Gegenwart meinen, ist nicht zuzugeben. Die Geschichte der Malerei widerspricht einer solchen Auffassung. Freilich aber kann die notwendige Vereinigung einer sich eng an die Natur anschließenden gesunden und gebiegenen Technik mit hoher geistiger Künstlerkraft nicht von außen kommen, am wenigsten durch die Nachahmung unsrer geschickten Nachbarn; sie muß aus dem innersten Kern des deutschen Volkswesens heraus neu entstehen; und ob man dann der großen deutschen Kunst der Zukunft den vielersehnten, durchgeistigten „Realismus“ oder einen Fleisch und Blut gewordenen „Idealismus“ beimesen wird, kann uns gleichgiltig sein. Gelehrtenstuden- und Künstlerwerkstattsschlagworte, welche stetem Wechsel unterworfen sind, thun es nicht.“

So haben sich also dem Verfasser aus der Betrachtung der Geschichte der Malerei aller Zeiten und Völker zwei Grundsätze ergeben, deren allgemeine

Giltigkeit schwerlich zu erschüttern sein wird: erstens, daß ohne technisches Können keine echte Kunst denkbar ist, was schon in der Etymologie des Wortes liegt, sodann, daß eine echte Künstlerkraft nicht durch Nachahmung fremder Kunstfertigkeit herangezogen werden, sondern nur aus dem Kern eines Volkswesens erwachsen kann, daß also jede echte Kunst auch national sein muß. Das dritte Merkzeichen wahrer Kunst ist dem Verfasser dann die Natur, und das Verhältnis zu ihr gilt ihm als Prüfstein für die Begabung eines Künstlers. „Als wirkliche, echte, ganze Meister, sagt er zum Schlusse seines Wertes, wird die Kunstgeschichte doch nur diejenigen Künstler gelten lassen, welche stets in engster und unmittelbarster Fühlung mit der Natur gestanden haben, welche die Natur nicht durch die Brille anderer Meister, anderer Zeiten oder anderer Völker, sondern mit ihren eignen Augen angesehen haben, und welche mit Augen begabt gewesen sind, die in der Natur etwas andres, Sehenswürdigeres gesehen haben, als diejenigen gewöhnlicher Sterblichen. Der Kunstgeschichte ist es dabei ziemlich gleichgiltig, ob sie das Neue, was sie gesehen und wiedergegeben haben, aus der Natur selbst herausgesehen (Realismus) oder, im innigsten Verkehr mit ihr, in sie hineingesehen haben (Idealismus). Die Nachwelt läßt von diesen ursprünglich begabten Künstlern jeden in seiner Art gelten, vorausgesetzt, daß er die erlernbare Technik seiner Kunst nicht hochmütig über die Achseln angesehen, sondern sich mit eisernem Fleiße zu eigen gemacht hat.“

In diesen letzten Sätzen hat der Verfasser zugleich die Prinzipien ausgesprochen, die ihm selbst als Richtschnur gebient haben. Es sind im Wesentlichen die Grundsätze einer vermittelnden historischen Kritik. Man mag sie anerkennen oder mißbilligen, das eine steht fest, daß sie die Kunstgeschichte aus dem Gebiete der Vermutungen und der subjektiven Betrachtungen geistreicher Dilettanten auf den festen Boden der Wissenschaft geführt haben, und unter diesem Gesichtspunkte ist Woermanns „Geschichte der Malerei“ eine wissenschaftliche That, die nicht bloß Lobredner, sondern auch Nachseiferer finden möge.

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Die Heiligen von Lecco.



ie liebliche Umgegend von Lecco hat ihren Hauptreiz sehr viel mehr in den Ausichten auf die Alpenabhänge, die das Thal der Abda einschließen, und in der Erinnerung an Manzoni, dem die aus Biederkeit und Schlaueit, Willenskraft und Schmiegsamkeit gemischte Eigenart der Landleute die hauptsächlichsten Typen seines Romans eingab, als in den angeblichen Örtlichkeiten, welche die Lokalantiquare