



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kunstliteratur (Fortsetzung). 2

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

ein Urwesen zurückführen müssen. Daß dieses Urwesen und seine Wirkungsweise ebensowenig in unser Bewußtsein tritt wie die Einzelmanifestation von ihm, die wir unsre Seele nennen, versteht sich von selbst. Es erhebt sich nun aber die Frage, ob dieses Urwesen nicht bloß uns, sondern auch sich selbst unbewußt bleibt. Hartmann bejaht diese Frage und gibt damit dem Worte einen zweiten, vom ersten abweichenden Sinn. In dem oben angegebenen Sinne genommen ist die Unbewußtheit unleugbare Tatsache, in diesem zweiten nur Hypothese, eine Hypothese, der wir nicht beizupflichten vermögen; eine unbewußte, also blinde Vorsehung scheint uns eine *contradictio in adjecto* zu sein. Da Hartmann selbst zugibt, daß alle metaphysischen Hypothesen nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit zu erreichen, niemals Gewißheit zu gewähren vermögen, so bleibt die Entscheidung für die eine oder die andre zuguterletzt immer Glaubenssache. Wir unsrerseits finden die christliche Hypothese oder das christliche Bild für das Wesen Gottes annehmbarer als die Hartmannische. Selbstverständlich können alle Beschreibungen des unbeschreiblichen Gottes nur unzutreffende Bilder sein, es kann aber trotzdem der Glaube an das unter diesen Bildern vorgestellte Wesen, der dem philosophierenden Verstande Hypothese bleiben muß, dem religiösen Gemüte Gewißheit werden.



Kunstliteratur

(Fortsetzung)

2



Übersetzungen anerkannt guter Kunstbücher sind immer willkommen zu heißen, wenn auch, was die beiden ersten anlangt, die uns heute vorliegen, anzunehmen sein wird, daß wer sich theoretisch mit der Kunst beschäftigt, so viel Französisch versteht, daß er eine Übersetzung allenfalls entbehren kann. Die Franzosen haben die große Gabe, sich in anziehender Form über wissenschaftliche Gegenstände auszusprechen, ohne die Eierschalen einer äußerlichen Gelehrsamkeit als Zeugnisse ihrer fachmännischen Zuständigkeit dem Leser in den Weg zu streuen. Eugen Fromentin war ein feiner Maler kleiner Figuren, Landschaften aus Algerien und der Sahara, einer der Führer der zahlreichen sogenannten Orientalisten, und ein ebenso feiner Schriftsteller in seinen Romanen und Reisebeschreibungen. Sein weitans berühmtestes Buch behandelt die Maler von Belgien und Holland, d. h. einige von ihnen ausführlich, Rubens und Wanduyck, Frans Hals, Rembrandt und Ruysdael, und am Schluß noch bei einem Abstecher nach Brügge Memling, die übrigen in kurzen Strichen als Umgebung, als ihre künstlerische Umwelt. Das Eigentümliche Fromentins besteht darin, daß er einmal auf eine ungemein lebendige Weise diese Maler als Kinder ihres Landes, ihre Werke als Erzeugnisse seiner Geschichte und Kultur schildert, sodann daß er als Künstler sieht und spricht. Und zwar nicht, wie es sonst wohl Künstler

machen, wenn sie über die Kunst der Vergangenheit schreiben, zugunsten einer oder gar seiner eignen Richtung. Von Jugend auf sah er les maîtres d'autrefois mit Ehrfurcht an, in dem Gefühl, daß man von ihnen lernen müsse, und was sie ihn als Maler gelehrt hatten, das führte er nun in vertiefender Betrachtung aus, zum Beispiel was die französischen Landschaftler Ruissdael verdanken, oder wie weit Rubens Einfluß verfolgt werden könne. Aber auch der ganz fernab liegende Memling wird unter seiner Hand wieder lebendig. Überall spürt man den historischen Zug, der bei den gebildeten Franzosen, ob sie über Literatur oder über Kunst schreiben, so wohlthuend berührt. Das Werk, von dem wir reden, ist in zwei Bänden (als dritter und vierter Band einer „Bibliothek ausgewählter Kunstschriften“) bei Bruno Cassirer in Berlin zum Preise von 7 Mark erschienen. Der Übersetzer, Eberhard von Bodenhäusen, rechtfertigt sein Unternehmen unnötigerweise gegen einen Ausspruch „von sachkundigster Seite, es sei unmöglich, ein Buch von so eigentümlicher, persönlicher, fein ziselierter Sprache in eine andre Sprache zu übertragen.“ Denn seine Übersetzung liest sich so gut wie ein von vornherein deutsch geschriebenes Buch, und aus jenem Satz spricht nicht die Sachkunde, sondern eine ganz unnötige Wichtigtuerei. Warum hat übrigens der Übersetzer das Buch auf dem Titelblatt „Die alten Meister“ genannt, da er doch unterhalb der Bogen viel besser übersetzt: „Die Meister von ehemals“?

Bei Eugen Diederichs in Leipzig ist erschienen „Hippolyte Taine, Reise in Italien, übertragen von Ernst Hardt. Erster Band, Rom und Neapel“ (4 Mark). Das Buch ist in Briefform geschrieben, 1864. Die Zustände, die es behandelt — denn es handelt nicht bloß von Kunstwerken —, haben sich längst geändert; wer so weit zurückdenken kann, erkennt das damalige Rom heute nur noch in seinen alten Gebäuden und in einem Teil seiner Kunstwerke wieder. Und als Kunstkenner ist Taine derselbe Subjektivist, der er zum Beispiel in seiner Englischen Literaturgeschichte ist. Immerhin ist es ein angenehm unterhaltendes Buch mit vielen einzelnen feinen Bemerkungen, wie sie einem geistreichen Manne bei allem, was er angreift, in die Feder kommen. Mancher wird es gern in die Hand nehmen, und die Übersetzung ist gut. Nun wird uns aber in einem Vorwort gesagt, dieses Werk Taines sei nach und nach in allen Ländern unsrer Kultur zu „dem“ Buche über Italien geworden. Ein Deutscher, in dessen Muttersprache Goethes Italienische Reise und Burckhardts Cicerone geschrieben sind, sollte sich nicht zu einem so tiefen Büchling erniedrigen. Und da der törichte Satz auch für Italien und England nicht zutrifft, was bleibt denn da noch übrig von den „Ländern unsrer Kultur“? Nicht einmal die vernünftigen Franzosen bilden sich ein, aus dem Buche viel über Italien lernen zu können, sie lesen es, weil es von Taine ist, und weil ihnen seine analysierende Betrachtungsweise mit dem starken Zusatz von Rhetorik zusagt. Mit den großen Hauptwerken, die Taines Namen berühmt gemacht haben, würden sie diese Zwischenaktsleistung niemals vergleichen. So gehts, wenn ein Übersetzer nicht bei seinem Leisten bleibt und den Literaturkenner zu spielen versucht.

Demselben Verlage verdanken wir noch ein sehr schön ausgestattetes Werk:

„Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet, nach den veröffentlichten Handschriften. Auswahl, Überetzung und Einleitung von Marie Herzfeld“ (8 Mark). Die Verfasserin hat sich durch die mühevollen Arbeit ihrer geschickten Auswahl und durch ihre charakteristische Überetzung ein großes Verdienst erworben. Es ist ein feltner Genuß, auf eine so leichte und angenehme Weise den Gedanken eines hohen Geistes folgen zu können. Auch die historische Einleitung über Leonardo bringt vieles, woran ein Leser Freude haben wird. Aber auch beinahe ebenso vieles, wir müssen es zu unserm Bedauern sagen, was zeigt, daß sie einer solchen Aufgabe nicht gewachsen war. Ihre mit starken Gefühlsausdrücken versehenen, wunderlichen Kunsturteile und die mit feierlichem Pathos an literarische Kollegen reichlich ausgeteilten Komplimente, die sich mitten darunter und in einem Buche über den großen Leonardo geradezu komisch ausnehmen, sind Kennzeichen weiblicher Arbeitsweise. Das Seltsamste von dieser Art sind Betrachtungen über „das eleganteste aller Laster“ bei Gelegenheit des Jugendlebens Leonardos. Es ist schade um die übrigens ernstgemeinte Arbeit der Verfasserin, daß ihre männlichen Berater für alle diese Schwächen keine Empfindung gehabt zu haben scheinen.

An den engern Kreis der Kunstverständigen wendet sich ein mehr in wissenschaftlichen Formen gehaltenes Buch: „Das Florentiner Bildnis, von Emil Schaeffer, mit vielen Abbildungen, München, Bruckmann“ (7 Mark). Nachdem Burckhardt in einer reichhaltigen nachgelassenen Abhandlung die Entwicklung des Porträts durch die ganze italienische Kunst in großen Zügen verfolgt, und Wölfflin in seinem Buche über die klassische Kunst die Grenzlirien der Früh- und der Hochrenaissance auch in bezug auf das Bildnis strenger gezogen hatte, war eine Teilbehandlung nach landschaftlichen Gruppen, wie sie hier für das gemalte Bildnis der Florentiner gegeben wird, nahegelegt. Schaeffer bespricht in einzelnen Kapiteln das Bildnis im Fresko, im religiösen Andachtbilde, das Profanbildnis im Quattrocento, im Beginn des Cinquecento und das höfische Porträt. Seine Darstellung, die durch zahlreiche ausgezeichnet hergestellte Negdrucke unterstützt wird, enthält sehr viel Interessantes, wie das von dem Verfasser des Buches über die Frau in der venezianischen Malerei nicht anders zu erwarten war. Auch dieses neue Buch ist höchst lebendig geschrieben, und die Fachwissenschaft wird sich mit seinen mannigfaltigen Anregungen auseinanderzusetzen haben. Dem Berichterstatter der Grenzboten steht es nur zu, über einige unmaßgebliche Eindrücke Rechenschaft zu geben. Nachdem unsere noch junge Kunstgeschichtschreibung in Anlehnung an die philologisch-archäologische Wissenschaft zunächst in sachlich lehrhafter Weise ihre Stoffe behandelt hatte, fanden sich bei der Natur dieser allgemein interessierenden Gegenstände die Anziehungsmittel einer freieren, gefälligeren Darstellung gleichsam von selbst ein. Ohne diese leichtere Gattung wäre die weitgehende Teilnahme für Kunst, über die sich jeder freuen wird, nicht erreicht worden. Ein weiterer Schritt auf diesem Wege führt zum Wettstreit mit Werken der Dichtkunst, freilich nicht in Vers und Reim, aber in der Wirkung auf den Leser durch Reizmittel anderer Art, und zwar mit Absicht und Bewußtsein. Lesen wir doch jetzt nicht selten in den Ankündigungen neuer Erscheinungen, dies sei ein

Künstlerbuch, von einem Dichter geschrieben, einem der wenigen, die fühlen, was sie sagen, und wie es dann weiter heißt. Bei dieser zuerst von den französischen Parnassiern und Dekadenten gepflegten Art, Gegenstände der Kunst zu behandeln, dient das Kunstwerk dem Schriftsteller bloß zum Behuf seiner Empfindungen; diese dürfen fliegen, so hoch und so weit sie wollen, wenn sie nur Eindruck auf den Leser machen, und aus diesem Phrasennebel taucht dann der Gegenstand, der die Anregung gab, in schwankenden Umrissen auf und nieder. Unbildlich gesprochen muß die Sache leiden unter der Herrschaft des Worts, und man kann mit solcher Wortkunst wohl einzelnen Liebhabern ein Vergnügen bereiten, keinem aber die Erkenntnis einer Sache vermitteln; darüber ist nach Schillers Abhandlung: Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen kein Zweifel mehr möglich.

In Schaeffers Buche brauchen wir nach Beispielen dieser irreführenden Wortkunst nicht lange zu suchen. „An wuchtiger Körperlichkeit können Filippinos Menschen mit denen Masaccios sich nicht mehr vergleichen; sie sind feingegliedert, beweglicher, und neben den knochenstarken Ahnen, die Masaccio gemalt, mögen Filippinos Modelle sich schmerzlich als Enkel empfunden haben.“ Das fiel ihnen gar nicht ein. In der Brancaccikapelle widerlegt das der erste Augenschein; hat man doch erst nach und nach die Grenzen zwischen den Arbeiten der beiden Maler bestimmen gelernt. Und in der Cappella Strozzi sind die Männer Filippinos von einer geradezu brutalen Knochenstärke, die einen Eindruck von Entschmerz für jeden, der sehen will und nicht phantazieren, gar nicht aufkommen läßt. Es ist ja ein uralter Satz bei Dichtern und Sittenschilderern, daß die Söhne nicht mehr sind, was die Väter waren, und obgleich das in dieser Allgemeinheit nicht richtig ist, da doch die Abfolge der Geschlechter auch alle Fortschritte unsers Lebens mit sich führt, so dient der mundgerechte Gemeinplatz dennoch als Leitmotiv stimmungsvoller Schilderungen immer weiter. Bekanntlich haben die französischen Dekadenten und ihr Ableger Maeterlinck mit Vorliebe Erscheinungen des Niedergangs und Zeichen des Absterbens, oder was sie dafür halten, behandelt; sie sehen überall Lebensmüdigkeit und Todeskeime und versenken sich mit wehmütigem Behagen in das Krankhafte. Vergleichen übt namentlich auf jüngere Leser einen großen Reiz aus, und als Schilderkunst angesehen mag es sogar sein Verdienst haben, aber in ernsthafte Bücher, die die Erkenntnis bestimmter Gegenstände fördern wollen, gehört es nicht. Liest man nun die Kapitel über die spätere florentinische Bildnismalerei, so findet man sie von diesen Anregungen ganz durchzogen. Die blassen, trauernden Sünglinge in herblicher Landschaft erscheinen Schaeffer wie die Ahnen Maeterlinckscher Prinzen, sie sehnen sich aus Nacht zur Sonne, ihre Mienen hat der Kummer ausgeprägt, der stetes Leiden am Menschen und am eignen Ich bereitet, Menschen mit wunder Seele, denen — am Ende der Republik — Müdigkeit und Resignation die zeitliche und lokale Note gegeben haben. Es mag ja für manchen Leser eine angenehme Gefühlsregung sein, wenn er sich die schwermütigen Züge eines Sünglingskopfes von Andrea del Sarto oder Franciabigio in diese Sprache übersetzen läßt, aber mit den Schlußfolgerungen, die aus solchen Einzeldrücken

gezogen werden, hört das Vergnügen auf, harmlos zu sein. Andrea del Sarto, in den Schaeffer alles Mögliche hineinsieht, war in Wirklichkeit gerade wegen der typischen Weichmütigkeit seiner Gesichter ein sehr schwacher Porträtist, und diese ganze Auffassung der Porträtmaler seiner Richtung überhaupt ist nicht Charakterwiedergabe, sondern eine künstlerische Mode. Sie beweist nur, was die Künstler beabsichtigten, und wie die Dargestellten zu erscheinen wünschten, und ebenso viele Bildnisse dieser Zeit zeigen uns ganz andre Menschen und einen völlig andern Ausdruck. Die blasierten, kühlen Florentiner des sechzehnten Jahrhunderts waren nächst den Venezianern die besten Diplomaten, beobachtende Geschichtschreiber, scharfe Sprachtheoretiker und sogar Naturforscher. Das lehrt uns ihre Literatur. Und diese Menschen, d. h. das ganze Zeitalter „am Ende der Republik,“ sollen wir uns nun wie die Traumfiguren einer Maeterlinckschen Marionettenkomödie vorstellen, bloß wegen der schwermütigen Pose auf einem Teil ihrer Bildnisse? Was würde man sagen, wenn jemand das Charakterbild der verstandesscharfen und rauflustigen Athener im Zeitalter ihrer großen Kriege nach den sanften Jünglingsköpfen des Parthenonfrieses umzuzeichnen unternähme? — Die Beschäftigung mit einem Zweige der florentinischen Malerei verpflichtet ja noch nicht zur Abgabe von Generalurteilen über ein ganzes historisches Zeitalter. Wer diese aber unternimmt, muß Historiker sein, d. h. die Zeit aus allen ihren Quellen kennen, und das läßt sich nicht so nebenher gewinnen.

Den Gipfel ersteigt die Wortkunst bei der Besprechung von Lionardos Monalisa. „Von dem Versuch, zu beschreiben, sei abgesehen. Wer immer bisher gewagt, Unfaßbares in Worte zu zwingen, gleich jenem Knaben der Legende, der mit einem Böffel den Ozean ausschöpfen wollte. Nur das Neue in diesem Gemälde soll gesagt werden.“ Dieses Neue erinnert uns an ein bekanntes Wort Lessings, indem es mit dem Sage beginnt: „Der rechte Arm liegt, gleichsam aus der Tiefe hervorlangend, auf dem linken,“ während in Wirklichkeit der Arm auf einer Armlehne des Sessels ruhend sich ganz natürlich von oben herabneigt. Des weitern kann es nun kaum etwas klareres und einfacheres geben als dieses Frauenbild (wie ja alles wahrhaft Große und Schöne immer einfach ist), und jeder darf seiner Bewunderung für die künstlerischen Mittel, die ein solches Naturbild hervorgebracht haben, freien Lauf lassen. Aber Schaeffer verdunkelt sich die klare Erscheinung durch einen unverständlichen Hymnus auf das Weib als Gattung, das hier geschildert sein soll, auf das „Antlitz mit seinem Lächeln, dem ewig unergründlichen. Darum lasen die Menschen nach ihrer Sehnsucht und ihren Erlebnissen, gemäß ihren begrenzten Vorstellungen vom Weibe, Sündiges und Heiliges aus diesem Angesicht, und sie hatten Recht und Unrecht zugleich. Viele Möglichkeiten birgt die Seele des Weibes; wäre auch nur eine einzige hier Wirklichkeit geworden, so hätte Lionardo der Monalisa ihren wunderbarsten Zauber geraubt, die meertiefe Unergründlichkeit.“ Und so geht es weiter bis zu „der glorreichsten Inkarnation jenes Urrätsels, das wir Weib nennen,“ wobei ein natürlich empfindender Leser vielleicht denken mag: Ich sehe nichts als einen schwarzen Pudel usw. Jedenfalls fördert man durch solcherlei Reden kein Kunstverständnis.

Wir haben uns noch gefragt, welchen Zweck der Verfasser mit den zahlreichen Anmerkungen verfolgt haben möge. Daß sie auf besondern Blättern am Schluß gedruckt sind, macht ihren Gebrauch um so unbequemer, und wenn sie notwendig waren, gehörten sie unter den Text. Daß man aber auch ein wissenschaftliches Buch über Kunst ohne diese Zutaten verfassen kann, zeigt Wölfflin's „Klassische Kunst.“ Was enthalten denn nun diese 25 Seiten bei Schaeffer? Zunächst Verweise auf Zeitschriften, die den wenigsten Lesern zugänglich sind, die also höchstens die Belesenheit des Verfassers belegen können. Sodann Titel von Büchern guter Freunde mit Zensuren, die ihren Lohn vielleicht dereinst in Gegenleistungen finden können. Für den Leser könnte alles das doch nur dann Nutzen haben, wenn er bei solcher Gelegenheit kurz gesagt bekäme, was für den ganz bestimmten Gegenstand aus einem Zahlzitat oder aus einer Stelle des gelobten Buches zu lernen wäre. Machen wir nun auf diesen allein vernünftigen Zweckbegriff einmal eine Probe. An einem berühmten und vielbesprochenen Bilde, Sandro Botticellis Anbetung der Könige, hat von jeher die Menschen zweierlei interessiert: wurde es ursprünglich für eine Kirche geliefert, und in wessen Auftrage, sodann wer sind die darauf dargestellten Personen? Haben wir Schaeffer's Text und Anmerkung gelesen, so sind wir genau so klug wie vorher, und in einem Punkte widerspricht sogar die Anmerkung dem Text. Man könnte getrost einen Preis auf die Frage setzen, welche Figur denn nun eigentlich Giuliano Medici vorstelle! Das Zitieren von Namen und Zahlen ohne Verarbeitung der Zitate ist bekanntlich ein Unfug der Philologen, durch den sich diese ihren nichtphilologischen Leserkreis allmählich verschleicht haben. Die Kunstwissenschaft hat in der Methode vieles von der Philologie lernen können. Es wäre jammerschade, wenn sie nun auch alle ihre Unarten nachträglich wiederholen wollte.

Wir kommen zu einem groß angelegten Werke über einen Maler unsers Zeitalters: „Anselm Feuerbach von Julius Allgeyer. Zweite Auflage auf Grund der zum erstenmal benutzten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers. Aus dem Nachlasse des Verfassers herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Professor Carl Neumann.“ (Berlin und Stuttgart, Spemann. Zwei Bände, 18 Mark.) Feuerbach's Mutter, die nach dem frühen Tode des Sohnes (1880) ganz ihren Erinnerungen lebte, hatte ein aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen zusammengestelltes „Vermächtnis von Anselm Feuerbach“ herausgegeben, das seither viele Auflagen erlebt hat. Dieses sympathische kleine Denkmal wird durch das umfassende Werk des gleichaltrigen Freundes und Landsmannes ergänzt, der, ein Kupferstecher von Beruf, es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, das Werk des Malers bis auf den Grund zu verfolgen. Im Gegensatz zu der Mutter, die vorzugsweise bei den Lichtseiten verweilt, deckt Allgeyer die Hindernisse und Widerstände auf, unter denen der Freund hat leiden müssen, und er übersieht auch nicht die Schuld, die den Künstler selbst trifft.

Es ist ein sehr schönes Buch, von tiefem Inhalt und tragisch bewegender Grundstimmung. Feuerbach hatte die feste Zuversicht, daß seine Lebensarbeit einmal anerkannt werden würde. Jetzt sind seine Bilder in den großen

öffentlichen Sammlungen und im festen Besitz weniger Kenner; im Kunsthandel sind bescheidne Skizzen von ihm selten und gesucht. Der Kreis seiner Verehrer wird jedoch nur klein sein, denn die moderne Kunst ist inzwischen andre Wege gegangen. Daß aber ein Kunsthistoriker, der oft genug für die moderne Richtung das Wort genommen hat, die neue Auflage dieses Buches herausgibt, bürgt dafür, daß Feuerbachs Ideal hoch genug ist, daß es auch heute noch die Mühe unsers Betrachtens lohnt. Er hat sich seine Stellung erkämpft unter den Malern der Kunstgeschichte, die in der Formensprache einer frühern Zeit — der Venezianer — eigne Gedanken auszudrücken suchen. Er ist ebensowenig nachahmender Kostümmaler wie platter Photograph der Natur, ein Zeichner, der den strengsten Ansprüchen der Heutigen genügt, und dabei ein wirklicher Kolorist. Soweit Künstler aus Büchern etwas lernen können, wäre dieses recht eigentlich ein Buch für sie. Außerdem ist es reich an zeitgeschichtlichem Inhalt, an Mitteilungen über bekannte Persönlichkeiten, Künstler und Gönner. Ausführlich wird des Grafen Schack gedacht, Allgeyer beurteilt ihn durchweg ungünstig. In dieser Frage, die jeden interessieren muß, weil sie von allgemeinerer Bedeutung für das Mäcenatentum überhaupt ist, stehen wir freilich nicht auf Allgeyers Seite. Das Werk ist mit zahlreichen Abbildungen versehen.

„Über Otto Greiner“ lautet der Titel eines fein ausgestatteten, reich illustrierten Quarthefts von Johannes Guthmann (Leipzig, Hiersemann. 2 Mark), das sich in kritisch betrachtender Weise leicht und angenehm mit dem Werke eines anerkannt tüchtigen und sehr vielseitigen Künstlers auseinandersetzt. Unsre heutigen Künstler haben es darin gut, daß man über sie, wenn sie noch in voller Entwicklung stehn, schon Bücher schreibt. So üblich das jetzt ist, so seltsam bleibt es doch, und uns neckt dann jedesmal der Einfall: Wie, wenn der Autor das Buch seinem Künstler unter vier Augen vorläse? Würden die Augurn dann einander bloß anlächeln, oder würde nicht auch manchmal der eine zum andern sagen: Kaufen Sie mir lieber ein Bild ab!

Ein Buch über Ludwig Richter mit 108 Abbildungen von David Koch (Stuttgart, Steinkopf. 3 Mark) ruft uns eindringlich in das Gedächtnis, was für ein eminent sicherer Zeichner doch dieser bescheidne Künstler war. Man vergleiche ihn einmal mit Wilhelm Steinhausen, über den derselbe Verfasser ein ebenso ausgestattetes Buch mit 119 Abbildungen herausgegeben hat (Heilbronn, Salzer; zweite Auflage; 3 Mark). Wie schwach und unsicher zeichnet und komponiert der! Sein Verdienst, das ihm nicht geschmälert werden soll, liegt in der Innigkeit des Ausdrucks. Dadurch wird er seinen Platz in der deutschen Kunstgeschichte behaupten. Ein ähnlich gehaltenes Buch hat den Titel: „Heinrich Schaumberger und Rudolf Köselitz, Dichter und Illustrator, von H. Ch. H. Meyer, mit Illustrationen aus Schaumbergers Werken“ (Wolfenbüttel, Zwißler. 1,50 Mark). Wir stellen die oberfränkischen Dorfgeschichten des leider zu früh aus einem Leben voll Krankheit und Sorgen abgerufenen Lehrers Schaumberger sehr hoch; seine ergreifende Novelle „Im Hirtenhaus“ gehört zu dem Allerbesten, was wir auf diesem Gebiete haben. Die Illustrationen von Köselitz sind als solche passend und

gut, aber sie erreichen doch nur ein bescheidenes Mittelmaß. Immerhin hat das Buch als Supplement zu Schaumbergers Werken seine Berechtigung.

Ein landschaftliches Spezialgebiet behandelt: „Badische Kunst 1903. Im Auftrage der Vereinigung »Heimatliche Kunstpflege« in Karlsruhe herausgegeben von Albert Geiger“ (Karlsruhe, Braun. 5 Mark). Das hübsche Heft enthält farbige und schwarze Bilder von Thoma, Schönleber, Dill, Volkmann und andern, sowie Gedichte und Prosaschilderungen badischer Schriftsteller. Ein anziehendes Buch ist „Turm- und Glockenbüchlein. Eine Wanderung durch deutsche Wächter- und Glockentuben, von Karl Bader“ (Gießen, Ricker. 4 Mark). Es gibt Schilderungen mit Abbildungen aus süddeutschen Kirchen. Von dem amtlichen „Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien“ (Breslau, Korn) liegt der sechste Band mit drei Karten der drei Regierungsbezirke in Doppelfolio vor, bearbeitet von Hans Lutsch. Farbige Striche unter den Ortsnamen bezeichnen die Stilformen der Bauwerke. Andre Signaturen beziehen sich auf historische Verhältnisse. Die Veranschaulichungsmethode ist musterhaft klar und übersichtlich. Wir erwähnen ferner den „Stenographischen Bericht über den vierten Tag für Denkmalpflege in Erfurt 1903“ (Berlin, Ernst und Sohn), der neben vielen andern die Frage der Restaurierung des Meißner Doms behandelt, sowie eine Gelegenheitschrift von Joseph Strzygowski: „Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, ein Protest“ (Leipzig, Hinrichs. 1 Mark) mit vielen Abbildungen. In zweiter Auflage liegen vor die von der Direktion der Dresdner Kunstgewerbeschule herausgegebenen „Kunstgewerblichen Stilproben,“ 32 Abbildungstafeln mit Erläuterungen von Professor Berling (Leipzig, Hiersemann. 2 Mark). Wir haben dieses mustergiltige kleine Werk bei seinem ersten Erscheinen warm empfohlen, und zwar solchen, für die es zunächst nicht bestimmt ist, weil es vielleicht kein zweites Hilfsmittel gibt, durch das jemand auf so mühelose Weise an den einfachsten Objekten sein Gefühl für Stilunterschiede weiterbilden kann. Für die Architektur verfolgt dieselben Absichten ein Atlas mit zehn Tafeln und kurzem Text: „Hauptmerkmale der Baustile von Seminarlehrer Schneider und Architekt Meze“ (Leipzig, Hirt und Sohn. Kleine Ausgabe, 1,60 Mark). Endlich noch zwei Beiträge zur sogenannten Kunstziehung. Käthe Kaugsch — „Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern“ (Leipzig, Teubner. 1 Mark) — katechisiert in der zuerst von Lichtwark eingeführten Weise über die von demselben Verlage für Schulzimmer herausgegebenen Künstlerlithographien, von denen kleine Nachbildungen beigefügt sind. „Die Kunst im Leben des Kindes, ein Handbuch für Eltern und Erzieher, herausgegeben im Auftrage der Vereinigung: Die Kunst im Leben des Kindes“ (Berlin, Georg Reimer. 1,50 Mark) mit Abbildungen, enthält fünf Aufsätze verschiedner Verfasser: Erziehung und Kunst, Naturbeobachtung, Künstlerischer Wandschmuck, Bilderbücher, Spiel und Spielzeug. Die Bestrebungen sind ja schön und gut, aber wer die schwerwiegenden Realitäten, die sich an das Aufbringen einer auch nur mäßigen Zahl von Kindern hängen, erst einmal selbst erfahren hat, dem muß doch die feierliche Wichtigkeit ein Lächeln abnötigen, mit der diese kleinen Nebendinge hier vor-

geführt werden, als hingen Leben und Seligkeit davon ab. Käthe Kautsch verwahrt sich dagegen, daß ihr Buch Kindern in die Hand gegeben werde. Sie habe „nur für den Lehrer, für den Erzieher geschrieben.“ Mit größerm Behagen ist wohl noch in keinem Kreise das Wort „Erziehen“ mit allen seinen Ableitungen gebraucht worden. Ein Seitenstück zu den Kunst Erziehern sind die „Musikpädagogen,“ wie sich seit einiger Zeit die Lehrer und Lehrerinnen des Klavierspiels zu nennen lieben. „Man überfieht die eminente Bedeutung dieser Faktoren für das Leben,“ heißt es in dem zweiten Buche. Dasselbst wird ein Kinderzimmer gewünscht mit einem Glaschrank für selbstgefertigte, zerbrechliche Gegenstände, mit Sand zum Spielen, Ton zum Kneten, Leim zum Kleben, mit Strohhäufchen, Kastanien, Berten und Wachsstümpfchen; alle diese Dinge müssen aufbewahrt werden können. Wir möchten hierüber gern einmal die Mütter hören und empfehlen den Kunst Erziehern zunächst die Ausbildung von Kindern Mädchen, die diese Wüsten in Ordnung zu halten haben.

(Schluß folgt)



Glücksinseln und Träume

Von Friedrich Raquel

5. Mein Dorf

(Schluß)



Wenn auch unsre Bauern ihre Nahrung aus dem Acker, dem Garten und dem Weinberg ziehen, sind sie doch alle Viehzüchter. Die ärmste Witwe hat eine Ziege, der kleinste Bauer eine Kuh und ein Schwein, der Hofbauer hat zwölf glänzende Kühe im Stalle, vier Pferde, die noch praller leuchten, und drei oder vier Schweine. „Das Vieh ist nicht, was Menschen sind,“ sagt man wohl, aber doch kommt es gleich hinter ihnen. Wenn man bedenkt, wie das Vieh auf den Menschen angewiesen ist, besonders im kranken Zustande, wo es sich so wenig helfen kann, begreift man die Sorge, mit der es umgeben wird. Es spricht sich darin sogar der ganze Charakter einer Wirtschaft aus: vernachlässigtes Vieh gereicht ihr zur Unehre, gerade so wie vernachlässigte Kinder, und insofern noch mehr, als dort ein greifbarer oder zählbarer materieller Nachteil herauschaut.

Da jedes Haus seinen Grasgarten hat, über dessen Rasen alte und junge Obstbäume ihren Schatten werfen und nacheinander ihre Blüten, Früchte und Blätter austreuen, und da diese Gärten immer viel ausgedehnter sind als die Häuser und die Hofreiten, liegen unsre Dörfer buchstäblich in Gärten. Man hat aber auch andre alte Bäume stehn lassen, als man neuen Häusern und Gärten Raum schuf, und ehe sie abstarben, sorgte man für Nachwuchs. So ist das Dorf nicht bloß mit den Bäumen seiner Gärten, sondern auch mit Eichen, Linden, Ahorn eng verschwifert. Das sind dankbare Freunde, die Stürme abhalten, Schatten spenden, den Bienen Nahrung geben. In unsern Wäldern sind die großen Ahorn- und Eichenbäume längst verschwunden, und darum ist auch der Holzwert dieser Hausbäume nicht gering. Linden wachsen immer noch in feuchten Wäldern.

Die ältern Gärten liegen zum Teil beträchtlich tiefer als der Boden, auf dem die Häuser und Scheunen stehn. Auch hier wohnen die Menschen auf ihren eignen