



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

John Ruskin und Walter Pater

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

Maße zugestanden wurden. Es sind Forderungen, die in solcher Höhe gar nicht zu realisieren sind, sondern von denen nur immer die eine mit der andern bezahlt werden kann, weil es keine Sachwerte gibt, durch deren Ansammlung und Nichtbenutzung es möglich wäre, den Reichtum tatsächlich zu erlangen, über den zu verfügen sich der Kapitalist einbildet. Die Stoffe, aus denen der Erdball besteht, lassen sich nicht in Güter von bleibendem Gebrauchswert umwandeln. Was von den Menschen geschaffen wurde, muß auch von den Menschen verbraucht werden; was man diesem Zweck entzieht, geht nutzlos wieder zugrunde. Den wirklichen Reichtum eines Landes machen — außer dem vergänglichen Nutzwert, den die jeweilig vorhandenen Baulichkeiten (Produktionsmittel) und die vorrätigen Produkte haben — nur sein Bodenwert und die Arbeitskraft seiner Bewohner aus.

Wahrlich, unser aufgeklärtes Zeitalter mit all seinen Erfindungen und Fortschritten, auf seine Einsicht in wirtschaftliche Dinge hat es keine Ursache stolz zu sein.



## John Ruskin und Walter Pater



n dieser Zusammenstellung scheint eine versteckte Bosheit zu liegen, aber die Verehrer Ruskins, die sagen werden: Es tut mir lang schon weh, daß ich dich in der Gesellschaft seh, müssen ihre Klage bei der Verlagsbuchhandlung anbringen. In der Vorrede zu der Übersetzung der „Renaissance“ des Engländer's Walter Pater (Leipzig, Diederichs) heißt es nämlich, dieses Buch sei als Ergänzung der deutschen Ausgabe Ruskins gedacht, der mit verbundnen Augen in heiligem Zorn an der Renaissance vorübergegangen sei (was ja zutrifft), und darum sei die Verdeutschung „des feinsten englischen Kunstschriftstellers“ allen denen gewidmet, die „soviel innere Ruhe und Muße zu finden vermögen, um in stillen Stunden mit einem Geistesgenossen Zwiegespräche zu halten. Denn Walter Pater hat nur für solche geschrieben, denen die Kunstbetrachtung zum Lebensinhalt geworden ist.“ Um von dieser Gelegenheit zu profitieren, denn wir kannten Pater noch nicht, obwohl er schon vor dreißig Jahren geschrieben hat, schlugen wir zunächst das Kapitel über Sandro Botticelli auf, einen der Lieblinge unsers Zeitalters, der, wie es hier heißt, gleich Dante seine geheimnisvolle Stimmung wie einen Doppelgänger mit sinnlicher Erscheinung umkleidet, damit alle daran teilnehmen können. Sandros Männer und Frauen, wird uns weiter gesagt, sind in ihren wechselnden und ungewissen Seelenzuständen immer überschattet von der tiefen Traurigkeit der großen Dinge, vor denen sie zurückbeben, darum erscheint uns seine Moralität ganz als das große Mitgefühl. Da wir uns hierbei in bezug auf Sandro nichts Rechtes denken können — es klingt wie ein Zitat aus Maeterlinck, der ja aber erst lange nach Pater geschrieben hat —, so wenden wir uns, um eine substantielle Unterlage für unsre Vorstellung zu gewinnen, an das Venusbild der Uffizien,

das uns Pater auf vier Seiten analysiert. Es könne uns, sagt er, einen unmittelbaren Aufschluß über das Wesen des griechischen Geistes geben, als die Werke der Griechen selbst aus ihrer Blütezeit.

Das ist gewiß mehr, als jemand von Sandro verlangt hat, und wenn wir uns auch die Augen reiben, wir sehen es nicht, aber Paters Augen sehen auch offenbar ganz anders als die unsern! „Venus aus dem Meere auftauchend (in Wirklichkeit steht sie auf einer Muschel), wo die grotesken mittelalterlichen Sinnbilder und eine Landschaft von derselben Empfindung (von beiden ist nichts zu sehen auf dem Bilde), ja selbst die seltsam knittrigen Gewandfalten, über und über besät mit einem gotischen Muster von Gänseblümchen, eine Gestalt umrahmen, die uns an die fehlerlosen Altstudien von Ingres erinnert.“ Das Muster hat aber nichts Gotisches, die Gänseblümchen sind Kornblumen, und die knittrigen Gewandfalten umrahmen nicht die völlig nackte Venus, sondern eine zweite, bekleidete Gestalt, die aber nicht von ferne an fehlerlose Altstudien von Ingres erinnern kann, und mit diesen hat endlich auch die Venus nur die Nacktheit gemeinsam, im übrigen aber ist sie der Medizeerin nachgebildet. Nehmen wir noch hinzu, daß bei Pater eine sinnbildliche Gestalt des Windes über das Wasser hinbläst, während es in Wirklichkeit deren zwei sind, die sich umschlungen halten, so hat sich buchstäblich alles von den Tatsachen, über die er sprechen will, in seiner Vorstellung verändert, und jeder wird sich selbst sagen, welchen Wert das weitere Gefasel über beachtete, verfehlte oder erreichte Eindrücke von Zeichnung und Farbe bei Sandro Botticelli noch für andre Leute haben kann.

Vielleicht wird mancher denken, alle Beschreibung sei für Pedanten, und großen Geistern diene das Kunstwerk nur als Anstoß für ihre bedeutenden Gedanken, wovon wir deswegen noch eine Probe zum Kopfen geben. „Bei Botticelli gehört auch die, welche in ihrer Hand die Sehnsucht aller Völker hält (er meint die Madonnen), mit zu denen, die weder für noch gegen Gott sind; auf ihrem Antlitz liegt die Sorge ihrer Seele. Die ganze Mutterangst liegt in der Liebkosung des rätselhaften Kindes. Denn ihre echten Kinder sind jene andern (er meint die begleitenden Engelgestalten), unter denen ihr in ihrem zierlosen (?) Heim die unerträgliche Auszeichnung zuteil geworden ist: Kinder mit dem traurig fragenden Blick in ihren unregelmäßig geschnittenen Gesichtern, den man auch bei aufgeschreckten Tieren bemerkt usw.“ Einige Seiten später kommt noch einmal „das Gefühl des Drucks der großen Dinge, vor denen die Menschen zurückbeben.“ Der Leser wird hiermit von Sandro genug haben.

Das Kapitel über Luca della Robbia enthält unter lauter Trivialitäten auch Ungereimtheiten wie die, daß Mino da Fiesole, der konventionellste Bildhauer von Florenz, als „Raffael der Bildhauerei“ gebucht wird, und anstatt das wegzustreichen, schreibt der Übersetzer eine gelehrte Anmerkung über den obskuren Maso del Rodario zusammen, der da mit ihm und Donatello zusammengestellt und mit der Bemerkung bedacht wird, man „suche vergeblich nach mehr als einem schattenhaften Umriß ihrer Erdentage.“ Von Vasari scheinen demnach die beiden Herren noch wenig gehört zu haben.

Lionardo da Vinci muß es sich gefallen lassen, daß ein Haufe unechter Zeichnungen und schlechter Bilder über ihn ausgeschüttet und zu seiner Charakteristik verwandt wird, die in dem Satze gipfelt: „Er sieht die Dinge nicht zur gewöhnlichen Nacht- oder Tageszeit, sondern im bleichen Licht einer Sonnen- oder Mondfinsternis (das letzte muß besonders sehenswert sein) oder während eines vorübergehenden Regenschauers bei Tagesanbruch (auch das noch!) oder wie durch tiefes Wasser.“ Andre haben immer gemeint, er sähe besonders scharf und alles wie aus der Nähe, und man hat das mit seiner Kurzsichtigkeit zusammengebracht. Wir tun dem seltsamen Charakteristiker schwerlich Unrecht, wenn wir behaupten, daß fast alle seine Einzelschilderungen ebenso verzerrt sind. Von dem weiblichen Profilbildnis der Ambrosiana, das man früher Beatrice d'Este nannte, heißt es: „bei der Lionardo eine Vorahnung ihres frühen Todes gehabt haben mag, denn er malte sie sehr ernst und herb-spröde in der feinen Unnahbarkeit, die den Toten eigen, in traurigerdärfarbnem Kleide, besetzt mit bleichen Edelsteinen.“ Das könnte Gabriele d'Annunzio verbrochen haben. Der Geschmack für das Perverse versteigt sich zum äußersten vor dem Bildnis der Mona Lisa im Louvre: „Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesen Zügen mitgeformt, um dem veredelten Ausdruck sichtbare Gestalt zu geben: der tierische Trieb von Hellas, die Wollust Roms, das Traumleben des Mittelalters mit seinem himmel-suchenden Ehrgeiz und der ritterlichen Liebesromantik, die Wiederkehr der heidnischen Sinnenwelt, die Sünden der Borgia. Sie ist viel älter als die Felsen rings um sie her; gleich dem Vampir hat sie schon vielemal sterben müssen und kennt die Geheimnisse des Grabes; sie tauchte hinunter in den See und trägt der Tiefe verfallenen Tag in ihrem Gemüt; sie hat mit den Händlern des Ostens um seltene Gewebe gefilscht; sie wurde als Leda die Mutter Helenas vor Troja und als heilige Anna die Mutter Marias. Und das alles war für sie doch nur wie ein Ton der Lyra und der Flöten,“ doch wir halten hier inne, denn was hat „das alles,“ auch wenn es nicht zum Teil an sich so kompletter Unsinn wäre, wie der Altersvergleich zwischen den Dolomiten in der Landschaft des Bildes und dem Vampir, mit einem Porträt von Lionardo weiter zu tun, als daß jeder, wenn es ihm beliebt, von jedem Dinge aus auf alles zu reden kommen kann, und daß er das Wort so lange behalten wird, bis es seinen geduldigen Zuhörern angebracht scheint, das einfältige Geschwätz zu unterbrechen.

Etwas besser ist ein Kapitel über Giorgione und seine Schule, wengleich auch hier Paters Gewöhnung, Selbstverständliches mit vollen Backen vorzutragen, und seine eigentümliche Art zu sehen ihm manches verderben. So hält er z. B. auf dem „Konzert“ des Palastes Pitti den Mönch mit der Baßgeige für einen „Schreiber, der den Henkel eines Trinkgefäßes ergreift,“ und sein harmloser Übersetzer findet bei diesem Unsinn nichts zu erinnern. Da der übrige Inhalt des Buches (Zwei französische Fabeln, Joachim von Bellej, Winkelmann) für die Renaissance, von der es handeln will, so unwesentlich ist, daß ihn keiner vermissen würde, so wären wir schon zu Ende mit dem „unerschöpflichen Genuß,“ zu dem uns das Vorwort des Übersetzers eingeladen

hat. Es wird uns da auch noch mitgeteilt, Pater habe den ethischen Kern alles wahrhaft Ästhetischen im Leben und im Kunstwerk erkannt. „Darum moralisiert er nicht; seine Moral ist Mitgefühl“ (also ganz wie bei Sandro Botticelli), und „Werke wie diese wenden sich an die Wenigen, denn sie setzen zweierlei voraus: feinstes Fühlen und feinstes Wissen.“ Wir meinen vielmehr, daß sie zunächst sehr unwissende Leser voraussetzen, und daß ferner eine so übel angebrachte Wichtigtuerei in der Vorrede etwas ganz anderes „voraussetzt“, nämlich daß der Übersetzer sich hätte bemühen sollen, wenigstens die größten Unwissenheiten aus seinem Text zu entfernen, z. B. außer der schon genannten „das Abendmahl des jungen Raffael voll lieblich milder Feierlichkeit im Refektorium von Sant' Onofrio zu Florenz,“ und nicht selbst noch neue hineinzubringen, indem er z. B. den betenden Knaben des Berliner Museums als „Adorante“ einführt. Wir würden die Kleinigkeit nicht erwähnen, wenn er sich nicht für „die sparsame Anwendung von Fremdwörtern in seiner möglichst reinen Verdeutschung“ auf die Ratschläge des englischen Lektors der Berliner Universität beriefe. Der italienische hätte ihm jedenfalls sagen können, daß „Adorante“ gar kein Wort ist, daß dagegen die für die Statue oft gebrauchte Bezeichnung Adorant aus dem Lateinischen abgeleitet worden ist. Was muß sich alles ein Lesepublikum bieten lassen!

Noch von einem zweiten Buche Walter Paters hat uns bei dieser Gelegenheit Kenntnis zu nehmen lebhaft interessiert, es hat durch seinen aparten Titel: „Imaginäre Porträts“ die Anwartschaft darauf, einer größern Menge von Menschen wenigstens den Namen nach, was ja für viele schon genügt, bekannt zu werden, und es ist in einer, was den Eindruck betrifft, sehr guten Übersetzung (von Felix Hübel) und in einer wundervollen, einladend feinen Ausstattung im Inselverlag zu Leipzig erschienen, und was ebenfalls einnimmt, ganz ohne Vorrede und Standpunktanweisung. Das erste Porträt: „Ein Fürst unter den Hofmalern, Auszüge aus einem alten französischen Tagebuch,“ stellt Watteau dar in einer etwas weit auseinander gezogenen Milieu- und Kostüm-schilderung, der doch eigentlich kein tieferes psychologisches Interesse das Gegengewicht hält. Das zweite: „Denys l'Auverrois“ erzählt von einem kunstfertigen jungen Mönch in Auvergne, der im dreizehnten Jahrhundert während eines kirchlichen Volksfestes von der fanatisierten Menge umgebracht wird. Das dritte Stück: „Sebastian von Storc“ führt uns nach Haarlem in die Blütezeit der holländischen Malerei, deren intime Schilderung in einzelnen lebendig hervortretenden Personen den Hintergrund für einen mit dem Tode des Titelhelden endenden kleinen Liebesroman abgibt. Die fein angelegte Zeichnung eines kränklichen jungen Mannes, sein Verhältnis zu Spinoza und andre geistige Züge machen dieses Porträt jedenfalls zu dem inhaltreichsten von allen, es setzt aber auch Leser von nicht gewöhnlicher Bildung voraus. Das letzte Stück: „Herzog Karl von Rosenmold“ spielt ebenfalls in Holland und im achtzehnten Jahrhundert; es ist ganz phantastisch gehalten, in verschwimmenden Umrissen, spukartig wie eine Phantasie von Theodor Amadeus Hoffmann. Für unsern persönlichen Geschmack sind alle vier viel zu künstlich, wir geben aber zu, daß sie in ihrer Art fein und besonders sind, und können uns recht

wohl denken, daß, wenn sie jemand liest „und auch versteht,“ wie wir der Sicherheit wegen mit der Mutter von Jean Pauls Quintus Fizelein hinzufügen wollen, er einen literarischen Genuß davon haben kann, bei dessen Aufnahme er sich selbst sogar noch als beinahe ebenso fein und besonders verkommen wird. Jedenfalls sind sie etwas andres als die albernen Aufsätze über die Renaissance.

Wir möchten wohl wissen, und für die Ruskingelehrten müßte es leicht zu ermitteln sein, ob der ernste und schwere John Ruskin von seinem leichtfüßigen Konkurrenten in der Moralästhetik Walter Pater in seinem Leben Notiz genommen hat. Die Art und Weise könnten wir uns dann schon selbst denken.

Von den Werken Ruskins liegen uns, seit wir uns zuletzt in den Grenzboten darüber aussprechen durften (I, 1901, S. 218), wieder vier der bekannten gefälligen Bände aus dem Diederichsschen Verlage vor, die von verschiedenen Übersetzern herrühren. Zwei handeln über Kunst: „Vorträge über Kunst“ (Wilhelm Schölermann) und „Moderne Maler,“ erster und zweiter Teil der Originalausgabe (Charlotte Broicher), zwei über andre Fragen der sozialen Kultur: „Der Kranz von Olivenzweigen, vier Vorträge über Industrie und Krieg“ (Anna Henschke) und: „Diesem Letzten, vier Abhandlungen über die ersten Grundsätze der Volkswirtschaft“ (Anna von Przychowski). Dazu kommt noch ein fünfter Band desselben Verlags, ein Buch über Ruskin von Charlotte Broicher, das nach der Fassung des Titels: „John Ruskin und sein Werk, Puritaner, Künstler, Kritiker, erste Reihe, Essays“ noch eine Fortsetzung erwarten läßt.

Charlotte Broichers Buch hat alle unvorteilhaften Eigenschaften einer Frauenarbeit, wenn sich diese auf ungeeignete Gebiete begibt: es ist ein planloses Durcheinander von Erzählung bis in die unwesentlichsten Details, von räsonnierender, abschweifender Betrachtung mit unsicher geführten polemischen Ausfällen gegen alles mögliche, was nicht zur Sache gehört, von Zitaten und Buchauszügen aus Taine, Tolstoi, Maeterlinck, Nietzsche, Muther und allem, was da kreucht und fleugt. Die Bezeichnung „Essays,“ hinter der die Unfähigkeit zum Disponieren und Durcharbeiten Deckung sucht, beruht auf einem heute weitverbreiteten Mißbrauch, wo sich jedes flüchtige Geschreibsel so nennt, und man vergessen zu haben scheint, durch was für Musterleistungen das bescheidne Wort Essay einst zu Ehren gebracht worden ist. Nun verlangt aber gerade ein so gedankenreicher, diffuser Geist wie Ruskin, der in seinen Mitteilungen aller Ordnung widerstrebt, der sich unaufhörlich widerspricht, korrigiert und widerruft, ohne sich die Mühe einer endgiltigen Abrechnung aufzulegen, gebieterisch eine streng systematisch durchgeführte Behandlung; wer die nicht leisten kann, sollte seine Essays lieber über andre Dinge schreiben. Die Verfasserin steht wesentlich auf dem Standpunkt eines Bewunderers, der sie über alle erhebt, die diese Bewunderung nicht teilen; sie kündigt Fragen an und läßt sie wieder fallen, indem sie uns auf eine einsichtsvollere, bessere Zukunft vertröstet. Wir wüßten auch nicht einen einzigen Punkt zu nennen, der durch ihre hochtönenden, predigermäßigen Monologe deutlich aufs reine gebracht

wäre. Dagegen wird zwecklose Kasuistik getrieben, über die „zwei Hauptkategorien aller führenden Geister,“ oder inwiefern uns Ruskin ein Genie sei oder nicht. Wortreicher Bekehrungseifer kann doch nicht Sachkenntnis und Gründe ersetzen, und die Kenntnis reicht hier nicht über den einen Ruskin hinaus und nicht einmal wirklich in die Dinge, von denen Ruskin handelt, hinein, alles ist leicht geschürzter, fröhlicher Dilettantismus.

Die Herren und die Damen, die in der Ruskinmission stehn und die Propaganda über die deutsche Provinz auf sich genommen haben, müßten sich, wenn sie Erfolg haben wollen mit ihrer Predigtweise, doch etwas mehr nach den Ansprüchen des Volks, zu dem sie kommen, einrichten, wie ja auch die wirklichen Missionare den Bildungsgrad der Wilden, unter die sie geschickt werden, berücksichtigen und darum vorher kennen müssen. So aber kommen sie sich in ihrem feierlichen Redestil vor, als verkündigten sie Geheimlehren, und wissen nicht, daß sie dem gebildeten Durchschnittsleser in der Hauptsache bloß Trivialitäten sagen.

Ruskin ist schon darum kein Genie, um auf diesen Ausdruck noch einmal zurückzukommen, weil ihm der Sinn für das Natürliche und Wirkliche fehlt, weil er seine Gedankengänge spinnt, ohne zu bemerken, wo ihr Sinn der Welt der Tatsachen gegenüber in Unsinn übergeht, darum ist er auch als Sozialpolitiker (im Gegensatz zu Carlyle) derselbe Phantast wie Tolstoi geblieben, und praktisch sind ganz allein seine Bestrebungen auf dem Gebiete des Kunst- und Handwerksunterrichts erfolgreich gewesen. Er ist eine reich begabte, ganz auf Betrachtung organisierte Natur, höchst eindrucksfähig, von feinsten Erregbarkeit und einer, wie man oft gesagt hat, weiblichen Reizbarkeit — das Genie ist männlich! —, und er ist in stande, alles das in einer wunderbar gefügigen Sprache auszudrücken; als unterhaltender Schriftsteller und Vortragsredner über ernste Gegenstände steht er auf der allerhöchsten Stufe. So lange es sich um die feinem Genüsse einer literarischen Unterhaltung handelt, ist darüber nichts weiter zu sagen; sobald aber Ruskin neue wissenschaftliche Sätze aufstellt oder gar als Verbesserer der Weltordnung auftritt, muß das allgemeine Hin- und Herreden über den Seher und Propheten ein Ende haben, muß die nüchternste Kritik ihm auf Schritt und Tritt folgen und unterscheiden zwischen seiner Zuständigkeit und seiner subjektiven, dilettantischen Willkür, und sie wird finden, daß hier die Grenzen seines Reichs weiter sind als dort. Die Bekanntschaft mit den Werken Carlyles ist bei uns in Deutschland schon alt, und sie liegt in bessern Händen. In diesen Kreisen ist man früh auch auf Ruskin aufmerksam geworden, wie das bei dem nahen Verhältnis der beiden Männer kaum anders sein konnte, man kennt ihn also, und man sieht ihn als eine merkwürdige und für die englischen Verhältnisse auch wichtige Persönlichkeit an, aber man hat seine allgemeine Bedeutung nicht überschätzt; das blieb den Dilettanten vorbehalten.

Von den vier Bänden spricht der „Kranz von Olivenzweigen, vier Vorträge über Industrie und Krieg“ (1865), am meisten an durch die gefällige, einem bestimmten Zuhörerkreise angepaßte und in mannigfachem Wechsel der Tonarten spielende Gedankenmitteilung. Den Kaufleuten in Bradford, vor denen

er über den Stil einer neuen Börse sprechen soll, erklärt er, daß ihm an ihrem Unternehmen nichts gelegen ist, sie sollen den Fries ihres Gebäudes mit herabhängenden Geldbeuteln dekorieren; den Arbeitern in Cumberwell empfiehlt er, ihre Kanonen so gut wie möglich zu machen; die Kriegsschüler in Woolwich fragt er ironisch, was sie denn eigentlich von einem Schriftsteller, der sich mit Malerei beschäftige, zu lernen erwarteten. Er spottet über die Bestrebungen zur Ausbreitung des künstlerischen Geschmacks in allen Klassen. Mein klassifizierender Freund, wenn du deinen Geschmack ausgebreitet haben wirst, wo werden dann deine Klassen sein? Du glaubst, du wirst den Grünfranhändler und den Straßenkehrer zu Dante und Beethoven bekehren; wenn dir das gelingt, hast du einen Gentleman aus ihm gemacht, der seine Arbeit ebenso widerwärtig finden wird, wie du selbst sie finden würdest. Von solchen Übergängen aus zeigt er den einzelnen Berufskreisen die Punkte, an denen sich ihr Leben mit den Äußerungen der Kunst berührt. Es sind die bekannten Lehrsätze Ruskins, auf die wir nicht näher einzugehen brauchen, und sie werden mit dem bei den englischen Schriftstellern beliebten wortreichen Humor vorgetragen, der noch unserm deutschen Geschmack mit einfachen und oft selbstverständlichen Dingen zuviel Umstände macht. — „Diesem Letzten, vier Abhandlungen über die ersten Grundsätze der Volkswirtschaft“ (1860), hätte füglich ungedruckt bleiben können. Was sich davon anhören läßt, hatte längst Carlyle besser gesagt (in *Past and Present* 1843 und *Latter-day Pamphlets* 1850), das andre ist wissenschaftlich genommen Unsinn, und das englische Publikum, das diese mißmutigen Deklamationen gegen die Nationalökonomie, als sie zuerst erschienen, einfach ablehnte, handelte jedenfalls verständlicher als der Herausgeber des deutschen Verlags, der sie uns in einem feierlichen Vorwort nach mehr als vierzig Jahren noch einmal ans Herz legt. — Die an der Universität Oxford 1870 gehaltenen sieben „Vorträge über Kunst“ (Kunst und Religion, Moral, Nützlichkeit, Linie, Licht, Farbe) sind offen und kurz gesagt ein unbedeutendes Buch, das man zu seiner Unterhaltung lesen kann, wenn man dazu die Zeit hat, über das aber ein deutscher Leser, der sich überhaupt für Kunst interessiert und ein wenig damit beschäftigt hat, längst hinaus sein wird, weil das meiste darin für ihn Trivialitäten sind. Und doch ist in der Übersetzung noch vieles gekürzt und andres ganz weggelassen worden. Wenn man statt dessen umgekehrt nur das, was einigermaßen eigentümlich ist, auszugsweise wiedergegeben hätte, wie es z. B. der Heissche Verlag in Straßburg mit einer Anzahl Ruskinscher Schriften gemacht hat, so würde das ganze Buch kaum mehr als ein Duzend solcher Aphorismen hergegeben haben. Dafür ein Beispiel. Die höchste Stufe der künstlerischen Entfaltung erreicht ein Volk immer erst in der Periode seiner durch vielfache Laster besleckten Verfeinerung, und diese künstlerische Vollkommenheit ist bisher noch für jedes Volk das Zeichen vom Beginn seines Niedergangs gewesen. Andererseits gibt es vereinzelt in unberührten Gegenden Landbevölkerungen ganz ohne Kunst, die fast so schuldlos wie die Lämmer sind. Aber die Sittlichkeit, die der Kunst ihre Kraft gibt, ist die Sittlichkeit von Menschen und nicht von Schafherden. Das Gute entspringt niemals aus dem Bösen, sondern es wird durch den Kampf mit

diesem erst zu seiner vollen Höhe entwickelt, und völlige Kunstlosigkeit ist Menschen von irgend welcher sittlichen Gesundheit unmöglich. Alle wahrhaft großen Nationen sind aus Rassen von schöpferischer Einbildungskraft hervorgegangen, die Künste begleiten ihre Auf- und Abwärtsbewegung als die getreue Chronik ihrer ethischen Entwicklung, sie zeigen sich oft noch am glänzendsten unmittelbar vor dem Rande des Abgrundes, aber deswegen ihnen die Schuld an dem Untergange zuschreiben, hieße die Ursache eines Wasserfalls aus seinen Regenbogenfarben erklären.

Die „Modernen Maler“ gehören wie „Die sieben Leuchter der Baukunst,“ „Die Steine von Venedig“ und allenfalls noch „Sechs Morgen in Florenz“ zu Ruskins Hauptwerken, auf ihnen beruht die Autorität, die er wenigstens in England als Kunstschriftsteller genießt, und sie enthalten die meisten ihm eigentümlichen Gedanken. Wir müssen diese Eigentümlichkeit kurz charakterisieren. Seiner starken Subjektivität ist es nicht gegeben, die Tatsachen der Kunst, wie sie sind, zu sehen und in einfacher Hingebung an den Gegenstand in sich aufzunehmen, seine Einzelwahrnehmungen sind voller Fehler, seine Werturteile willkürlich und von vorgefaßten Meinungen bestimmt, Lob und Tadel einseitig übertrieben: wenn auf irgend jemand, so paßt auf ihn die Bezeichnung paradox. In der verschnörkeltesten Spätgotik findet er Vorzüge, während ihm alles, was Renaissance heißt, unbesehen für verderbt gilt. Wem wäre es ferner eingefallen, einen Kanon der sieben großen Koloristen der Welt zu konstruieren aus den Venezianern Tizian, Giorgione, Paolo und Tintoretto, aus Correggio und zwei Engländern, Reynolds und Turner! Am bezeichnendsten für seine abstruse Geschmackswillkür ist sein Verhältnis zu Tintoretto. Ihn, der wunderbare Sachen gemalt, der aber durch seine dem Michelangelo abgesehene Figurenplastik und die Wildheit seiner Bewegungen die Harmonie der venezianischen Kunst von Grund aus zerstört hat, diesen hochbegabten Routinier rühmt sich Ruskin als den größten Venezianer und damit den größten aller Maler überhaupt erkannt und erwiesen zu haben, sodaß alle, die jetzt zu Ruskin halten, auch auf Tintoretto schwören, und doch, wie ist es eigentlich möglich, daß jemand, der beständig mit den Begriffen Natürlich und Einfach arbeitet, das Künstliche, Ungefunde, Dekadente in dieser Stilvermischung nicht einmal bemerkt hat! Ruskin fehlt ganz und gar der historische Sinn seines Freundes Carlyle, er hat nur gewisse romantische Empfindungen für das Vergangne, die er schweifen und spielen läßt, wie es ihm gefällt, und wie es zu seinen immer lehrhaften Absichten paßt. Deshalb ist es ein Irrtum, zu meinen, er sei ein Führer, wo es sich um die historische Kunst handelt. Sie ist ihm ganz gleichgiltig, er kennt sie oft nicht einmal so, wie es bei der Sicherheit seiner Urteile sein müßte, sie ist ihm nur gut zu Beispielen für seine Lehrsätze. Zu seinen Eigentümlichkeiten gehört auch, daß er zeichnen und etwas malen konnte, und daß er sich nun allen, die das nicht verstanden, überlegen deutete; dieser Vorzug aber, der ihm in dem praktischen, kunstgewerblichen Unterricht zustatten kam, spielte ihm in seiner Kunstbetrachtung den Bissen, daß er sich in technische Dinge und unwesentliche äußerlichkeiten verbiß und über Quisquilien schulmeisterte, während ihm der Blick für

das Ganze verloren ging. Jedes Kapitel der „Steine von Venedig“ oder der „Morgen in Florenz“ gibt dazu die Beispiele. Mit einem Worte, zum Kunsthistoriker und Erklärer der vergangenen Kunst fehlt ihm so gut wie alles; wenn er aber der lebenden Kunst gegenübersteht und Unterrichtszwecke verfolgt, so wird er der praktische und für England auch wichtige Mann, und seine „Modernen Maler,“ denen wir uns nun zuwenden, sind als ein Lehrbuch für die Praxis aufzufassen.

Als er die ersten beiden Abteilungen, die bis jetzt allein in der Ausgabe des Diederichs'schen Verlags veröffentlicht sind, schrieb, war er vierundzwanzig Jahre alt (1843). Er wollte die Überlegenheit der modernen Landschaftsmalerei über die Kunst aller alten Meister an den Gemälden seines Landsmanns Turner dartun und verarbeitete seine Einzelbeobachtungen in ein wortreiches Lehrgebäude, das die Herausgeberin verständig und geschickt gekürzt hat; diese Arbeit ist sehr viel besser als ihr Buch über Ruskin, von dem früher die Rede war. Ruskin hatte die Marotte, seine theoretischen Auseinandersetzungen in die Terminologie des Lock'schen Sensualismus einzuwickeln, und wenn sich ein ungeordneter Geist für seine Ausdrücke bei einem Philosophen Rat holt, so kann das schlimm werden. Dieses verdunkelnde Beiwerk hat Charlotte Broicher weggelassen oder verständlich umgeschrieben. Sie hätte nur noch weiter gehen und uns z. B. die unfruchtbare Haarspalterei, die die künstlerische Phantasie in fancy und imagination zerlegt, erlassen sollen, und ihr hilfreicher philosophischer Schutzpatron, auf den sie sich mehrfach mit Emphase beruft, hätte seine Zeit leicht nützlicher anwenden können.

Versuchen wir nun von dem Inhalt des Buchs eine Vorstellung zu geben, so dürfen wir die einschachtelnden „Ideen“ oder Rubriken des Könnens, der Nachahmung, Wahrheit, Schönheit usw. sowie den ganzen Apparat der Ruskin'schen Begriffsbestimmungen außer acht lassen, da sie den Wert des Ganzen mehr verdunkeln als ins Licht stellen: dieser beruht ausschließlich auf den tatsächlichen Beobachtungen, die oftmals die Form von praktischen Anweisungen eines Akademieprofessors annehmen und ausübenden Künstlern sehr nützlich sein können. Es werden die Unterschiede zwischen Ton und Lokalfarbe behandelt, die Veränderungen der Farben durch die Stärkeren, überwiegenden Eindrücke von Licht und Schatten, die Abstände und Fehler der Nachbildungen gegenüber dem Naturbilde: die alten Meister bleiben in der Darstellung des Raums zurück, sie haben kein richtiges Himmelsblau, unterscheiden nicht die Struktur der Wolken nach den Höhenregionen, malen Regenwolken, Wasser und Wasserfälle schlecht, legen Nachdruck auf Bäume und vernachlässigen den Aufbau des Terrains, berücksichtigen am Gebüsch nicht die Schatten der Blätter, vernachlässigen die Spiegelungen der Gegenstände im Wasser, die in Form und Dimension unendlich verschieden sind je nach dem Grade der Bewegung der Wasseroberfläche, sodaß sie in jedem Falle neu beobachtet werden müssen. Die Holländer sehen zu viel, die Italiener zu wenig. Turner steht in der richtigen, erreichbaren Mitte. Er hat, wie an zahlreichen Beispielen gezeigt wird, eine Naturwahrheit im einzelnen, in der Stoffbezeichnung, in Licht und Farbe, wie sie die alten Meister nicht ausdrücken konnten oder wollten. Die

Natur ist viel reicher an Mitteln als die Palette eines Malers und darum in ihren Wirkungen niemals erreichbar, aber Turner hat die Differenz, soweit es möglich war, verringert. Unter den „alten Meistern,“ auf die Ruskin zugunsten Turners exemplifiziert, versteht er aber im Grunde genommen nur zwei, die es bekanntlich mit der einzelnen Naturwahrheit am leichtesten genommen haben, Claude Lorrain und Poussin, und dadurch hat er sich selbst seine Beweisführung leichter gemacht, als wenn er sein Beobachtungsfeld gehörig erweitert hätte. Vor allem ist seine Kenntnis der Holländer nur sehr unvollkommen, und es wäre eine Kleinigkeit, einen Teil seiner Behauptungen durch Beispiele als falsch zu erweisen. Mehr Vergnügen würde es uns freilich machen, auf das Richtige und Gute näher einzugehen, wir unterlassen aber beides und benützen den uns zustehenden Raum für einige weiter führende Betrachtungen.

Nach den Anmerkungen der Herausgeberin könnte es scheinen, als wäre Turner der Bahnbrecher der modernen Landschafterei gewesen, und als müßten seine Errungenschaften täglich neu durch Ruskins Vermittlung gewonnen werden. In den gebildeten Künstlerkreisen Berlins hat man aber schon vor vierzig Jahren die Eigenschaften Turners eifrig erörtert, allerdings auch seine Verkehrtheiten, von denen bei Ruskin wenig die Rede ist, und wir glauben nicht, daß auch nur ein deutscher journalistischer Kunstkritiker, der seine Zeit nicht verschlafen hat, heute noch viel neues aus diesem Buche lernen wird. Wir kennen alle die Fortschritte, die die Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts auch ohne Turner gemacht hat, äußerlich durch Eroberung von Gebieten, an die die alten Meister nicht hinankommen konnten: Hochgebirge, Ozean, exotische Gegenden, aber auch intensiv durch Vertiefung der Aufgaben und nicht am wenigsten beinahe überall in der einzelnen Naturwahrheit. Was nun diese letzte betrifft, auf die es Ruskin bei seinem Lehrgang hauptsächlich ankommt, so wissen wir aus den populären Aufsätzen von Helmholtz und den Bekenntnissen nachdenkender Maler, wie unerreichbar die Malerin Natur ist, und alle Naturwahrheit bleibt doch immer nur ein Ungefähr. Haben denn nun diese einzelnen Schritte, die — wie nach einem Stern am Horizont hin — kaum den Abstand von der wirklichen Natur verringern, in Wahrheit solche Bedeutung für die Absichten der Kunst? Dann kommen wir konsequenterweise auf die wissenschaftlichen Genauigkeiten der Momentphotographie, die wir mit dem Verstande anerkennen müssen und doch auf Bildern so befremdlich und geradezu lächerlich empfinden, z. B. das Gehen im Stechschritt, weil unser Auge anders sieht als die Camera. Die alten Landschaftler haben nicht für Naturforscher und Geographen gemalt, und die Wirkung eines künstlerischen Nachtbildes hängt nicht von seiner Korrektheit ab; jeder kann z. B. wissen, daß die Sichel des abnehmenden Mondes nie am Abendhimmel erscheint, und doch wird sie keinem von uns, wenn er sie auf einer Abendlandschaft findet, die Stimmung verderben. Es ist merkwürdig, daß gerade Ruskin, der seiner ganzen Richtung nach Idealist und in seinen allgemeinen Betrachtungen sogar ein vollkommener Ideologe ist, dem einzelnen Kunstwerke gegenüber einseitig den Realismus betont und dabei doch über kritische Kleinmeisterlei selten hinauskommt. Wir wünschen seinen Büchern viele nach-

denkende Leser, aber für die Unmündigen sind sie keine bekömmliche Kost, und wenn man neuerdings sogar Volksabende mit Lichtbildervorträgen über Ruskin veranstaltet, so können wir das nur für eine der vielen Verirrungen unsrer heutigen sogenannten Kunstziehung halten. Die Erzieher mögen sich an einem solchen Abend sehr weise vorkommen. Um so konfusier werden die Zöglinge nach Hause gehn.



## Deutsche Rechtsaltertümer in unsrer heutigen deutschen Sprache

Von L. Günther in Gießen

(Fortsetzung)



ächst dem „Hängen“ ist die für weniger schimpflich geltende Enthauptung (mit dem Schwerte) schon im Mittelalter, wo man sie wohl als „Tod mit nasser oder blutiger Hand“ dem „trocknen“ Tod am Galgen gegenüberstellte, eine der häufigsten Strafen am Leben gewesen (vergl. z. B. Sachsenpiegel II, Art. 13, § 5), die namentlich für den — nicht durch besondere Umstände erschweren — Totschlag die Regel gebildet hat. Auch für diese Exekution aber finden sich in ältern Gesetzen und gerichtlichen Urteilen — in diesen sogar vereinzelt bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein — allerlei den blutigen Vorgang teils umhüllende, teils aber auch noch plastischer ausmalende humoristische Umschreibungen, von denen uns ebenfalls noch einzelne nach dem gegenwärtigen Sprachgebrauche geläufig sind. So wissen wir z. B. noch recht gut, wenn wir hören, es sei jemand „um einen Kopf“ (früher wohl auch „um eine Spanne“) „kürzer gemacht“ worden, daß es sich dabei um den eignen Kopf eines Hingerichteten oder Getöteten handelt, der „vom Nacken getrennt“ wurde, ja wir verstehn sogar noch den grausigen Humor, der in der Ellipse „einen über die Klinge springen lassen“ liegt. Denn auch diese Wendung bezieht sich nicht sowohl auf die Person des Hingerichteten selbst, als auf dessen Kopf, der nach der Enthauptung zunächst in die Höhe zu springen pflegt, ehe er auf die Erde fällt. Deutlich zeigt dies eine Stelle in einem Fastnachtspiel des fünfzehnten Jahrhunderts, wo es heißt: „dein houpt muoß dir über ein swertklingen hopfen.“ (Ähnl. auch Luther: „Die ihn den Kopf über eine kalte Klinge hatten hüpfen lassen.“)

Gemeinschaftlich auf die Todesstrafen des Hängens und des Enthauptens wird man alle die Redewendungen beziehen dürfen, in denen noch heute der „Hals“ im Sinne von Kopf oder Leben (gleichsam als pars pro toto) vorkommt. Wenn auch die Strafen „an Hals und Hand“, das hochnotpeinliche „Halsgericht“, die „Halsgerichtsbarkeit“ und die „Halsgerichtsordnungen“, die einst gesetzlich anerkannte Bezeichnungen waren, jetzt veraltet erscheinen, so kann sich doch immer noch jemand „um den Hals reden“, d. h. so ungeschickt verteidigen, daß es ihm „den Hals (oder Kopf) kostet“ oder „bricht“ oder „an den Hals geht“, sodaß er dann „(den Hals) herhalten“ muß. Daß aber unsre Vorfahren in dem Verlust des Lebens immer eine genügende Sühne, auch für die schwersten Freveltaten, gesehen zu haben scheinen, deutet das ebenfalls jetzt noch bekannte galgenphilosophische Bonmot an: „mit dem Halse bezahlt man alles.“ In demselben Sinne wie Hals findet sich auch „Kragen“ gebraucht. Wer einem andern „den Kragen umgedreht“ hat, den „nimmt“