



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

-er: Zur Geschichte der gelehrten Kunstkritik.

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

seiner Halbheit sichtlich ins Gedränge gekommen war, löste sich auf, der „konstitutionelle“ Verein bestand noch eine geraume Zeit fort und beschloß sein Dasein erst mit dem Scheitern der nationalen Bewegung, beziehentlich mit dem Ende der Frankfurter Nationalversammlung. Ich erinnere mich nicht ohne Genugthuung, wie in einer der letzten Sitzungen des Vereins, in welcher die Heimkehr eines unsrer geschätztesten Freunde, der den Wahlkreis Neustadt a. d. Orla vertreten hatte, des Professors Gustav Eduard Fischer, gefeiert wurde, der Vorsitzende uns mit der Erwägung zu trösten suchte, daß das erste deutsche Parlament sicher nicht das letzte bleiben werde, daß die aufgewandte Zeit und Kraft trotz des scheinbaren Mißlingens gewiß nicht verloren sei, und daß die brennende Frage der Gründung eines neuen deutschen Reiches, sei es heute oder morgen, auf einer ganz andern Stelle als am grünen Tische und der Rednerbühne, daß sie auf dem Schlachtfelde ihre nächste Lösung finden müsse und werde.

Mit dieser Zuversicht im Herzen gingen wir der Zukunft entgegen, die dann wenigstens die jüngern unter uns, wie weit auch unsre Lebenswege aus einander liefen, um die stolze Verwirklichung jener Hoffnungen nicht getäuscht hat.



Zur Geschichte der gelehrten Kunstkritik.



ie Zeit der Ausstellungen ist wieder einmal über uns hereingebrochen, und neben vielen erfreulichen ihrer Art, über deren angenehmen Eindruck kein Meinungsstreit besteht — ich nenne nur eine der „süßesten“ der letzten Zeit, die sicherlich geschmackbildende Zuckerbäckerausstellung in Berlin, sowie die „wohlriechende“ der Barbier- und Parfümeure ebenda —, müssen wir auch die vielbelebten Kunstausstellungen, trotz des Mahnwortes so manches um das Wohl der Kunst besorgten Mannes, an uns vorübergehen lassen. Mit den Kunstausstellungen erwachen natürlich auch die Ausstellungen an der Kunst zu neuem Leben, die ihrerseits wiederum zu Ausstellungen Anlaß geben. Ist doch unser „Publikum“ nicht mehr so einfältig, an der Kunst selbst Gefallen zu finden; den wahren Feinschmecker, der sich eines geläuterten Kunstsinnes in unsern Tagen rühmen darf, ergeht erst die Kritik der Kritik. Selbst unsre Künstler sind von dieser hyperkritischen Neigung nicht völlig freizusprechen. Wenn sie sich über das leichtsinnige Urtheil der Zeitungsschreiber beklagen oder über das tiefsinnige der Kunstgelehrten lustig machen, so wird man ihnen ein gewisses Recht dazu von ihrem Standpunkte aus einräumen müssen. Auch daß man sich gegen die offizielle Kunstkritik des

Staatsanwalts und ihre Konsequenzen gelegentlich gesträubt hat, bedarf keiner besondern Erklärung. Wohl aber entsteht unwillkürlich die Frage, warum unsre Künstler am liebsten überhaupt jegliche Kritik aus der Öffentlichkeit verbannt wissen möchten. Unsre Werke sind, so werden uns die Künstler antworten, heute einer Beurteilung — zumal einer anerkennenden — gewiß eben so würdig wie nur jemals, aber durch die kunstkritischen Schwägereien wird das Publikum von einer gebührenden Würdigung derselben abgehalten. Denn schon muß auch der bildende Künstler mit dem Volksgeiste rechnen, den Altmeister Goethe so treffend in zwei Versen schildert:

Zwar sind sie an das Beste nicht gewöhnt,
Allein sie haben schrecklich viel gelesen.

Ja, diese fatale Belesenheit unsrer Zeit! Und nicht nur die Tageskritik liest man, nein, was noch viel schlimmer ist, kunstgeschichtliche Werke, welche die alleinseligmachende Kunst vergangner Zeiten predigen und für die Meister der Gegenwart kein Wort der Anerkennung übrig haben.

Wenn einer unsrer Maler vor nicht langer Zeit einmal den Vorschlag machte, zur Hebung der zeitgenössischen Kunst alle Museen und alten Bildergalerien niederzubrennen, so dürfte er doch vielleicht bei einigen minder radikal gesinnten Genossen auf Widerspruch stoßen; volle Beistimmung aber — dafür möchte ich Gewähr leisten — fände in unsern Künstlerkreisen sicherlich der Vorschlag, die gesamte Kunstlitteratur, mit Einschluß ihrer lebenden Vertreter, in einem prächtigen Autodafé — etwa als wirkungsvolles „pyrotechnisches Schlußtableau“ eines der jetzt so beliebten Künstlerfeste — dem verdienten Feuertode zu weihen. Wären erst einmal diese unseligen Bücher und ihre Verfasser unschädlich gemacht, wer würde dann noch in die Galerien gehen und an den Bildern der alten „Meister“ seinen unbefangenen Geschmack verderben!

Die Künstler, die so sprechen — und es giebt deren, wie ich versichern kann, eine ganze Reihe —, haben bis zu einem gewissen Grade nicht so Unrecht, und ein Einsichtiger wird das Körnchen Wahrheit aus dieser etwas drastischen Opposition gegen die Kunstwissenschaft herauszufinden wissen. Wer indessen glaubt, die Feindschaft zwischen Gelehrten und Künstlern entstamme erst unsern Tagen und sei wirklich eine Folge der in immer breitere Schichten eindringenden kunstgeschichtlichen Erkenntnis, befindet sich doch in argem Irrthume. Zum Beweise, daß auch frühere Zeiten ähnliches gekannt haben, will ich einige Beispiele von Kunstkritik aus der Zeit vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert vorführen, um beiden Parteien zu Nuß und Frommen und wohl auch zum Ergezen ihr Spiegelbild aus einer Zeit vorzuhalten, der man kunstgeschichtliche Kenntnisse im heutigen Sinne gewiß am wenigsten vorwerfen kann. Wenn das Bild etwas verzerrt erscheint, mag man von diesem Eindrucke den Maßstab entnehmen, den kommende Geschlechter vielleicht an die verwandten Erscheinungen unsrer Tage legen werden.

An sich ist es nichts neues, daß Leute, die außerhalb der kunstübenden Kreise stehen, sich anmaßen, diesen Kreisen Vorschriften zu erteilen. Erachtete doch das frühe Mittelalter selbst Kirchensynoden zu solchem Amte für berechtigt, ja verpflichtet. Der aus Byzanz im achten Jahrhundert nach dem Abendlande verpflanzte Bilderstreit kann also schon als Urbild unbefugter Kunststricherei gelten, vom klassischen Altertume ganz zu schweigen. Am Hofe Karls des Großen befaßte sich ein Mann wie Alcuin, dessen Vielseitigkeit sich vielleicht nicht unpassend mit der eines Du Bois-Reymond vergleichen ließe, mit offizieller Kunstkritik. In den Libri Carolini, deren Urheberschaft man ihm zuschreibt, führt er gar zornige Reden wider die unfrommen Künstler, die allerhand heidnisches Wesen in ihre Darstellung hineinziehen, das doch in der heiligen Schrift gar keinen Grund habe. Der damaligen Zeit galt eben die Bibel auch als Kodex ihrer ästhetischen Anschauungen, oder die Kunst nur als Hilfsmittel, um die Erzählungen der Evangelisten und Propheten auch den Schriftunkundigen in des Wortes eigentlicher Bedeutung „ad oculos zu demonstriren.“ Wir wissen indes aus den Kunstwerken, daß oft genug auch in jener Zeit sich der Widerspruch gegen solche Vorschriften bei den Künstlern regte, und im dreizehnten Jahrhundert bekennt sich sogar schon ein Vertreter jener theologischen Kunstkritik, Durandus von Mende, resignirt zu der Anschauung des alten Horaz:

Pictoribus atque poetis
Quaelibet audendi semper fuit aequa potestas.

Diese liberale Auffassung von künstlerischer Freiheit ist freilich in den folgenden Jahrhunderten nicht allen seinen gottesgelahrten Kollegen eigen gewesen, aber man darf auch nicht vergessen, daß die Künstler seiner Zeit keinen Gebrauch von der ihnen eingeräumten Freiheit machen konnten, weil sie materiell und ideell von der Kirche durchaus abhängig waren und blieben.

Erst mit dem Erwachen des Individualismus und der „freien Künste“ im heutigen Wortsinne beginnt auch die Selbständigkeit der Künstler auf diesem Felde sich mehr geltend zu machen. Albrecht Dürer spricht gelegentlich die bemerkenswerten Worte, die in dem heißen Streite „Künstler contra Kunstschreiber“ von der erstgenannten Partei zu meinem Verwundern noch niemals als Wahlspruch benutzt worden sind: „dy Kunst des malens kan nit woll geurteilt werden dann alleyn durch dye da selbs gut Moler sind, aber vhrwor den andern ist es verporgen wy dyr ain fremde Sprach.“ Und doch standen wohl selten Künstler so sehr unter der Vormundschaft der gelehrten Bildung wie die der Renaissance, und derselbe Dürer, der die Einmischung der Laien in die Kunstkritik so stolz ablehnt, fügte sich willig dem Programm eines Stabius und eines Pirckheimer bei der Anordnung der Triumphwagen für Kaiser Max, und empfing sicherlich auch die Anregung zu vielen andern seiner uns heute oft nur schwer verständlichen Allegorien aus den gelehrten Kreisen seiner Umgebung, genau so, wie Raffael in Rom sich die Ideen zu seinen vatikanischen Fresken von den

Gelehrten des päpstlichen Hofes souffliren ließ. Ja, der „Fürst unter den Malern,“ Tizian, mußte sich bei Ausmalung der Decke des Kommunalpalastes von Brescia die kleinlichsten Vorschriften und Anweisungen bis in die Einzelheiten der Farbengebung hinein von der vorgeordneten Behörde gefallen lassen und bedankte sich dafür noch dazu in aller Devotion, während wir von seinem Lehrer Bellini allerdings erfahren, daß er in derartigen Dingen ein peinlicheres künstlerisches Ehrgefühl hatte. Aber litt denn darunter der künstlerische Ruf dieser Meister? Blicb ihnen nicht genug Raum, ihre Schöpferkraft zu bethätigen? Schämten sie sich dieser Beziehungen zu den Vertretern der geistigen Kultur? Durchaus nicht. Andererseits verschmähten auch die Gelehrten, welche sich auf das Gebiet der Kunstwissenschaft wagten, die Belehrung von seiten der Künstler nicht, sei es, daß sie, wie Pomponius Gauricus, sich selbst praktisch in die Kunst einführen ließen, der sie ihre theoretischen Studien zugewandt hatten, sei es, daß sie in regem freundschaftlichen Verkehr mit den ausübenden Künstlern gegen ihre Theoreme praktische Winke eintauschten. Heute halten beide Kreise eine solche Annäherung für ihrer unwürdig, sie würde auch kaum von ähnlicher Fruchtbarkeit sein, da die Gedankenwelt der einen derjenigen der andern im Laufe der Zeiten nicht wenig entfremdet worden ist.

Benedetto Varchi, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, wußte, als ihm die Frage nach dem Rangverhältnisse zwischen Malerei und Skulptur aufstieg, nichts Besseres zu thun, als bei den besten Künstlern seiner Zeit Umfrage zu halten, worauf er von verschiedenen, so auch von Michelangelo Antworten erhielt. Andre, wie Francesco d'Ollanda, kleideten ihre ästhetischen Abhandlungen in Dialogform, wobei sie die tüchtigsten Meister ihrer Zeit das Wort führen lassen. Lodovico Dolce, der auch diese Form wählte, läßt durch den Mund des damals hochgeachteten, weil ängstlich gefürchteten Pietro Aretino, von dem sein Dialogo della pittura den Namen führt, die Anschauungen Tizians und seiner Kreise über die Kunst verkünden; aber er fühlt die Notwendigkeit, sich gegen den Einwurf zu verteidigen, „ob jemand, der kein Maler ist, fähig sei, über Malerei zu urteilen.“ Aretino faßt seine Ansicht dahin zusammen: „Allerdings leugne ich nicht, daß der Maler von gewissen Einzelheiten Kenntnis haben dürfte, die jemand, der kein Maler ist, kaum je erfassen wird; aber so wichtig diese auch für das Schaffen sein mögen, so unwichtig werden sie zum Abgeben eines gesunden Urteils erscheinen. Ich glaube durch diese wenigen Worte zur Genüge nachgewiesen zu haben, daß jedermann von Verstand, der Thätigkeit und Erfahrung in sich vereinigt, über Malerei urteilen könne; besonders wenn er sich mit der Antike und den Bildern guter Meister vertraut gemacht hat, weil es ihm dann bei einer gewissen Vorstellung des Vollkommenen, die er sich im Geiste eingepägt haben mag, ein Leichtes sein muß, zu urteilen, inwieweit die vorliegenden Werke jener Vorstellung nahe kommen oder nicht.“ Das klingt, zumal aus dem Munde eines Aretin, hinlänglich bescheiden und sachgemäß.

Aber schon der venezianische Arzt Michael Angelo Biondo zeigt in seinem 1549 erschienenen „Werke von der hochedeln Malerei und ihrer Kunstübung,“ daß es ihm mehr um die Verherrlichung seiner schriftstellerischen Fähigkeiten als um den Gegenstand zu thun ist, und neben aufdringlich schwülstiger Gelehrsamkeit nehmen wir bei ihm zum ersten male die Annahmung wahr, die Kunst ihren eignen Meistern zu erklären und den Malern ungebeten von seinem Geiste vorzuschleßen. Seine große Annahmung, der nur seine Unkenntnis künstlerischer Dinge einigermaßen gleichkommt, mögen die Schlussworte seines zweiten Kapitels kennzeichnen: „Ich ermahne deshalb jeden, der ein guter Maler werden will, daß er diese meine Erörterung und Unterredung von der Malerei öfter lese und mit Eifer und Fleiß durchgehe, bis er diese Lehre wohlverstanden und später auch gut in Übung gesetzt habe; auf solche Weise wird er leicht ein vollkommener, ergeßlicher und lieblicher Maler werden, weil dieser Weg der kürzeste, der nützlichste und ferner der notwendigste ist.“ Was würden unsre Künstler wohl zu solcher Mahnung sagen? Ihre italienischen Kollegen des sechzehnten Jahrhunderts — schwiegen und kümmerten sich nicht weiter um den ästhetisirenden Medicus. Und wir müssen ihnen dankbar dafür sein, denn man stelle sich einmal vor, ein Maler folgte der nachstehenden Anweisung, die wir nur ihrer Kürze wegen aus der Zahl der übrigen zehn durchaus auf gleicher Höhe stehenden herausheben: „Ich möchte, daß das vierte Gemälde bedeckt sei mit Sonnenstrahlen, die meinen Blick gänzlich blenden, nur daß man ein wenig vom Firmament sehe und insbesondre die Erde, die wir bewohnen. Dann soll man auf der einen Seite Bacchus erblicken, wie er von Ägypten mit seinen Weinreben auszieht, auf der andern Seite stelle man dar, wie Narcissus vor Echo flieht und wie er gewesen, als sie sich in ihn verliebte; die dritte Seite enthalte die verliebten Tauben der Agina, die vierte Seite, wie Thisbe beim Schein des Mondes vor der Löwin flieht und wie Pyramus sich mit dem eignen Schwerte den Tod giebt, dann, wie seine Geliebte, wie sie mit ihm sterben will, die Brust mit demselben Eisen durchstößt. Schließlich wünsche ich, daß die Geschichte des Kadmus alle diese Dinge rings umgebe, aber in der Mitte soll Merkur Trismegistos mit seiner Lehre dargestellt werden. Alles übrige von dem Bilde soll mit schön grünem Burbaum und heiligen Oliven geziert sein.“ (Übersetzung von A. Hg; Wien, 1873.) Liest man dazu das Datum dieser Phantastien am Schluß des Werckens: „Aus dem Häuschen des Biondo zur Zeit der Erneuerung seiner Leiden,“ so ist man versucht, diese Leiden besonders im Hirn des Verfassers zu vermuten. Und doch galt er seinen Zeitgenossen als geistig normal, ja sogar als ein sehr bedeutender — Arzt.

Diesem kunstschriftstellernden Arzte will ich noch einige Theologen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gegenüberstellen, die sich mit der ganzen Würde und Wucht ihrer Gottesgelahrtheit wider die „Irrtümer derer Maler“ wandten. Als durch die Reformation der Bilderstreit wieder aufgelebt

war und teilweise in sehr handgreiflicher Weise, nämlich durch Verbrennen und Zerfchlagen der kirchlichen Bildwerke, geführt wurde, bemächtigte sich natürlich auch die Streittheologie dieses Gebietes, und sowohl zwischen Protestanten und Katholiken als auch innerhalb der protestantischen Kreise selbst wurde so manche Disputation lebhaftester Art darüber ausgefochten. Bei dieser Gelegenheit nahm der Erzbischof von Mailand Federigo Borromäo Veranlassung, in seinem 1648 erschienenen Buche: *De pictura sacra* die Maler zur richtigen und schicklichen Darstellung der heiligen Personen und Vorgänge anzuleiten. Am Schlusse des Sechzehnten Jahrhunderts dann, als der Naturalismus der Neapolitaner Schule in Italien wie in Holland und Deutschland sich in höchst unerquicklicher Verwilderung auslebte und die künstlerische Darstellung der heiligen Dinge noch weit über Rembrandts nach theologischem Urteil „plebejische“ Auffassung sich hinauswagte, bildete sich ein ganz eigener Litteraturzweig über die Irrtümer und Fehler der Maler, „so sie in Entwerfung der biblischen Geschichten zu begehen pflegen.“ Man glaubte die heilige Schrift gegen die Künstler in Schutz nehmen zu müssen, wagte sich aber fast niemals aus dem Rahmen einer rein theoretisch-litterarischen Erörterung heraus. Einer der ersten unter diesen Kämpfern in Deutschland war Johann Friedrich Zünger, der am 6. April 1678 in Leipzig mit einem ungarischen Theologen Johann Ferber *de inanibus picturis* disputirte. Den Malern wird hier namentlich vorgehalten, daß sie sich in heiligen wie profanen Dingen aus schlechten Quellen unterrichteten oder gar aus Bosheit Fehler gegen besseres Wissen begingen. Die Riesengestalt des heiligen Christoph, der Panzer des heiligen Georg und andre ähnlich wichtige Dinge müssen für die Kritik herhalten; neben vielem Lächerlichen, das nur vorgebracht wird, um die Gelehrsamkeit und Belesenheit (die erstere deckte sich damals meist mit der letzteren) der Disputanten in helles Licht zu setzen, finden wir aber doch auch gesunde Kritik: so z. B. betreffs der sogenannten Lukasbilder, die in manchen Gegenden und schlimmer noch in der Litteratur auch heute noch nicht völlig ausgerottet sind.

Derartige Fragen beschäftigten aber nicht nur die theologischen Fakultäten von Leipzig, Wittenberg und Jena, auch im Auslande fand man an dem ergiebigen Diskussionsstoff Gefallen. In den *Mémoires de Trévoux* erschien 1704/5 eine Reihe von Aufsätzen *Sur les erreurs des peintres dans la représentation de nos mystères et dans les sujets tirés de l'histoire sacrée*, die 1772 auch ins Deutsche übersetzt wurden. Der Verfasser, Pelletier, trägt kein Bedenken, in seiner Vorrede auch Raffael schwerer Vergehen wider die heilige Schrift zu zeihen. In der Abgeschmacktheit und Anstößigkeit der niederländischen Bilder des sechzehnten Jahrhunderts sieht er eine Hauptveranlassung zu der Bilderstürmerei der Reformationzeit. Aber auch zu des Verfassers Zeit stakten die Kirchenbilder voller Irrtümer, die durchaus vermieden werden mußten. Gleichwohl schimmert bei Pelletier bereits etwas von kritischem Billigkeitsgefühl durch, indem er sich selbst den Einwurf macht, daß der Künstler doch

wohl für das Studium der Theologie nicht gar so viel Zeit übrig haben könne: „die Natur bildet die Künstler, aber nicht die Gelehrten, und noch weniger die Theologen.“ In merkwürdigem Gegensatz hierzu lautet der Schlusssatz seiner Vorrede: „Ich suche den Malern Erläuterungen über die Wahrheit der Geschichte, der Sätze der Religion, der Sitten und des Kostüms zu geben. Ich zeige ihnen nicht nur, was die bisherigen Maler gewagt haben, vorzustellen, sondern bei Gelegenheit auch, wie sie sich dabei hätten verhalten sollen.“ Darauf werden die einzelnen Szenen und Darstellungen des neuen Testaments der Reihe nach durchgesprochen und mit ebenso ausführlichen wie überflüssigen Erörterungen über die Trachten und einzelnen Lebensgewohnheiten der orientalischen Völker begleitet. Daß den Künstler irgendwelche andern Absichten leiten können, als solche Vernünftelei, scheint Belletier nicht einzuleuchten. Das „einzige Mittel, um den Beifall der Nachwelt zu erhalten,“ sieht er darin, daß „der Maler Werke liefere, die ganz mit der Wahrheit übereinkommen.“ Ein Wereschagin würde sich also wohl seines Beifalls erfreut haben, während sich im neunzehnten Jahrhundert bekanntlich die Geistlichkeit Wiens nicht zu solcher Auffassung aus der Zeit der Mongeperücken bekennen wollte.

Italien und Spanien steuerten zu der Diskussion ebenfalls das ihre bei, namentlich das spanische Werk *Ayalas Pictor christianus eruditus* (Madrid, 1730), welches den ganzen christlichen Bilderkreis umfaßt, muß hier erwähnt werden.

Daß auch die Künstler selbst sich mit der Frage nach dem „Totalcolorit“ in den biblisch-historischen Darstellungen — wie es in unserm Kunstjargon heißen würde — befaßten, beweisen uns einzelne Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture in Paris, die zeitweise einen so stürmischen Charakter annahmen, daß man die Sitzungen einstellen mußte. Freilich zog man es hier, wo die Künstler unter sich waren, vor, seine Kritik an den älteren Meistern zu üben. So beanstandete man namentlich die Darstellung heiliger Szenen in der spätern venezianischen Schule, die übrigens schon 1573 Paolo Veronese vor die Schranken des venezianischen Inquisitionstribunals gebracht hatten. Es sei doch, meinte in einer Sitzung Louis Boullogne, höchst bedenklich, wenn im Hintergrunde der vierge au lapin von Tizian sich Renaissancebauten erheben, deren Stil zur Zeit und Gegend der dargestellten Szene durchaus nicht passen wollten. Glücklicher Alma Tadema und Genossen, die ihr solchen Vorwürfen den blanken Schild eurer archäologischen Gewissenhaftigkeit entgegenhalten könnt, wo ein Tizian wehrlos vor dem Richterstuhl der gelehrten Kunstkritik stehen mußte!

Gegenüber diesen Beispielen von Urteilslosigkeit der Mediziner und Theologen in Sachen der Kunst — welchem Kenner der gegenwärtigen Kunstliteratur fielen nicht zahlreiche Epigonen eines Diondo und Sünger ein! — wird man sich mit den gleichzeitigen Leistungen der philosophischen Fakultät auf

diesem Gebiete, wie etwa mit Diderots Rezensionen der Pariser Salons von 1737 bis 1766, schon eher befreunden können. Daß Winkelmann dann den Künstlern seiner Zeit und ihrem welschen Ungeschmack energisch den Standpunkt klar machte, ist den Jüngern seiner Wissenschaft, den Kunstgelehrten, namentlich in Deutschland, ein verhängnisvolles Erbe geworden. Der Gegensatz zwischen „Kunstschreibern und Künstlern“ ist seitdem nie wieder ganz von der Bildfläche verschwunden, nur daß in jüngster Zeit die Künstler auch zur Feder gegriffen haben, statt ihre Gegner mit dem Pinsel aus dem Felde zu schlagen. Schon 1833 erschienen „Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland,“ und ein so thörichtes Pamphlet wie Karl Hoff's „Künstler und Kunstschreiber“ erlebte noch vor fünf Jahren zwei Auflagen. Wenn wir auch nicht mehr ganz das Wort des Altdorfer Professors Dilt herr aus dem siebzehnten Jahrhundert auf unsre Tage anwenden können: *Quisquis pictorum nostrorum ruditatem voluerit corrigere, is profecto otium desperaverit omnino: adeo ineruditi sunt plerique, adeo cognitionem omnem antiquitatis turpiter abjecerunt*, so besteht doch auch heute noch der Ausspruch des alten kunsterfahrenen Cassiodor zu Recht: *Magna ars est, contra artifices loqui et apud illos aliquid agere, qui se putant omnia pervidere.*

—er.



Skizzen aus unserm heutigen Volksleben.

15. Nervöse Leute.



rlauben Sie mal: Rom ist untergegangen, aber nicht am Kaisertum. Was diese römische Republik angeht — mein Gott, das waren keine großen Zeiten. Dieser alte Cicero kommt mir vor wie einer unsrer guten Revolutionäre der achtundvierziger Schule, der über die beste der Staatsformen leitartikelt. Fragen Sie Rommen. Nein, mein Lieber, Rom's Blüte beginnt mit Augustus und der Errichtung des Reiches — schade, daß wir nicht auch einen Kanzler in Parallele zu stellen haben. Rom ist nicht an diesem Reiche, sondern an den Nerven untergegangen. Wahrhaftig. Verbrauchte, nervöse Leute und unsre Naturmenschen von Germanen, das giebt ungleichen Kampf und bedeutet das Ende vom Liede.

Und passen Sie mal auf, uns wird's gerade so gehen. Eugen und Konforten werden das Reich weder retten noch stürzen, aber die verfluchten Nerven. Daran gehen wir zu Grunde. Unsre Zeit ist groß, aber mit den Nerven kommen wir alle Jahre mehr herunter.

Sie meinen, ich übertreibe. Nicht die Idee! Die Nervosität ist nicht mehr eine Krankheit einzelner alter Damen, die nichts zu thun haben, es ist eine Volks-