



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Kunst

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

nunmehr in der Kirchenbaustreitfache von den ordentlichen Gerichten gleichfalls entschieden, nur daß bei diesem Ergebnis sechs Rechtsanwälte mitwirken müssen, reichlich achtzehn Monate prozessiert wird und reichlich 1000 Mark Kosten entstehen.

Das Mißverhältnis springt noch mehr in die Augen, wenn in einem solchen Prozeß vor den ordentlichen Gerichten etwa der Fiskus, die Provinz oder andre Verbände des öffentlichen Rechts beteiligt sind, also Parteien, die durch rechtskundige Behörden vertreten sind. Während diese ihre Prozesse vor den Verwaltungsgerichten glatt und ohne Kostenaufwand selbst führen, müssen zu ihrer Vertretung vor den ordentlichen Gerichten genau sechs Rechtsanwälte mitwirken. Bei dieser Unbeholfenheit und Kostspieligkeit des Verfahrens vor den ordentlichen Gerichten ist es begreiflich, daß ihre Zuständigkeit in neuern Gesetzen möglichst eingeengt wird, und daß man bei der Beratung der Novelle zum Gerichtsverfassungsgesetz im Jahre 1898 in der Reichstagskommission in vollem Ernst die Einführung „landwirtschaftlicher Schiedsgerichte“ beantragte, und zwar — wie es im Kommissionsbericht heißt — aus Gründen der „Parität, weil nämlich die ländliche Bevölkerung das gleiche Interesse an einem billigen und schleunigen Verfahren habe, wie sich dessen die städtische Bevölkerung in den Gewerbegerichten sowie den Innungsschiedsgerichten erfreue, und wie sie auch für den Kaufmannsstand als kaufmännische Schiedsgerichte erstrebt und sicher demnächst erreicht würden.“

(Schluß folgt)



## Kunst



Was ist die Kunst? fragten die Karlsruher Künstler vor einem ihrer Künstlerfeste bei den verschiedensten Berühmtheiten an, stellten dann die erhaltenen Antworten zusammen und veröffentlichten das Ganze unter einem reichlich feierlichen Titel: „Das Wesen der Kunst im Spiegel deutscher Kunstanschauung“ (Karlsruhe, Druck und Verlag von G. Braun). Das Beste, was das kleine Buch bringt, sind Scherze, z. B. „Kunst ist an einem Kunstwerke das, was die Leute nicht verstehn,“ oder „Kunst kommt vom Können, nicht vom Wollen, sonst hieße es Wulst.“ Die ernsthaften Antworten sind viel länger und meistens hochpathetisch gehalten, obwohl ein Befragter mit Zug bemerkt: „Das Erste ist: keine Phrasen machen.“ Der Ernst wirkt durchweg komisch, auch wenn es nicht beabsichtigt war. Anläufe zum Witz sind stark ausgeglitten. Recht hübsch als Bierzeitung. Seltsam nur, daß die Umfrage bei

den deutschen Kunstspiegeln auch nicht einen Geistesblitz hervorgerufen hat, den wir unsern Lesern in wenig Worten wiedergeben könnten. Erfreulich sind ja die vielfachen Anlehnungen an Sätze von Schiller und Goethe. In Summa wäre wohl die Moral, daß, wenn man eine Sache ins Spaßhafte zieht, das noch nicht notwendigerweise Humor ergibt.

„Gefesselte Kunst“ von Leo Berg (Berlin, Waltherr), mit einem Prometheus auf dem Umschlag und einem Goethischen Spruch: „Ein deutscher Schriftsteller, ein deutscher Märtyrer“ als Motto, ist tief schwermütig, und niemand, der frühere Bücher des Verfassers kennt, wird das anders erwarten. Diesesmal bekommen wir neun Abhandlungen, deren jede eine „Fessel“ der deutschen Kunst zum Gegenstande hat, die erste heißt „Die ungeschriebne Lex Heinze“ (da ja bekanntlich die geschriebne zu Fall gekommen ist), dann weiter: „Verstümmelte Kunst, Kunst und Kapitalismus, Kritik usw.“ Bei uns in Deutschland gilt die Kunst nichts, Künstler haben das Recht zu verhungern, die Frühjahrs-toilette einer Prinzessin ist uns wichtiger als das größte Kunstwerk — was sollen wir dazu sagen? Uns kommt das nicht so vor, wirklich nicht. Weil wir mit der dicksten, unerträglichsten Fessel zusammengeschmiedet sind, nämlich der Philistrität unsrer modernen Gesellschaft, erklärt uns der Verfasser. Das ist betrüblich. Der Verfasser hat Kenntnisse, Geist, Beobachtung, seine Kritik trifft vielerwärts hin, sei es nun englischer Sport oder Goethebund, aber wer praktisch wirken will, wie er, wer Geister entfesseln will und ermutigen, der darf sie nicht entmutigen. Er darf nicht auf jeder Seite, die man umschlägt, mit einer neuen Bitternis einsetzen, irgendwo muß es auch etwas heller sein als tiefschwarz, das fordert schon die einfachste Pädagogik. Der Verfasser wird das wieder für philiströs halten, aber es ist doch nicht anders: alle Satire hat etwas einsames, und wenn sie nicht zugleich ein wenig belustigend ist, so wird sie höchstens für den, der sie schreibt, eine Unterhaltung sein können.

Was wird Leo Berg zu einem Buche aus Hamburg sagen, einer Stadt, die doch auch im Lande der gefesselten Kunst liegt? „Versuche und Ergebnisse der Lehrvereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg“ (Hamburg, Janßen, zweite Auflage). Wir haben dieser lebendigen Bestrebungen schon öfter gedacht, die sich die höchsten Ziele gesteckt haben und kein Hindernis zu kennen scheinen. Zeichenlehrer werden durch Malen und Altzeichnen ausgebildet, Dilettantenabteilungen heben und verallgemeinern den Geschmack und das Verständnis für Kunst im Volke, stilvolle Bilderbücher werden geschaffen, Volksschüler in die Theater und Bilderfassungen geführt, die Lehrer werden zu Bildnern des Volks überhaupt, und wenn sie Glück haben, auch wohl noch zu Schriftstellern und erfolgreichen dramatischen Dichtern, die sich über ihren ehemaligen Beruf lustig machen. Es giebt zwar auch Leute, die zu diesem und jenem den Kopf schütteln, z. B. zu Holbeins Totentanz als Kinderbilderbuch, oder die bedenklich fragen, wer denn künftig bei dieser hohen Kultur noch Lesen, Rechnen und Schreiben wird lehren wollen, und ob nicht „die“

Gefinnung, die der veraltete Geschichtsunterricht hat wecken wollen, vielleicht doch noch etwas mehr wert ist, als die junge „Sozialpädagogik“ sich träumen läßt — aber wann hätte es jemals gefehlt an Kritikern und Mörglern! Sie mögen hier die Liste von musikalischen Werken lesen, die in den Konzerten für Volksschüler „zu Gehör gebracht“ worden sind, die Ouverturen, Symphonien, Walzer, Gavotten und Largos für Violinsolo, Harfe und Orchester, und sie werden höchstens seufzen: Hätten wirs doch als Kinder auch so gut gehabt!

Was die Hamburger Pädagogen zunächst für ihren Kreis anstreben, das befeelt und treibt einen unsrer bedeutendsten jüngern Bücherverleger mit geradezu hinreißender Freude zu immer neuen Veröffentlichungen. „Durch Kunst zum Leben,“ Band 6, von Lothar von Kunowski (Leipzig, Eugen Diederichs) hat den etwas gespreizten Untertitel „Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens,“ der nicht ahnen läßt, wie viel natürliche und zugleich fein eingekleidete Wahrheit dieses schöne Buch enthält. Der Verfasser scheint Künstler zu sein und schreibt zunächst für seinesgleichen, aber ebenfogut für alle, denen die Kunst überhaupt am Herzen liegt. Er ist modern in seinen Anschauungen, aber keineswegs in der Vorliebe für die Übertreibungen irgend einer Richtung, z. B. des Pleinairismus oder der photographierenden Augenblicksdarstellung oder des Skizzenhaften. Er findet es unrecht, den eigentlichen Skizzenisten der Gegenwart, Manet, zu einem Genie ersten Ranges zu erheben, weil er das Porträt eines Mannes siebenmal hintereinander malt in dem Wahne, daß ihm die Geschwindigkeit im Festhalten einer Impression allein helfen könne, das Wesen eines Menschen wahr und tief darzustellen, während Lionardo in vier Jahren noch nicht glaubte die Vollendung seiner Gioconda erreicht zu haben. Dieser eine Vergleich stellt uns mitten hinein in Kunowskis Diskussion. Sein Thema ist, kurz ausgedrückt: der Künstler soll nicht bloß aus der Natur lernen, sondern auch aus der Kunst der Vergangenheit, zu der er selbst offenbar ein tiefes inneres Verhältnis hat, und nun zeigt er an Beispielen aus der Geschichte und aus der Gegenwart, wie diese beiden Gebiete einander berühren. Die frühern Zeiten haben Typen der menschlichen Gestalt geschaffen, die uns einem einzelnen Naturbilde gegenüber oft gleichmäßig vorkommen, aber wie bestimmt ist doch in der griechischen Plastik der Unterschied zwischen Bildungen derselben Art, göttlichen Jünglingen oder Frauen, zwischen einem Hermes und einem Apollo! So etwas auszudrücken ist eine höhere Kunst, und es hat dazu eines längern Wegs bedurft, als wenn jemand heute einen Negerkopf und ein Gigerlgesicht nach dem Leben skizziert und dadurch seine scharfe Individualisierung zu bekunden meint. Wer nicht in die beharrenden, erblichen Eigenschaften der Körper durch das Studium von Ägyptern, Griechen und Renaissancemenschen eindringen will, sondern mit Hilfe des ersten besten Modells erreichen zu können meint, was wir der Arbeit vieler Geschlechter verdanken, der handelt wie der Wilde, der aus dem ersten besten Holzkloß den ersten besten Menschen schnitzt. Alle Barbarei in der Kunst

kommt aus der eiteln Selbstgefälligkeit, die das Individuelle geben will, ehe sie den Typus kennt. Der moderne Künstler soll nicht glauben, daß seine Kraft und sein ganzes Leben ausreichen, durch Naturbeobachtung und Modellstudium die Urformen des menschlichen Körpers zu finden und aus sich allein zu schöpfen, was Michelangelo nur mit Hilfe seiner sämtlichen Zeitgenossen und Vorgänger vermochte, und was diese wiederum, die Masaccio, Donatello, Lionardo, nicht erreicht hätten ohne ihre Ehrfurcht vor den Werken der noch frühern. Besonders lehrreich ist die Beschäftigung mit den Künstlern, die der Erhebung der Kunst zur vollen Freiheit vorausgehn. Mantegna, Donatello, Signorelli, Verrocchio wenden sich der Natur zu, nicht um sich von ihren Reizen bestricken zu lassen, sondern um sie herb und rauh zu zergliedern und darin die Spuren des Gesetzmäßigen zu verfolgen. Der Schüler übernimmt die Formenkenntnis seines Meisters, einer steht auf des andern Schultern, der Geist wird gebunden durch die Notwendigkeiten der Natur und erreicht dann in Michelangelo und Raffael eine solche Freiheit, daß diese Künstler uns eine neue Natur zu geben scheinen, eine unbekante, in der Idee geschaute. Dieses in Typen gewissermaßen festgelegte darf nicht aus Originalsucht verloren gegeben werden. Das Ignorieren der alten Kunst schützt nicht vor Nachahmung, weil wir alle schon durch die Verbreitung von Reproduktionen gelernt haben, mit den Augen des Atheners, Römers, Florentiners zu sehen; man muß gerade eine Sache genau kennen, um sie nicht nachzuahmen. Man soll die Natur nicht um längst beantwortete Fragen angehn, und den Künstler nicht zu dem Abschützen einer Neger- oder Indianerkunst werden lassen. Formen, die man nicht selbst fortbilden will, entlehne man, um in andern Dingen eignes desto besser zu leisten. Skizzieren nach der Natur soll man, um das Schema der Typen zu beleben, also immer in bestimmten Absichten und um sein Wissen zu bereichern. Die großen Meister skizzierten nur das, was sie noch nicht wußten von einer Erscheinung, darum genügten ihnen oft wenig Striche, während der moderne Künstler seine Skizze mit allen möglichen Einzelheiten belastet und sie vorzeitig als abgeschlossenes Bild behandelt. Das typische Wissen sagt aus, wie ein Eichbaum, ein menschlicher Kopf, ein Sandsteinfelsen überhaupt aussieht, die Skizze, wodurch sich gerade dieser Baum, Kopf oder Felsen von der Gattung unterscheidet. Folglich hängt die Leichtigkeit des Skizzierens von der Gründlichkeit des allgemeinen Wissens ab und umgekehrt. Wenn ein so bedeutender Porträtist wie Lenbach einen Mangel hat, so kommt dieser von seiner schwächlichen Kenntnis des Typischen menschlicher Köpfe und Gesichter im Verhältnis zu der überwiegenden Fähigkeit, das Individuelle der Züge und den Augenblick der Aufnahme wiederzugeben. Seine Neigung, nur den Kopf und nicht auch den Körper zu malen, erklärt sich daraus, daß er nicht so frei mit der typischen Erscheinung des menschlichen Körpers wirtschaften kann, wie Wandyc oder Rubens, er kann ihn nicht in jede Lage unabhängig vom Modell hineindenken, auch nicht im Zusammenhang mit der typischen Erscheinung der ganzen Gestalt des Menschen,

weshalb auf keinem seiner Werke eine Figur auch nur so lebendig und beweglich in der umgebenden Natur steht wie etwa bei Joshua Reynolds. So kommt es bei ihm zu der psychologischen Zuspitzung, dem Gewollten und Gemachten, was an Karikierung streift und eigentümlich genug gegen die einfache, würdevolle Zurückhaltung eines Porträts von Tizian oder Velazquez absticht. Trotz seiner Bemühung um das Wissen der alten Meister konnte ein so starkes Talent allein in seiner Zeit keinen modernen Typus neu schaffen, wie ihn Bandyck im Anschluß an Rubens geschaffen hat. Kein Genie kann die Vorarbeit und die Mitarbeit Tausender an derselben Sache entbehren. Wenn den neuern Malern die alten Muster zum Schaden gereichen, so kommt das daher, daß ihre Kenntnis nicht tief genug ist, daß sie an allem nur naschen: ein Porträtist soll entweder Bandyck studieren oder Velazquez oder Holbein, lehrt uns der Verfasser. So sei es auch mit der Gebärde. Kein einziger außer Böcklin könne heute einen über das Alltägliche gehobnen Ausdruck darstellen, ohne in Pose zu verfallen; das thue sogar Klinger, den der Verfasser übrigens, wie wir noch sehen werden, sehr hoch stellt, vollends Stuck und sämtliche Historienmaler. Mit oberflächlichen Erinnerungen an Michelangelo oder Rubens wird nur unverstandnes Pathos erreicht. Wer aber die typischen Gebärden für die einzelnen Affekte, Drohung, Zorn, Furcht, Schrecken, an den alten Meistern wirklich studiert, wird bald einsehen, daß gegen diese Grundlage seines Wissens alles, was er selbst aus einem einzelnen Modell herausholen kann, gering und kümmerlich ist.

Als kunstpädagogische Vorschriften können diese Sätze, zumal in ihrer hier notwendigen Kürze, Widerspruch erregen. Prinzipiell und als Zusammenfassung der Eindrücke, die jeder von uns sich an der heutigen Kunst sammeln kann, halten wir sie für richtig. Gegenüber dem platten Naturalismus auf eigne Hand und seiner Abhängigkeit von dem einzelnen, zufälligen Modell tritt der Verfasser für das Recht der historischen Entwicklung ein. Wieweit seine Methode anwendbar ist, haben die Künstler unter sich abzumachen, die hoffentlich sein Buch lesen werden. Alle historisch gestimmten Betrachter wird er auf seiner Seite haben. Ihm selbst ist es aber auch mit den praktischen Zielen ernst. „Alle Einsichtigen wissen, daß ein Zeitalter bevorsteht, herrlicher als irgend ein vorhergehendes. Deutschland, das geschmackloseste aller Länder, ist berufen, die führende Rolle zu spielen, eben weil es mehr als alle andern Völker sichtbarer Ideale bedarf. Aber von diesem Künstlergeschlecht werden Hunderte zu Grunde gehn, ehe man einsehen wird usw.“

Wir wollen diesen Ausblicken in das Land Gosen, die uns die Schriftsteller des Diederichschen Verlags von Zeit zu Zeit eröffnen (die Glücklichen der Darmstädter Kolonie haben ja wohl sogar schon ihren Fuß hineingesetzt), hier nicht weiter nachgehn, sondern lieber noch einen Augenblick bei den Grundlagen der Kunstbetrachtung des Verfassers verweilen. Man wird sagen, er unterschätze das Naturstudium und rede dem Akademismus das Wort. Aber dieser Vorwurf überfieht, daß es bei der polemischen Zuspitzung gegen den

Naturalismus seine Aufgabe war, nur von dessen Gegenteil zu handeln, von der künstlerischen Bildung also, in einer Zeit, in der die Unbildung ein Privileg des Künstlers geworden sei. Darum weist er uns darauf hin, wie unerschöpflich fruchtbar das Studium der alten Meister in einzelnen Zeiten gewesen ist, wie die Bildhauer des pergamenischen Altars nicht mehr aus der Naturbeobachtung neue Typen schaffen, sondern mit dem längst vorhandenen Typenvorrat die Ideen ihrer Zeit ausdrücken wollten, wie auch die Künstler des Barocks und des Rokoko ihre Phantasie ganz allein mit der Kunst ihrer Vorgänger zu nähren scheinen, und wie Rubens der Erbe des Wissens aller früheren geworden ist, der letzte Riese der Renaissance, in dessen Weltbild nichts fehlt von dem, was wir auf Erden kennen. Darum gilt ihm auch Klinger soviel, dessen Entwicklung durch alle Stadien der Antike und der Renaissance bis zu der Natur ihm beweist, daß es eine rein künstlerische Bildung giebt, die nur aus den Werken der Kunst gewonnen werden kann durch die Aneignung ihres Ideengehalts und mit dem Griffel in der Hand. Er hebt Klinger's geistige Energie hervor, seine eindringlichen Zeichnungen, seine guten Skulpturen, die monumentale Höhe seines „Christus im Olymp,“ übersieht aber nicht den Mangel an Bewegung bei Klinger, wogegen er Rubens's Fähigkeit, jegliches zu beleben, und seine tiefe Kenntnis aller Naturformen sehr hübsch an der Dresdner Jagdkizze mit dem Wildschwein schildert. Besonders lieb ist ihm Anselm Feuerbach um der Gründlichkeit willen, mit der er immer wieder seine wenigen Hauptgegenstände, die Medeen und Sphigienien und die italienischen Snyllen durcharbeitete, und Ludwig von Hoffmann wird mit hohem Lobe bedacht wegen seiner Selbständigkeit den Naturanbetern gegenüber, seiner freien Entwürfe mit ihrer durchgeistigten Wirklichkeit, allerdings nicht ohne eine freundlich einschränkende Ermahnung für die Zukunft. Am Schluß teilt uns der Verfasser noch seine verständigen und maßvollen Ansichten über die Frauenbewegung mit, die in Deutschland unsicher den Geleisen der Franzosen, Skandinavier und Russen nachziehe, insbesondere auch seine geringe Meinung von dem künstlerischen Schaffen der Frauen, höflich aber deutlich, zärtlich teilnehmend in der Einkleidung eines Liebesbriefs.

Ernst Grotes „Kunstwissenschaftliche Studien“ (Tübingen, Mohr-Siebeck), sechs aus Vorlesungen herausgewachsene Aufsätze, geben die Prolegomena für eine Reihe speziellerer Studien, die noch zu erwarten sind. Die ersten drei (die Aufgabe der Kunstwissenschaft, das Wesen der Kunst, das Wesen des Künstlers) enthalten bekannte, ohne Widerspruch hinzunehmende Sätze, deren Wiederholung uns hier keinen rechten Zweck zu haben scheint. Der vierte (Kunst und Rasse) faßt ein interessantes Problem an, dessen Grundlagen aber bis jetzt so wenig gesichert sind, daß wir eigentlich nirgends über allgemeine Vorbesprechungen hinauskommen. Wieviel von der Kunstleistung einer der Rassen ihrer Begabung, wieviel ihrer durch die Geschichte und die Berührung mit andern Rassen gewordenen Kultur angehört, wer kann das herausbringen? „Die geschichtliche Bewegung verwandelt nicht nur den Kulturzustand, sondern

auch durch Mengung und Mischung den Rassebestand der Völker.“ Desto schlimmer für den, der nun untersuchen will. Wenn Gobineaus unsterbliches Verdienst um die Aufzeigung dieser Veränderungen „dem kleinsten Professor willkommene Gelegenheit bietet, seine überlegene Gelehrsamkeit zu zeigen,“ so ist das für den Ärmsten doch kein bloßes Vergnügen, sondern es vermehrt ihm seine Arbeit ganz bedeutend. Nehmen wir beispielsweise die Schicksale zweier sogenannter Unterrassen, der ägyptischen und der griechischen, auf die der Verfasser etwas ausführlicher eingeht: beide sollen semitisch infiziert worden sein, jene später und allmählich, diese von vornherein vermittlels der Phönizier. In den ägyptischen Kunstwerken nehmen wir Veränderungen der Auffassung und auch des menschlichen Typus wahr. Die griechische Plastik vor und nach Phidias zeigt dem Verfasser einen solchen Gegensatz des Gefühls und der ganzen Lebensauffassung, daß er sich mit einer und derselben Rasse ebenso wenig verträgt, wie mit dem Geiste eines einzigen Menschen. Wir wollen ihm sogar verraten, daß schon manche Betrachter in dem Gesicht des Praxiteleschen Hermes geradezu etwas Jüdisches empfunden haben. Das scheint sich alles zu einem regelrechten Schluß bestens zusammenzufügen. Ehe wir aber das Netz zuziehen, sehen wir, daß an einem einzigen Punkte, wo wir zufällig einmal eine sehr reiche Überlieferung haben, in dem kleinen Athen, der Satz von der Semitifizierung leider vollständig versagt, trotz allen einzelnen Stellen, die Große darüber zusammengetragen hat. Lange, lange vor Gobineau hat es Agamemnone gegeben, und die wirklichen Kenner des Griechentums sind heute wohl eigentlich vielmehr der Meinung, daß der Fortschritt ihrer Erkenntnis gerade mit in der Beschränkung der semitischen Einflüsse besteht. Man mache sich doch diesen Gedanken des vermauschten Atheners nur an einer einzigen Probe klar und versuche es mit der poetischen Litteratur bis um 300 v. Chr., wo doch die Verjudung längst eingetreten sein müßte! Über das heutige Judentum bemerkt Große richtig, daß seine vielbesprochne bildnerische Unproduktivität mit auf dem bekannten mosaïschen Verbot beruhen könne. Sobald das seine Kraft verloren habe, seien die Juden in hellen Haufen der bildenden Kunst zugeströmt, und sie hätten da ihre Erfolge gefunden, z. B. Liebermann, Israels und — Reinhold Begas, dessen Kaiser Wilhelmndenkmal er übrigens monströs findet. Von einer Rasse, die in so kurzer Zeit so viele kräftige Talente hervorgebracht habe, dürfe man nicht mehr behaupten, daß ihr von der Natur die Fähigkeit für die bildende Kunst versagt sei. Daß die Juden einen besondern Farbengeschmack haben, hätte er sich übrigens nicht erst von einem „großen Maler“ sagen zu lassen brauchen; das kann er täglich oder wenigstens Sonnabends auf der Straße sehen. Den tiefsten Einfluß, bemerkt Große weiter, übt ohne Zweifel auf die Kunst der meisten europäischen Kulturassen die neuerlich überhandnehmende Vermengung mit der allgegenwärtigen jüdischen Rasse, zumal da sie sich seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts immer eifriger an der künstlerischen Produktion beteiligt. In der That ist dieser Anteil des reinen und des gemischten jüdischen

Elements in Frankreich, Deutschland und England schon so groß und zugleich so unkontrollierbar geworden, daß man in seltsame Irrtümer verfallen würde, wenn man z. B. die moderne deutsche Poesie arglos für eine Offenbarung germanischer Begabung hinnehmen wollte. Wir gehören nicht zu den Arglosen und notieren als Beleg unsrer Aufmerksamkeit einen zufällig gerade heute, da wir dies niederschreiben, in unsrer Berliner Zeitung stehenden Satz „von zwei kleinen Völkern, dem jüdischen und dem griechischen, deren Genie die Weltgeschichte lenkte und uns heute noch beherrscht.“ Deutlicher kann man's gewiß nicht sagen.

In dem fünften Aufsatz (Wirkungen der Bildnerci) hat uns zunächst die Bemerkung gefreut, daß es in der Kunst immer gar sehr auf den Gegenstand ankomme, und daß in allen aufsteigenden Perioden den Künstlern um den Inhalt ihrer Darstellungen, nicht um diese oder jene Frage der Technik, zu thun gewesen sei. Sodann heißt es zutreffend, daß die peinlich naturalistische Darstellung oft nur ein Zeichen der erschlaffenden Phantasie sei, das sich am stärksten bei alternden Kulturvölkern finde. Ferner hören wir, daß uns das Gefühl für den Monumentalstil verloren gegangen sei, warum unsre öffentlichen Denkmäler uns nicht vertraut werden könnten, welchen Wert ferner die Porträtkunst für den Zusammenhang der Geschlechter und die Pflege unsrer Vergangenheit habe, und weswegen die Denkmalklagen und Genien von Reinhold Begas trotz ihrer Kostbarkeit diesem Bedürfnis nicht genügen könnten. Eine andre Gedankenreihe geht davon aus, daß der Japaner die Bewegung, der Europäer die Körperformen besser darstelle, und erörtert, was das Ursächliche sei, die Art zu sehen oder die Art der Darstellung, ob also die Rasse den Künstler oder dieser sein Volk bestimme, was der Verfasser selbst noch nicht entscheiden will. Uns scheint er seiner Fragestellung dadurch den Boden entzogen zu haben, daß er die japanische Malerei als eine Art Kalligraphie ansieht, denn wenn der Ausdruck der gesteigerten Bewegung auf Kosten der Natur durch Übertreibung, durch andeutendes Skizzieren, durch Beschneidung der organischen Grundlage des Körperlichen erreicht wird, so handelt es sich dabei nicht mehr um eine Art des Sehens, sondern um die Konvenienz einer Zeichensprache, und die beiden Produkte, das europäische und das japanische, werden inkomensurabel. Der letzte Aufsatz (Wissenschaft und Kunst) richtet sich, kurz gesagt, gegen den von der wissenschaftlichen Erkenntnis ausgehenden Naturalismus als letztes Ziel der Kunst und gegen den Glauben an die Macht einer „Technik.“ Er enthält sehr viel Wahres und vielerlei gerade für unsre Gegenwart nützliche Anregung, unsrer Meinung nach ist es der wertvollste Teil des Buchs, den wir allen nachdenkenden Lesern angelegentlichst empfehlen möchten. Im einzelnen würde es uns reizen, dem Verfasser unsre Widersprüche entgegenzusetzen, die sich zum Teil mit dem berühren, was wir über Kunowskis Buch gesagt haben. Wir müssen uns das hier versagen und denken uns, daß der Verfasser selbst noch einmal mit Kunowski über den „wissenschaftlichen Künstler“ abrechnen wird.

„Aus Kunst und Leben, Studien und Reisebilder“ von Friedrich Scharfsmidt (München, Bruckmann) enthält zwölf früher (seit 1892) in Zeitschriften und Zeitungen gedruckte Aufsätze sehr verschiedenen Inhalts: Die Lampe im Altertum, Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, Eduard von Gebhardt's Fresken im Kloster Loccum, Über italienische Thürklopfer, Wanderungen durch Florenz und Neapel. Wir meinen zunächst nach unserm ganz persönlichen Geschmack, Bücher von so buntem Inhalt sollten in einem andern Ton geschrieben sein, und stellen zur Verständigung darüber, wie wir das meinen, dieser Aufsatzsammlung ein andres Buch gegenüber: „Studienfahrten, Farbenskizzen und Handglossen aus Gegenden der Kultur und Kunst“ von Benno Rüttenauer (Straßburg, Heig). Vielleicht sind auch diese bunten Reiseberichte aus Triest und Pola, Südfrankreich und der Normandie, Gent, Brügge, Antwerpen und dem Elsaß ursprünglich einmal Feuilletons gewesen, sie machen aber in ihrer Vereinigung den Eindruck eines Ganzen vermöge einer gleichmäßig gehaltenen Schilderung, die, ohne tief einzudringen, sehr munter und unterhaltend ist und voll von lebendiger, durchaus persönlicher Beobachtung. Da möchtest du auch einmal hin, oder davon hättest du gern noch etwas mehr gehört, sagt sich der Leser. Das Meiste wird nur angedeutet, kaum etwas beschrieben, aber man bekommt deutliche Vorstellungen, z. B. von dem Kampfe des Vlämischen und des Französischen in Belgien. „Als in der Revolution von 1830 die Niederlande auseinandergerissen wurden, da war wieder einmal, wie so oft bei den Germanen, das Religionsgefühl stärker als das Rassengefühl. Dieses schloß den Schlaf des Gerechten, und das Volk von Flandern und Brabant ging, echt germanisch, nicht mit den Stammesbrüdern, sondern mit den Religionsgenossen, woraus diese, nämlich die Wallonen, die Folgerung zogen, daß sie von nun an mit dem vlämischen Volkstum nicht mehr zu rechnen brauchten. Es ist die alte Geschichte vom schlafenden Michel. Heute freilich sehen die Vlamen ein, daß sie die Gefoppten waren bei jener famosen Revolution, und heute ist die Wiedervereinigung mit Holland bei manchem ein heimlicher oder auch offen ausgesprochener Wunsch.“ Das ist nur ein Beispiel für viele. Über das reichsdeutsche Element im Elsaß ist unendlich oft geschrieben worden, aber bei Rüttenauer lesen wir doch noch manches, was wir so noch nicht ausgesprochen gefunden zu haben meinen. So etwas ist Sache des Talents, und ein solches mag schreiben, worüber es will. Scharfsmidt hingegen ist durchweg belehrend, oft sehr gründlich, z. B. über Kloster Loccum oder über die Lampen im Altertum (die uns nicht mehr sehr nötig sind) oder über Plantin-Moretus, was wir nur ausnützen könnten, wenn wir einmal in Antwerpen im Plantinmuseum wären. Schreibt er über leichter aufzunehmende Stoffe, so fehlt das Unterhaltende, oder, wie man auch sagen kann, das Besondere und irgendwie Neue, das uns reizen müßte, immer wieder etwas über Neapel oder Capri und Ischia zu lesen. Mitten unter diesen historischen Dingen steht ein aktueller Aufsatz: „Nationale Kunst,“ dessen Gedanken uns sehr beherzigenswert zu sein scheinen. Er wendet sich gegen die Ausländerei

in unsrer Kunst, das Wettkriechen der Künstler nach Paris, England oder Holland, die internationalen Ausstellungen mit ihrer Courtoisie gegen alles fremde. Cornelius hätte noch ein Gefühl für das Nationaldeutsche gehabt, auch die vielverspottete alte Düsseldorfer Malerei war ja durchaus heimatisch, seit wir aber ein Deutsches Reich bekamen, hätte wieder die Herrschaft der ausländischen Mode begonnen, und wo sich das Vaterlandsgefühl einmal etwas laut gebärde, warne man gleich vor Chauvinismus. Hätten wir Deutschen nur etwas von dem Chauvinismus, der in Frankreich alles zusammenhält — in der Politik, im Leben und auch in der Kunst. „Das Allerschlimmste ist, daß sogar an leitenden Stellen in dem ja an und für sich zu lobenden Bestreben, allen Parteien gerecht zu werden, diesen wurzellosen, weil vaterlandslosen Richtungen eine Würdigung zu teil wird, die selbst, wenn sie geringer wäre, als sie ist, immer noch zu viel thäte.“ Es gäbe tausend andre Sachen, die uns nötiger wären als die Kenntnis ausländischer Kunst. Wer sie brauche, könne sie sich bei den heutigen Verkehrsmitteln leicht und jedenfalls besser draußen in der Fremde verschaffen, als an ein paar herausgenommenen Bildern, die auf den bekannten Nachahmungstrieb der Deutschen nur schädlich wirken könnten. — Gewiß traurig genug! Wenn nur nicht die Wurzellosen bisweilen so gut malten, und die Nationalen uns oft so sehr langweilten! Was freilich bei dieser ganzen Nachahmerei schließlich einmal herauskommen soll, ist schlechterdings nicht abzusehen. Vielleicht hilft uns noch eines Tags unsre köstliche alte deutsche Plastik mit ihren vielen kräftigen Bügen etwas wieder auf.



## Der Wildfang

Von Adolf Schmitthenner

(Fortsetzung)



ine halbe Stunde vor sechs Uhr legte Valentin still die Arbeit nieder. Keiner von uns andern schaute auf, und keiner sagte ein Wort. Er ging die Stiege hinauf. Nach einer Weile kam er wieder herein in seinem Sonntagsgewand, mit hellen Wangen und Händen. Guten Feierabend wünschte er uns und verließ die Schmiede.

Wir arbeiteten weiter, ohne zu reden. Als es sechs Uhr zu schlagen anhub, legte Gerwig die Arbeit hin. Ich that dasselbe. Wir lauschten. Als der letzte Stundenschlag verhallt war, fing das Armesünderglöcklein an zu läuten.

Ich kannte den Ton von Kindesbeinen an. Es kam mir vor, als hätte es nie so laut und hurtig geklungen. Natürlich; sie waren ja auch zu zweit.

Nach einer Weile hörte die Glocke auf. Das ist die erste Pause, sagte ich; jetzt geht der arme Sünder am Kirchturm vorüber.