



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Zur Charakteristik der italienischen Hochrenaissance

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

Bei der heutigen Verschiedenheit der Ansichten über die göttlichen Dinge, die in weit größerem Umfange als in Ciceros Zeit bis zur Leugnung Gottes fortgeschritten ist, kann von Staatsreligion nicht mehr die Rede sein. Der Einzelne bedarf einer solchen auch nicht; sofern er überhaupt religiöse Beweggründe und Stützen für seine Moralität nötig hat, gewährt sie ihm das Christentum, sei es durch feste äußerliche Ordnungen nach katholischer, sei es durch privates Bibellefen nach protestantischer Art. Dem Staate aber verhilft der mit den technischen Mitteln der Neuzeit arbeitende bürokratische und Militärmechanismus zu einer Ordnung, die sogar bedeutend fester und sauberer aussieht als die altrömische. Trotzdem fühlt er sich nicht ganz wohl dabei; er will, daß dem Volke die Religion erhalten, und soweit sie verloren ist, wiedergegeben werde. Wie immer er damit zu stande kommen mag, daran ist vorläufig nicht zu denken, daß sich irgend eines der modernen Völker im Bewußtsein, von der Gottheit auserwählt zu sein, wie ein Mann der Verfolgung eines großen Ziels widmen werde. Der Versuch einiger Franzosen, mit Hilfe der zur Schutzpatronin ernannten Jungfrau Maria die verlorne Weltstellung wiederzuerobern, mußte an dem durch gallische Spottlust und Impietät verstärkten modernen Unglauben scheitern, und die Engländer sind ihres eignen Gants überdrüssig geworden; sie versuchen es nur noch ausnahmsweise, ihre Geldspeculationen mit einer vorgegebenen christlichen oder Kulturmission zu bemänteln. Am ehesten wäre eine mächtig wirkende politische Religion noch bei den Russen möglich, die eben noch gar keine moderne Nation, in allem andern freilich den alten Römern durchaus unähnlich sind; jedenfalls werden sie ihrem Zar überall hin gläubig und geduldig folgen, mag er ihnen die Aufpflanzung des Kreuzes auf die Hagia Sofia oder die Unterjochung aller Mongolen als die ihnen von Gott gestellte Aufgabe verkündigen.



Zur Charakteristik der italienischen Hochrenaissance



vor langen Jahren sagte einer unsrer besten ältern Kunstforscher, Rumohr: „Alle wirklich wertvollen Schulen der alten wie der neuen Welt haben unleugbar ein eigentümlich örtliches Aussehen. Zwiefach ist jede Leistung der Kunst von außen bedingt. Einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwicklung der Natur, die ihn umgiebt“ (1827). Um die Kunst der Vergangenheit zu verstehen, muß also das spätere Geschlecht wissen, wie sie

mit ihrem Lande, mit den Geschicken ihres Volkes und den Stimmungen ihrer Zeit zusammenhängt. Nirgends liegen aber diese Zusammenhänge so klar vor Augen wie in der Kunst der italienischen Frührenaissance, und gerade diesem Gebiete ist deshalb in neuerer Zeit durch die geschichtliche Betrachtungsweise die Teilnahme weiter Kreise gewonnen worden. Gegen die Liebhaberei für das Quattrocento ist sogar das Interesse für die Hochrenaissance etwas in den Hintergrund getreten; Raffael und Andrea del Sarto erscheinen uns zwar edler und vornehmer, aber weniger naturwüchsig und eigentümlich, als Sandro Botticelli oder Ghirlandajo. Das Örtliche, das uns, wenn wir es einmal erkannt haben, die Künstler des Quattrocento nahe bringt und vertraut macht, ist in der Hochrenaissance nicht mehr so leicht zu finden, weil es einer höhern und mehr allgemeingiltigen formalen Erscheinung Platz machen müssen. Im fünfzehnten Jahrhundert ist vieles noch unvollkommen, aber alles ist individuell. Im sechzehnten wird die große Form gefunden, die das Ziel der Kunst ist, aber die Naivität, die das Suchen und Lernen äußerlich so liebenswürdig machte, ist dahin, und die große Form hat manchmal auch etwas erkältendes. Während uns also diese geschichtliche, stoffliche Betrachtungsweise in Bezug auf das Quattrocento schon den größten Teil des Genusses vermittelt, den dieses Gebiet uns überhaupt gewähren kann, führt sie uns im Cinquecento nur an den Anfang des Verständnisses, denn jetzt erst kommt das Künstlerische an die Reihe, das, worin das sechzehnte Jahrhundert dem fünfzehnten überlegen ist, das für alle Zeiten geltende Normale oder „Klassische,“ wie wir nun auch sagen können.

Hierüber erhalten wir reiche Belehrung durch ein kürzlich erschienenen Buch von Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance*, mit 110 Abbildungen (München, Bruckmann). Der Bildhauer Adolf Hildebrand hat in seiner Schrift „*Problem der Form*“ gegen die historische Betrachtungsweise der Kunst eingewandt, durch sie würden die Nebenbeziehungen zur Hauptsache gemacht, und der künstlerische Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen innern Gesetzen folge, werde ignoriert. Daran anknüpfend sagt Wölfflin, diese Kritik sei einseitig, aber vielleicht nützlich. Die Charakteristik der Künstlerpersönlichkeiten, der individuellen Stile und des Zeitstils müsse immer eine Aufgabe der Kunstgeschichte bleiben, aber in der That habe die historische Wissenschaft das größere Thema der „Kunst“ fast ganz aus der Hand gegeben und der Kunstphilosophie überlassen, der sie doch so oft schon die Existenzberechtigung abgesprochen habe. Das Natürlichste wäre, daß jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Ästhetik enthielte. Darum will er in seinem Buche den künstlerischen Inhalt der italienischen Hochrenaissance, des reifen, vollentwickelten, klassischen Cinquecento klarmachen.

Es mag hier kurz an ein andres stilkritisches Problem erinnert werden,

das in neuerer Zeit die Kunstwissenschaft viel beschäftigt hat, die Charakteristik des Barocco. Die Grundlinien dazu hat Jakob Burckhardt gegeben, andre Forscher, unter ihnen auch Wölfflin in einer frühern Schrift, haben das Bild erweitert, und jetzt steht uns der Barockstil mit seinen Merkmalen in der Architektur, Skulptur und Malerei als eine gegen die Renaissance abgegrenzte Erscheinung ziemlich deutlich vor Augen. In Bezug auf die Scheidung von Hoch- und Frührenaissance sind wir noch nicht soweit. Wir haben noch keine Charakteristik der Cinquecentoarchitektur — man denke nur an die Palastrassade —, und die Wandlungen Bramantes, der beiden Jahrhunderten angehört, geben der Kunstforschung noch viel zu raten. Am deutlichsten sind die Unterschiede in der Plastik. Für die Malerei hat Burckhardt an zwei Stellen seiner nachgelassenen Beiträge zur Kunstgeschichte einige Hauptmerkmale gut hervorgehoben.

Aber diesen einzelnen Beobachtungen gegenüber giebt uns jetzt Wölfflin in seinem schönen Buche etwas Ganzes, eine volle, künstlerisch abgerundete Darstellung des Cinquecentostils in der Malerei und Plastik. Meisterhaft und sicher ist der Stoff angeordnet, klar, anschaulich und scharf bezeichnend der Ausdruck, schlicht und natürlich ohne Phrasen und technische oder philosophische Bezeichnungen giebt er uns den unmittelbaren Eindruck der Gegenstände. Das Buch ist geradezu ein Muster dafür, was die Sprache der Kunstbetrachtung leisten kann. Die Beweisführung wird durch gutgewählte und scharfe Abbildungen unterstützt; gleichartige Gegenstände des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts sind einander gegenübergestellt und zeigen oft in ganz überraschender Weise belehrende Gegensätze.

Das Buch besteht aus zwei Teilen, einem historischen, der das Material des klassischen Stils vor uns ausbreitet, die Hauptwerke der bedeutendsten mittelitalienischen Meister — die Venezianer werden, weil sie unter besondern Bedingungen stehn, nur gelegentlich mit berücksichtigt —, und einem systematischen Teile, worin nach den allgemeinen Gründen der neuen Erscheinung gefragt wird.

In der Skulptur hängt hier beinahe alles von Michelangelo ab, der auch in der Malerei Plastiker ist, und dessen Wirken passend in zwei durch das Jahr 1520 geschiedne Abschnitte zerlegt wird. Den „reinen“ Stil stellt die Sixtinische Decke dar und der Moses des Juliusdenkmals, dessen andre Bestandteile, die Rachel und Lea, sowie die Sklaven, sich schon dem Barock nähern. Die Skulpturen der Medizeerkapelle werden als Zeugnisse dieses spätern Stils eingehend analysiert, es wird gezeigt, wie Michelangelo den Verfall vorbereitet, und dieses ganze formale Kapitel scheint mir durch Wölfflin so ziemlich erledigt zu sein. Sehr hübsch ist auch namentlich bei den Jugendarbeiten Michelangelos gezeigt, inwiefern sie schon den Charakter der Hochrenaissance haben, und wie allmählich das Cinquecento aus dem Quattrocento

herauswächst. Den David findet er „grundhäßlich.“ An verschiedenen Stellen des Buchs wird auch Andrea Sansovino zweckmäßig mit zu dem Stilbilde der Cinquecentoplastik verwandt: großwirkende Einzelfigur, gemessene Haltung, passende architektonische Umrahmung. Seine „Taufe Christi“ entspricht in der Anordnung der Figuren ganz dem Gemälde Verrocchios; wie entgegengesetzt sie im Stil sind, lehrt ein Blick auf die neben einander gestellten Abbildungen. Andrea Sansovinos Statuen haben bisweilen ganz den freien Fluß seines Freundes Andrea del Sarto. Aber der Bildhauer bleibt doch ein Meister des Übergangs, im Stil unausgeglichen, und weil er noch soviel quattrocentistisches an sich hat, ist er ein geeignetes Paradigma für die Übung im Unterscheiden der Stile. In der Skulptur ist das leichter als in der Malerei, weil wir dort gewohnt sind auf die Formen zu achten, während uns hier das Gegenständliche so hinzunehmen pflegt, daß wir den Inhalt immer gewissermaßen erst außer Kraft setzen müssen, um die Formen für die Stilbetrachtung freizulegen. Darum wird dem Leser in dem, was er über Lionardo, Raffael, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto erfährt, noch viel mehr als dort bei Michelangelo neu sein, und er wird diesen, wie man insgemein annimmt, bekanntesten Teil der italienischen Kunst fortan mit andern Augen ansehen. Wölfflin hat im Ausdruck viel von der Treffsicherheit Jakob Burckhardts, dazu hat er vielleicht auch manches in der grammatischen Anatomie seines Vaters gelernt, jedenfalls greift er das Formproblem noch eindringlicher an als Burckhardt, und man darf ihm das hohe Lob zusprechen, daß seine stilkritische Methode einen Fortschritt über seinen berühmten Lehrer hinaus darstellt.

Versuchen wir nun die Kennzeichen der klassischen italienischen Malerei so kurz wie möglich zusammenzustellen. Die Szenerie wird vereinfacht, die gedrängte Versammlung durch eine Auswahl der bedeutendern Figuren ersetzt, alles entbehrliche Detail wird weggelassen, das Beiwerk ermäßigt: die Schiffe auf Raffaels Tapete mit dem Fischzuge sind absichtlich verkleinert, damit die Menschen um so mehr hervortreten, und auf Lionardos Abendmahl ist die Tafel so kurz, daß die Apostel sitzend nicht alle daran Platz finden könnten. Die menschlichen Figuren wirken mächtiger in der Fläche als auf den Bildern des Quattrocento, sie sind besser in den Linien komponiert, nicht gepreßt, sondern bequem in den Raum eingeordnet. Der freibleibende Raum wird zu einem selbständigen Darstellungsmittel, und er wirkt nicht nur als Fläche, sondern auch in der Tiefe, wovon im Quattrocento noch wenig zu merken ist. Dazu kommt nun das Ruhige und Gemessene der Figuren, der gedämpfte Affekt, die große Gebärde, worin Fra Bartolommeo der klassische Meister ist, während sein Schüler Andrea del Sarto die weichere, anmutige Schönheit hinzuthut. Der neue Formcharakter giebt sich in den einzelnen Stellungen, in der Haltung der Hände, im Anfassen der Gegenstände zu erkennen; alles das

ist ungezwungener, leichter, müheloser. Denn der klassische Stil vereinfacht zwar die individuelle Mannigfaltigkeit des Quattrocento, aber er verflacht darum doch nicht das Naturbild, wie es manchmal für den ersten oberflächlichen Blick den Anschein hat. Man wird im Gegenteil finden, daß die Anatomie der Formen und die Funktion der Gliedmaßen im Cinquecento, z. B. bei dem vermeintlich idealisierenden Raffael naturwahrer und schärfer gegeben sind als bei den frühern. Außerdem aber haben wir bei aller Ruhe doch auch wieder viel mehr Bewegung im engsten Raume, nur geregelte und zweckmäßige Bewegung anstatt des ziellosen Hin- und Herfahrens der Motive im Quattrocento, von denen das eine das andre in seiner Wirkung aufhebt. Nehmen wir endlich noch die Vereinfachung der Hintergründe, wobei aber an sich große Erscheinungen in Landschaft und Architektur gewonnen werden und ein besseres Zusammenwirken aller Bildteile als früher erreicht wird: so haben wir etwa das Wesentliche des großen Stils, soweit er auf der Zeichnung beruht, beisammen. Nach der Seite des Malerischen aber, in Luft und Licht und Farbe, sind die Fortschritte gegenüber dem Quattrocento unendlich, auch wenn wir die Venezianer, die eigentlichen Herrscher auf diesem Gebiete, noch gar nicht mit in die Rechnung aufnehmen.

Wieviel von dem neuen Stil auf des einen Lionardos Anteil kommt, sieht man am besten, wenn man neben seine Werke annähernd gleichzeitige und den Gegenständen nach ähnliche anderer stellt, z. B. Bilder von Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi oder Ghirlandajo; man meint dann, diese müßten viel älter, und der Zeitabstand von Lionardo müßte größer sein. Selbst Raffael erscheint in seiner Disputa noch gebunden und steif, wenn man sich vorstellt, was wohl aus demselben Gegenstande Lionardo gemacht haben würde, der mit seinem ältern Abendmahle dem Raffael des ersten Stanzensbildes schon viele Schritte voraus war. Die Disputa hat eine, gegen das Quattrocento gehalten, geklärte Anordnung, aber noch nicht viel neue Bewegung, sondern eine Einfachheit, die an Perugino erinnert. In Florenz suchten die Maler auf der Grenze der beiden Jahrhunderte zweierlei: Plastik und Bewegung. Das lernte auch Raffael dort. Nun ist aber beachtenswert, wie Perugino, der jetzt stark unterschätzte, bei Wölfflin wieder zu Ehren kommt. Von ihm konnten die Florentiner nicht nur die Beseelung der Köpfe lernen, wenn sie seine weichen und zarten Gesichter ansahen, sondern auch die schöne Linie, das würdevolle und dabei gefällige Thronen der Madonna, endlich die Einpassung weniger Figuren in eine einfache, aber wirkfame Architektur oder Landschaft. Unser Eindruck von Perugino wird leicht durch die Nachlässigkeiten seines Alters bestimmt; dem gegenüber war es richtig, hervorzuheben, was Raffael an seinem Lehrer in dessen bessern Tagen haben konnte. „Mit seinem Prinzip der Vereinfachung und Gesetzmäßigkeit ist Perugino ein wichtiges Element am Vorabend der klassischen Kunst, und man begreift, wie sehr durch ihn der Weg für Raffael ab-

gefürt worden ist.“ Anregend und reich an neuen Einzelbeobachtungen ist die Behandlung Raffaels. Hinsichtlich der Handzeichnungen zu den Stenzen und Teppichen steht Wölfflin auf dem kritischen Standpunkt Dollmayrs. Die Würdigung der Teppichkompositionen gehört zu dem Besten, was über einen Stil gesagt worden ist. Ich will daraus nur ein Beispiel geben. Bekanntermaßen ist ja der Ausdruck der Köpfe im Verhältnis zu den Stenzenbildern hier sehr gesteigert, es tritt viel leidenschaftliche Augenblicksbewegung hervor und wenig bleibender, individueller Charakter, und dies giebt dann die Grundlage für die Art, wie die Maler des Barock das Physiognomische zu behandeln pflegen. „Es sind, bemerkt der Verfasser, Typen des großen staunenden Erschreckens, wie sie die Kunst der nächsten Jahrhunderte zu ungezählten malen wiederholt hat. Sie sind akademische Ausdrucksschemata geworden. Man hat unendlich viel Unfug getrieben durch Übertragung dieser italienischen Gebärdensprache auf nordischen Boden. Auch die Italiener aber haben das Gefühl für den natürlichen Ausdruck zeitweise völlig verloren und sind ins Konstruieren verfallen. Wie weit die Bewegungen hier noch natürlich sind, wollen wir als Ausländer nicht beurteilen.“ Gut wird auch an einer besondern Gattung, am Porträt, entwickelt, auf welchen Mitteln der neue Stil beruht, wie Lionardos Mona Lisa noch halb im Quattrocento steckt, und wie sich dann in Raffaels und Sebastianos römischen Bildnissen zuerst der freie und große Ausdruck aller Hauptformen und der volle Gegensatz zeigt gegen das befangene und übermäßig ausgeführte Porträt der florentinischen Frührenaissance.

Manchmal überschlägt sich auch die Charakteristik des Verfassers ein wenig in dem Bestreben nach möglichst scharfem Ausdruck. So wenn im Vergleich zu der Ruhe und Größe Lionardos seinen florentinischen Vorgängern alles „Abliche“ abgesprochen wird: „bei keinem Quattrocentisten stellt sich einem das Wort ein.“ Für mich sind die Versammlungen der Cittadini auf den Fresken Filippo Lippis in Prato oder Ghirlandajos in der Sixtina und in der Maria Novella adlich genug. Ebenso wenig möchte ich zugeben, daß auf Lionardos Madonna in der Grotte im Louvre das Fingerzeichen des Engels eine „echt quattrocentistische“ Gebärde wäre, wenn ich auch mit dem Verfasser glaube, daß das Pariser Exemplar des Bildes früher ist als das Londoner. Übrigens ist man nach den vielen zweifelhaften Bereicherungen des Lionardoschen Werkes in jüngster Zeit, wie es scheint, wieder stark kritisch geworden, sodaß Wölfflin ebenso wie Burckhardt die belle Ferronnière des Louvre dem Boltraffio geben möchte, weil sie „nicht in das Werk Lionardos hineinpaßt.“ Doch das nebenbei.

Auf den historischen Teil des Buches folgt nun die systematische Betrachtung, eine Ästhetik des klassischen Stils. Bisher sind wir auf die Unterschiede des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts durch entgegengesetzte Beispiele aufmerksam gemacht worden. Jetzt sollen wir davor behütet werden, daß wir die Gegensätze überspannen, wir sollen erkennen, daß sich die neue

Ausdrucksweise organisch aus der alten entwickelt hat, teils durch eine andre, der neuen Zeit eigne „Gefinnung,“ eine andre Art des Auftretens, des Sichzeigens und Sichgebens und eine andre Auffassung und Schätzung des uns umgebenden äußern Lebens, teils durch die geänderte Art des künstlerischen Sehens. „Mathematisch sauber ist die Abrechnung nicht zu machen.“ Die gehaltvolle, feine Darlegung enthält kein überflüssiges Wort, sie läßt sich darum nicht gut ausziehen. Sie muß als Ganzes wirken. Das Thema ist etwa: das „klassische“ sechzehnte Jahrhundert sei nicht unreal, denn das fünfzehnte sei nicht realistisch und modernisierend, nur reich sinnlich; das sechzehnte wähle nur das Wirkliche aus, aber das „große Sehen“ sei kein äußeres Verschönern des Modells und auch keine Nachahmung der Antike.

Dieses, das Verhältnis des Cinquecento zum klassischen Altertum, ist der einzige Punkt, der sich aus dem Zusammenhange herausnehmen läßt. Die Frage ist von Wichtigkeit. Bisher hat man gemeiniglich angenommen, daß das sechzehnte Jahrhundert mehr antikisiere als das fünfzehnte, und daß es auch antiker habe sein wollen. Wölfflin meint dagegen, die Absichten beider Zeitalter in Bezug auf die Antike seien dieselben gewesen, der Unterschied in der Wirkung beruhe allein auf einem verschiednen Sehen. Mit den farblosen Statuen z. B. habe man nicht die Antike imitieren wollen, die Renaissance habe vielmehr farbig gesehen, solange sie selbst farbig war, und sie habe darum die antiken Denkmäler auf ihren Bildern polychrom gegeben. Jedoch „von dem Moment an, wo das Farbenbedürfnis aufhört, ist dann auch die Antike weiß gesehen worden, aber man wird nicht sagen dürfen, daß sie den Anstoß gegeben habe.“ Weiterhin heißt es, wenn uns das Cinquecento im Ausdruck antiker vorkomme, so müsse das daran liegen, daß es innerlich der Antike ähnlicher geworden sei. Und einige Seiten später in einer Aufzählung der an die Antike erinnernden Eigenschaften der Ciquecentokunst lesen wir den Satz: „Das moderne Linien- und Massengefühl hat sich dahin entwickelt, daß man sich über die Jahrhunderte hinüber wieder versteht.“ Ebenso drückt sich Justi aus in einem Zusage der neuen Auflage seines Winkelmann über die Kunst Raffaels und seiner Zeit: „da wo sie auf eigenem Wege zu einer Höhe des Formengefühls gekommen war, die über die Klust der Zeiten die Alten als Verwandte erkannte“ (3, 222). Ganz zu Ende gedacht, müßte diese Auffassung zu der Folgerung gelangen, daß es auch ohne die Antike ebenso gekommen sein würde, und ähnlich liest man es wenigstens zwischen den Zeilen bei Wölfflin. Die Antike verliert ihre Stelle als Muster oder Beispiel, und das ursächliche Verhältnis wird umgekehrt. „Die Zeit war zu einem statuarischen Empfinden gekommen, und diese Neigung, das plastische Motiv vor allem zu sehen, mußte sie vollends disponieren, sich jetzt mit antiker Kunst vollzusaugen.“ Ich will gern zugeben, daß auch ein Quattrocentist, also Sandro Botticelli mit seinen Mythologien, einen antiken Eindruck habe machen wollen, aber es ging ihm mit der Antike,

wie Quintus Tizlein mit den Büchern, deren Inhalt er in seine Kollektaneen eintrug: er kannte sie nicht. Im sechzehnten Jahrhundert aber und in der Stadt Rom kannte man sie, da mußten die vielen Überbleibsel des Altertums anders wirken, als wo man sie nur einzeln als Teile einer Sammlung zu genießen hatte, und da mußte doch auch der Wille, als dessen Wirkung wir das sogenannte Antikisieren ansehen, etwas noch ernsteres und reelleres sein. Ich meine also, daß das römische Cinquecento doch ein noch andres Verhältnis zu der Antike hatte als das florentinische Quattrocento, und würde mich für die Absichten des Zeitalters mindestens ebenso sehr auf die Litteratur wie auf die Erscheinung der Kunst berufen.

u. p.



Die landwirtschaftlichen Arbeitskräfte in Deutschland



Es ist in den Grenzboten wiederholt hervorgehoben worden, daß der Mangel an landwirtschaftlichen Arbeitskräften in einzelnen Bezirken des Deutschen Reichs und namentlich der preussischen Ostprovinzen zu einem wahren Notstande zu werden droht, dem sobald als möglich mit nachhaltigen Mitteln entgegengetreten werden sollte. Leider herrschen über diese Mittel unter den landwirtschaftlichen Unternehmern, und wieder namentlich unter den Rittergutsbesitzern und großbäuerlichen Wirten im preussischen Osten, vielfach irrige Auffassungen, und selbst der preussische Landwirtschaftsminister hat sich noch neuerdings zu Anschauungen in dieser Beziehung bekannt, die Mißgriffe befürchten lassen. Die Verhandlungen des preussischen Abgeordnetenhauses vom 10. und 11. Februar d. J. haben das gezeigt, worüber in Nr. 9 der Grenzboten vom 2. März das Nötige gesagt ist.

Es soll heute versucht werden, an der Hand der deutschen Berufsstatistik einige Aufschlüsse über die Leutenot zu geben. Freilich ein erschöpfendes Bild davon ist aus der Statistik nicht zu gewinnen, vorläufig auch nicht von ihr zu erwarten. Sie beruht auf den großen Berufszählungen vom 5. Juni 1882 und vom 14. Juni 1895, die zwar in ihrer Anlage, in ihrer Durchführung und in ihren Ergebnissen alles Lob verdienen, aber immer nur Augenblicksbilder gewisser äußerlich in die Augen springender, in Zahlen zu fixierender Züge von Zuständen geographischer Kreise bleiben müssen, mit denen allein, so unentbehrlich sie auch sind, für unsere Frage nicht auszukommen ist. Es ist nötig, auf Grund der Zählungsergebnisse ergänzende, auf das Wesen der Sache und die einzelnen Örtlichkeiten näher eingehende Spezialuntersuchungen anzustellen, durch die erst die wirklichen Notstandsbezirke selbst und in ihnen das Maß sowie die Ursache und Wirkung des Notstands erkannt werden können. Mit dem landläufigen „Geschrei“ der Herren Landwirte über die Leutenot ist natürlich nicht viel anzufangen, und leider wird auch das Urteil der landwirtschaftlichen „Interessenvertretungen“ durch dieses Geschrei der „Interessenten“ zuweilen der erwünschten Zuverlässigkeit beraubt.