



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Litteratur

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

Periode) bezeichnet als stärkere Wettertage den 28. Mai, 26. Juni und den 4., 6., 8., 9., 10., 13., 14., 20., 28. und 29. Juli. Eine von mir durchgeführte Wahrscheinlichkeitsrechnung ergab den Mai und Juni als warm mit Gewitter, den Juli als kalt mit Landregen. Den 26. Juni ist strichweise starker Hagel zu erwarten, vom 26. bis zum 30. Juli sehr starke und ausgedehnte Niederschläge." Nun, wir werden ja sehen!



Litteratur

Erlebnisse und Erfahrungen eines alten Arbeiterfreundes. Von W. F. Berlin, Friedrich Luchardt, 1890

Haben die Arbeiterfortbildungsvereine noch eine Zukunft oder haben sie abgewirtschaftet gegenüber der Sozialdemokratie und gegenüber der Fürsorge, die der Staat jetzt dem Arbeiterstande zu teil werden läßt? Diese Fragen will der Verfasser beantworten, indem er zunächst die Erfahrungen mitteilt, die er als langjähriger Leiter eines Arbeiterfortbildungsvereins unter vielen Aufsechtungen von oben und unten, von rechts und links gesammelt hat. Er erkennt diesen Vereinen immer noch eine bedeutende Wirksamkeit zu, wenn sie sich nur den veränderten Verhältnissen anzupassen verstehen. Der Sozialdemokratie können sie es durch Förderung der wahren, frei machenden Bildung zuvorthun. Wie der Mensch nicht von dem, was er isst, sondern von dem, was er verdaut, lebt, so wird er auch geistig nicht durch alle seinem Geiste zugeführte Nahrung gefördert, sondern nur durch die, die er zu verarbeiten imstande ist. Halbbildung bringt mehr Fluch als Segen. Ein „volkstümlicher“ Vortrag über die nordische Götterwelt z. B. erscheint dem Verfasser wenig am Platze, aber eine gründliche Besprechung und Durcharbeitung der den Arbeiterstand berührenden Fragen hat unter seiner Leitung zu den besten Ergebnissen geführt. Alles übertriebene, auch im äußeren Leben, ist zu vermeiden und zu bekämpfen, um den Arbeiter von falschen Richtungen abzuhalten und ihm die „verfluchte Zufriedenheit“ zu bewahren, ohne ihn doch in der auch ihm vom Schicksal beschiedenen Entwicklung zu hindern. Hat auch ferner der Staat jetzt eine Reihe von Dingen in die Hand genommen, die bisher ausschließlich als Erzeugnisse der „Selbsthilfe“ angesehen wurden, so bleiben doch noch eine Menge Gebiete übrig, auf denen sie thätig eingreifen können, ohne ihre Thätigkeit von der des Staates gekürzt zu sehen, und gerade ihre Verhandlungen werden zur Ausbildung des Arbeiters für die Teilnahme an der Verwaltung der neuen Einrichtungen dienen können. Jedem, der wie der Verfasser das Wort der erbarmenden Liebe: „Mitleid jammert des Volkes“ als seine Richtschnur anerkennt und sein Teil dazu beitragen will, daß unser Vaterland die soziale Krisis glücklich bestehe, sei das Büchlein empfohlen.

Goethe und das Volkslied. Von Max Freiherrn von Waldberg. Berlin, Herz, 1889

Das Verhältnis Goethes zum Volksliede darf man wohl als eines der tiefsten Probleme der Goetheforschung bezeichnen. War doch das wichtigste Ereignis für seine dichterische Entwicklung die in Straßburg durch Vermittlung Herders gewonnene Teilnahme für Volkspoesie, und nimmt doch von dem für das Volkslied empfänglich gewordenen Sinn der ganzen Nation unsre neue Litteratur ihren Ausgang. Bis

in sein hohes Alter hat Goethe die inzwischen zu mächtigem Umfange gediehene Forschung nach Volksliedern nicht bloß in Deutschland, sondern auch bei den andern Nationen mit größter Teilnahme verfolgt, so wie er sein ganzes Leben lang am „Faust“ gedichtet hat. Dieses Verhältnis nun stellt Waldberg in dem vorliegenden Essay dar. Er weist nach, wo Goethe sich in der Auffassung des Volksliedes von seinem Freunde Herder trennt und wie er dies thut; wie sich in ihm selbst der Begriff von Volkspoese im Laufe der Jahre läutert, und zu welcher bleibenden Anschauung er schließlich gelangt, die sich auch von den inzwischen herangewachsenen Männern der romantischen Schule unterscheidet; er weist ferner nach, von welcher Bedeutung die Kenntnis der Volkspoese für Goethes eigne Kunstübung geworden ist. Den Standpunkt Herders formulirt Waldberg so: „Er ließ sich von der Anschauung leiten, daß der wesentliche Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoese der sei, daß die ältere Naturlyrik aus dem subjektiven Gefühl des Dichters herausströme, die neuere Kunstdichtung hingegen fremde, abgeleitete Empfindung darstelle. Die erstere war das echte Kind der Natur, die andre das Ergebnis des kalten Zwanges, des Hineinlebens in fremde Affekte. Das wahre Kriterium der Naturpoese war nach Herder Originalität im Gegensatz zur Nach- und Anempfindung der Kunstpoese.“ Bei dieser Anschauung blieb Herder stehen. Goethe dagegen läuterte seine Ansichten von der Volkspoese, wie Waldberg sein bemerkt, an seinem eignen Schaffen. „Der große Einschnitt, den die italienische Reise für sein künstlerisches Thun bedeutet, gilt auch für sein ästhetisches Empfinden.“ Darnach räumte er alle Scheidungen, die Herder zwischen Kunst- und Naturpoese aufstellte, aus dem Wege. „Für Goethe giebt es nur eine Poese, die echte, wahre, alles andre ist nur Annäherung und Schein. Das poetische Talent ist nach ihm dem Bauer so gut gegeben als dem Ritter. Es kommt nur darauf an, ob jeder seinen Zustand ergreift und ihn nach Würden behandelt. Der eigentümliche Wert der Volkslieder ist, wie er in den Sprüchen in Prosa äußert, der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind; meistens aber unterworfen (!) die gebildeten Künstler der Natur die Idee. Jeder echte Dichter muß, wenn er ins volle Leben hineinzugreifen weiß, auch ein Volksdichter sein.“ Damit ist Goethes eigenste That glücklich zusammengefaßt. Wenn aber Goethe die gemeinsamen Eigenschaften aller Poese erkannt hat, so hat er doch auch wieder nicht die Unterschiede der zwei verschiedenen Formen dieser Poese: des Volks- und des Kunstliedes übersehen, und diese Unterschiede faßt Waldberg treffend so zusammen: „Goethes Lyrik ist an einem Wendepunkte in der Entwicklung der Poese eingetreten. Die Volkspoese war im Aussterben begriffen. Schon daß sie gesammelt werden mußte, war das Zeichen nahenden Todes. Lebendiges Lied drängt sich von selbst vor. Das Volkslied war eine Poese fürs Ohr, eine Dichtung zum Singen, die durch das sich immer mehr verbreitende Lesen fortwährend zurückgedrängt wurde. Es galt nun eine Volkspoese fürs Auge zu schaffen, eine Poese, die im Lesen die künstlerischen Bedürfnisse befriedigt, und da trat nun Goethe ein. Für die Gebildeten hatte das Volkslied keine unmittelbare Wirkung mehr. Goethe selbst fühlt es, wenn er die Äußerung macht, daß die Volkslieder auf die Gebildeten einen ähnlichen Reiz ausüben, wie die Erinnerung der Jugend auf das Alter. Er deutet damit zart den Unterschied des Eindruckes an, den das Volkslied auf das singende Volk und den es auf die Lesenden macht. Dort ist es die einfachste Bethätigung des Kunstdranges, der im Menschen schlummert, während bei uns gewisse Momente mitwirken, die die neuere Kunstlehre mit dem Ausdruck »ästhetisches Assoziationsprinzip« bezeichnet.“ Damit hat Waldberg einen fruchtbaren Ausgangspunkt für die Betrachtung des Stil-

unterschiedes zwischen Goethes Lyrik und der Volkspoese gewonnen, und sein sorgfältiger Nachweis aller jener stilistischen Formen, die Goethe vom Volkslied angenommen hat, ist sehr lehrreich. Nur seine Schlußbemerkungen, die das „monumentale Werk der Weimarer Goetheausgabe“ preisen: „Setzt, wo Goethe zum deutschen Volke so deutlich sprechen wird wie noch nie —“ kann man nicht ohne Lächeln lesen. Mit Museumswerken hat man noch nie „deutlich zum Volke“ gesprochen, und wenn Deutschland, um seinen Goethe zu kennen, auf die Weimarer Ausgabe, die doch nur den allerobersten Zehntausend zugänglich ist, hätte warten müssen, so wären beide, Goethe und die Deutschen, sehr übel daran.

Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassizismus. Von Dr. Georg Galland, Privatdozent (entl.) an der königlich technischen Hochschule zu Berlin. Mit 181 Textabbildungen. Frankfurt a. M., Heinrich Keller

Während die Geschichte der niederländischen, insbesondere der holländischen Malerei in neuerer Zeit mehrfach Gegenstand der Darstellung sowohl in wissenschaftlicher als in allgemein verständlicher Form gewesen ist — wir erinnern nur an die Arbeiten Bodes, an die betreffenden Abschnitte in Woermanns „Geschichte der Malerei“ und an die in deutscher Sprache veröffentlichte Beschreibung des Amsterdamer Rijksmuseums von dem Holländer Abraham Bredius mit den holländischen Photogravüren —, haben die Schwesterkünste bisher nur geringe Berücksichtigung erfahren, im Lande selbst wie in der kosmopolitisch angelegten Kunstliteratur Deutschlands. In Anbetracht des reichen Besizes der deutschen Galerien an niederländischen Bildern, dessen Gesamtsumme den Kunstbesitz Hollands und Belgiens weit übersteigt, war ein Führer durch die Geschichte der niederländischen Malerei ein Bedürfnis, wogegen das Interesse an niederländischer Bau- und Bildhauerkunst untergeordnet war und noch ist, schon deshalb, weil den Besuchern Hollands, deren Mehrzahl nur die Hauptstädte, Amsterdam, den Haag, Rotterdam, Haarlem und Utrecht, höchstens noch Dordrecht und Delft, berührt, nur noch wenige Überreste der holländischen Architektur und Plastik aus den Zeiten entgegen treten, wo sich die Malerei entwickelte und zur vollsten Blüte gedieh. Es wäre aber ein Irrtum, daraus zu schließen, daß die Baukunst, die Bildnerei und die verschiednen Zweige der Kleinkunst nur eine nebensächliche Rolle neben der Malerei gespielt und in ihrer Abhängigkeit von italienischen Vorbildern es niemals zu einer eigentümlichen nationalen Physiognomie gebracht hätten.

Schon die im vorigen Jahre abgeschlossene Veröffentlichung des Architekten Franz Ewerbeck über die Renaissance in Belgien und Holland (Leipzig, E. A. Seemann) hat uns überraschende Aufschlüsse über den immer noch vorhandenen Reichtum an architektonischen und plastischen Denkmälern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in den Niederlanden gegeben, deren charaktervollste und künstlerisch bedeutendste jedoch nicht in den gegenwärtigen Hauptstädten, sondern abseits von den großen Verkehrswegen zu suchen sind. Noch reicher und umfassender ist die teils geschichtlich, teils topographisch angeordnete Übersicht, die uns Georg Galland in dem vorliegenden, auf das gegenwärtige Königreich der Niederlande beschränkten Buche ermöglicht, das die Frucht achtjähriger Studien, zuletzt eines einjährigen Aufenthaltes im Lande ist. Der zwiespältige Charakter des Buches erklärt sich daraus, daß es an systematischen Vorarbeiten auf diesem Gebiete der Kunstgeschichte auch im einzelnen bisher gefehlt hat. Der Verfasser mußte Sammler, Kritiker und Ordner zugleich sein und nach dieser mühevollen Vorarbeit als Historiker die bewegenden, schaffenden und leitenden Kräfte herausuchen und ihre Wirkung klar-

machen, wobei er sich seine Aufgabe noch dadurch erschwerte, daß er die südlichen Provinzen der Niederlande, das heutige Belgien, die doch einen sehr wesentlichen und bestimmenden Einfluß auf die Architektur und die Plastik der nördlichen Provinzen geübt haben, nur beiläufig in seine Betrachtung hineinzog. Aber diese zum Teil durch die Natur des Stoffes verursachten Mängel treten hinter den zahlreichen Vorzügen des grundlegenden Buches zurück.

Da eine große Anzahl wichtiger, für die geschichtliche Entwicklung bedeutsamer Renaissancedenkmäler in Holland durch Kriege, durch den spätern Verfall des Landes und durch die Gleichgiltigkeit verständnisloser Nachkommen zu Grunde gegangen ist, mußte Galland oft alte Kupferstiche, Zeichnungen, Chroniken, Urkunden und andre Geschichtsquellen zu Rate ziehen, und durch dieses Zusammenwirken der litterarischen mit der Denkmälerforschung ist es ihm möglich gewesen, die Geschichte der holländischen Bau- und Bildhauerkunst, deren Blüte nur die kurze Zeit von 1560—1620 umfaßt, wenigstens in den Grundzügen festzustellen, ihre nationalen Eigentümlichkeiten zu kennzeichnen und uns zum erstenmale künstlerische Persönlichkeiten vorzuführen, wo wir bisher nur inhaltslose Namen oder gar nur Gattungsbegriffe kannten. In Bezug auf Personalien haben die holländischen Orts- und Archivforscher allerdings reichlich vorgearbeitet; aber aus vielen verstreuten Einzelheiten ein zusammenhängendes Bild geschaffen zu haben, ist das Verdienst des deutschen Forschers, dem für die eine Hälfte seiner Aufgabe seine Vorbildung als Architekt sehr zu statten kam. Freilich fehlt es an Baukünstlern und Bildhauern von so ausgeprägter Kraft und Ursprünglichkeit, wie sie die Malerei in Frans Hals, de Keyser, Rembrandt, van Goyen, Jakob van Ruysdael, Terborch und andern besaß; aber diese Erscheinung finden wir in allen Ländern, die die Renaissance aus zweiter Hand bekamen. Nur Italien hat Architekten und Bildhauer von ursprünglicher Schöpferkraft hervorgebracht, die der Formensprache der Antike, die auf italienischem Boden nie ganz verstummt war, neue Laute von wohlklingender Harmonie entlockten. Wo die Renaissance, sei es als Modesache, sei es als Reflex der litterarisch-humanistischen Bewegung, eingeführt wurde, hat sie niemals die heimischen Kunst- und Handwerksüberlieferungen zu überwinden vermocht, und je mächtiger diese waren, desto stärker ist der Zwiespalt zwischen fremdländischer Bildung und nationalem Naturtrieb geblieben. Dieser wird immer mächtiger, je weiter wir nach Norden kommen. Und unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, bietet die holländische Renaissance das eigenartigste Gepräge, das diese Kunst- und Geistesrichtung nördlich von den Alpen erhalten hat.

Gallands Buch, dessen klare und lebendige Darstellung auf den größern Kreis der Kunstfreunde berechnet ist, hat durch eine große Zahl gutgewählter Abbildungen eine Unterstützung erhalten, die hier umso notwendiger war, als es sich meist um Schöpfungen der Kunst handelt, die in den allgemein verbreiteten Nachschlagebüchern, Bildersammlungen und Atlanten nicht zu finden sind. Vier Fünftel der Abbildungen erscheinen in diesem Buche zum erstenmale. Sie geben dem, der selbst sein Auge zu bilden und dann zu urteilen gelernt hat, die Mittel, die Beweisführungen und die meist sehr feinsinnigen stilistischen Kritiken des Verfassers umfassen zu prüfen. Wie auch diese Prüfung im einzelnen ausfallen möge, so wird sie doch an dem Urteil nichts Wesentliches ändern, daß mit diesem Buche eine der größten bisher noch vorhandenen Lücken in dem Gesamtbilde der Renaissancebewegung glücklich ausgefüllt worden ist.

Für die Redaktion verantwortlich: Johannes Grunow in Leipzig
Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig — Druck von Carl Marquart in Leipzig