Artem non odit nisi ignarus.

In Michelangelos Gedicht „An Florenz“ lesen wir in der 8. bis 10. Strophe:

Ihr Gaben all, verliehen der Beglückten (d. i. Stadt)
Zu hohem Ruhm, nicht schuf euch Gottes Wille,
Um Tod und Schmach zu bringen uns Entzückten!
Ihr sollt im Spiegel eurer Schönheitsfülle
Den Glanz uns ahnen lassen jener Sphären,
Die noch uns birgt des Staubes Schleierhülle.
Die ird'sche Schönheit soll uns glauben lehren
An ew'ge Schönheit, göttliche Vollendung.

So gilt dem gewaltigen Bildner, der als Herr über sämtliche Ausdrucksmittel hier der Sprache sein Fühlen anvertraut, weil dies die Malerei wegen ihrer naturgesetzlichen Grenzen uns nicht sinnlich faßbar wiedergeben könnte, im platonischen Sinne das Schöne als die vornehmste Form, in der sich die Idee des Guten in der Erscheinungswelt offenbart. An der Schönheit entzündet sich in unserer Seele die Liebe zur übersinnlichen Idee. Wie der alte griechische Weise (Pol. III 18) setzt der große Sohn Italiens der Kunst das Ziel, die Liebe zur Schönheit in die Seele zu pflanzen als den Keim alles höheren Lebens. Auch ihm ist es also ein τύπος παιδείας, den Menschen vom Sinnlichen durch die Schönheit bis an die Pforten einer herrlicheren, von Menschen geahnten, vom Künstler geschauten Welt zu führen.

Zu dem tiefempfundenen Bekenntnis des selbstschaffenden Künstlers stelle ich die nach Wahrheit und Anschauung ringenden Überlegungen des großen Schönheitssuchers Winckelmann, der der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ihre eigentümlichen[1]) Bahnen gewiesen hat, der, wie Hegel in seiner Philosophie der Kunst rühmt, es verstanden hat, ein neues Organ für den menschlichen Geist in das Gebiet der Künste einzuführen. „Das Schöne besteht (Geschichte der Kunst des Altertums ed. Lessing, 1882, S. 109) in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Teile unter sich mit dem Ganzen desselben. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden, uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können . . . Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen gedacht werden kann, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur.“

---

[1]) Der feinsinnige englische Kunstschriftsteller Pater (Die Renaissance, Dieterichs, Leipzig 1902) sagt in seiner herrlichen Offenbarung über Winckelmann (S. 265): „Dieser wurde für Goethe etwas Ähnliches, wie Vergil für Dante.“

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Durch einzelne Kenntnisse des Schönen also kommen wir, wenn wir sie richtig verwerten, vielleicht zur höchsten Schönheit. Der Abglanz des Göttlichen aber, von dem Michelangelo und Winckelmann sprechen, strahlt uns in ungezählten Werken der Natur und der Menschen entgegen. So sagt Epimetheus in Goethes Pandora von der Schönheit:

Sie steiget hernieder in tausend Gebilden,
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt.

Und doch, wer das Schöne empfindet und genießt, weiß zugleich, daß sein Glücksgefühl sein besonderer Gewinn ist, an dem nur wenige teilnehmen. Wie wunderbar, daß die Fülle des überall schier verschwenderisch ausgestreuten Schönen so selten ein Echo in den Menschenherzen weckt, — selten, zum Schaden des einzelnen, wie der großen Gemeinschaft.

Viele sind gut und verständig; doch zählen für einen nur alle,
Denn sie regiert der Begriff, ach! nicht das liebende Herz.
Traurig herrscht der Begriff, aus tausendfach wechselnden Formen
Bringet er dürftig und leer ewig nur eine hervor.
Aber von Leben rauscht es und Lust, wo bildend die Schönheit
Herrschet; das ewige Eins wandelt sie tausendfach neu.

Voll Staunens lesen wir, wie andere Zeitalter[2]) so ganz anders geartet zu sein schienen. Wo ein froher Sinnenkultus eines Volkes die Gesamtheit größer und herrlicher machte, wo aus der Art der von der Öffentlichkeit gestellten Aufgaben, aus dem Wesen des Geforderten und Verworfenen eine geistige Höhe der politischen Gemeinschaft sich ablesen läßt, so daß in unsere innige Bewunderung wohl ein leises Gefühl des Neides einfließt, weil wir so gar weit davon entfernt sind. Wie viele haben das empfunden! So ist es denn ganz natürlich, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der kunsterzieherische Gedanke auftauchte. Aber so mächtig er sich auch durchzusetzen versuchte, so wenig entsprach im allgemeinen dem das praktische Resultat. Die Bewegung und die vorgeschlagenen Pfade, in der zu erziehenden Jugend die bestimmt enthaltenen Keime zu künstlerischer Genußfähigkeit liebevoll zur Entwicklung zu bringen, zeichnet gut das tüchtige Buch von Richter (Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909) S. 21ff. Richter ist mit all den Männern, deren Vorschläge er zusammenstellt, über die Notwendigkeit der Kunsterziehungsbewegung einverstanden, so daß sich für mich weitere Erörterungen über diesen Gegenstand hier erübrigen. Als meine Aufgabe in einem Schulprogramm — das immer zweckmäßig sein wird, wenn es über ein selbständig empfundenes Programm eines Lehrers berichtet — sehe ich es vielmehr an, über eigene Erfahrungen, die in einem mehrjährigen Unterricht gesammelt worden sind, zu sprechen. Zu meiner Freude ist die Zahl der Mitsuchenden nicht klein. Vielleicht, daß die Bausteine, die empirisch gefunden sind, dereinst bei einer späteren Wandlung der Lehrpläne oder Unterrichtsgestaltung Berücksichtigung finden.

Immer noch findet sich die Forderung, um die Fähigkeit, das Schöne zu sehen, bei unsern Schülern auszubilden, sei der Weg durch die Kunstgeschichte zu nehmen. Ein solcher Weg beginne mit dem Einfachen und zeige überall den Werdeprozeß. — So einfach und leicht diese Forderung erscheint, so schwer läßt sie sich in der Wirklichkeit erfüllen. Zunächst erhebt sich der berechtigte Widerspruch, die Zahl der Unterrichtsfächer zu vermehren. Besonders, wo die unbedingte Notwendigkeit doch von recht vielen bestritten wird. Um eines Zieles willen, dessen Verwirklichung manchen als ein schönes Traum-

---

[2]) cf. Goethe, Benvenuto Cellini I, 3. Pater a. a. O. 174ff. Vasari, Leonardo da Vinci. Übersetzt von Gronau. S. 20.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bild erscheint, Notwendiges und schon Beschränktes noch weiter zu beschränken, wer wollte diese Verantwortung auf sich nehmen! Auch müßte ja, wie in dem jüngsten Lehrfache, der Biologie, erst im Laufe der Zeit ein Stamm von geeigneten und durchgebildeten Lehrern gewonnen werden. Aber die Schüler selbst! Um zum Bronnen der Schönheit geführt zu werden, ginge es ja wieder den strengen Weg methodischen Lernens und Begreifens. Schönheit soll ja, wie Winckelmann offenbart (a. a. O. S. 110), wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft sein, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist. So würde sich dem Herrlichsten, was unser Geist empfangen, wieder und wieder fremder Stoff andrängen und jenes um seine klärende, reinigende Wirkung betrügen. Wenn auch das Schöne sich uns überall anbietet, so ist es doch kein „geometrischer Begriff", der durch strengen Aufbau des Unterrichtes allmählich gefaßt werden könnte. Wenn überhaupt wo, so wäre es hier wider den Geist, an den ersten tastenden Versuchen der Kunst zur Schönheit hin vorzudemonstrieren, wie Schönheit sich entfalte. Das bedeutete ja nichts weiter als ein Zerreißen und Zerpflücken der Schönheit, das ihr ureigenstes Wesen, Harmonie aller Teile, aufheben müßte. Die Schönheit ist eben ein simplex et unum, das auf einmal wie aus dem Nichts entsprungen vor dem entzückten Blick steht. Guten Grund hat schon der Mythos der Alten von der Ἀφροδίτη ἀναδυομένη. Drum ist mit dem Vollkommensten anzufangen, was zugleich meist auch als ein Einfaches sich dem Auge und der Seele bieten wird.

I.

Wann aber und wo ist damit zu beginnen? — Bei jeder Gelegenheit, die sich günstig und erfreulich einstellt. Schon der kleine Gymnasiast, der durch seine lateinischen Lesestücke in eine fremde Götterwelt eingeführt wird, hat lebendigere Vorstellungen, z. B. vom Hermes, wenn ihm vielleicht die hübsche Geschichte von dessen augenblicklicher Mission erzählt wird, die man zugleich vor einem Abbilde des praxitelischen Hermes an diesem erläutert. Wir haben (cf. Ubell, Praxiteles S. 21) den jungen, freundlichen, dienstwilligen Götterboten vor uns. Er will das mutterlos gewordene Kind des Zeus und der Semele, den kleinen Dionysos, im Auftrage des Vaters zu den Nymphen von Nysa bringen, die die kleine Waise in Pflege nehmen sollen. Auf seiner Wanderung hat Hermes Halt gemacht, um ein wenig zu rasten. Die Sonne drückt; drum hat er die Chlamys abgelegt und über den Baumstamm geworfen, auf den er den mit dem Kinde beschwerten Arm stützt. Ihn dürstet; doch vergebens sieht er sich nach einer Quelle um; aber plötzlich erblickt er, dicht am Weg, die allerschönsten roten Trauben! Schnell nimmt er das Zepter in die Linke, die schon das Kind trägt, und pflückt mit der Rechten die Frucht. Aber gleich wendet er den Kopf, der der Bewegung des Armes gefolgt ist, wieder herum zum Kinde; denn dieses ist plötzlich lebendig geworden und zappelt und streckt die kleinen Hände verlangend aus: das Götterkind ist sich seiner künftigen Bestimmung bewußt geworden. — Der Quartaner, der in seinen deutschen Aufsätzen noch meist Nacherzählungen zu bieten hat, schreibt voll lebendigen Interesses über dieses Thema; und wenn, wie es recht ist, eine gute Abbildung vom Tage der ersten Besprechung an bis zum Termin der Ablieferung des Aufsatzes in der Klasse bleibt, so daß sich durch immer wiederholtes Anschauen das Bild ins Auge eindrückt, geht auch schließlich etwas von der Form seiner Seele ein. Ich habe dies mehrfach beobachten können. In jedem Semester wird ja nur ein Aufsatz über ein Thema aus dem Gebiete der Kunstgeschichte möglich sein. Aber wer hat es beobachtet, wenn bei jedem sich bietenden Anlaß — und die deutschen Gedichte rufen so oft dazu auf — in ähnlicher Weise ein Bild besprochen wird, wie Freude die Schüler erfüllt, ja, wie sie geradezu darum bitten! Das Bild steht am lichtsichersten Punkte der Klasse. Was seht ihr? Und wieviel sehen sie! Zuletzt ein Zusammenfassen und eine freie Wiedergabe in Form eines kleinen Vortrages auf dem Katheder. Gewiß, es

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erscheint wohl manchem gefährlich, über scheinbar so schwierige Dinge die Jungen nachsprechen zu lassen. Aber erstens werden sie dem Lehrer doch auch in anderen Fächern meist das von ihm Gegebene wiedergeben; hier ist nur das Gebiet ein anderes geworden. Anstatt über den Bau einer Blume, über den Inhalt eines Gedichtes zu referieren, wiederholen sie hier den Gehalt einer Statue oder eines Bildes. Sodann: wie in der Botanik, so haben sie doch auch hier Gelegenheit zu eigener Beobachtung gehabt. Durch aufmerksames Betrachten finden die Schüler ganz allein, was z. B. auf der Grabstelle der Hegeso zu sehen ist. Sie vergleichen die Haltung beider Frauen, die Kleidung, ihre Gesichtszüge, unterscheiden an der Nase die Barbarin von der Helenin. — Griechen und Perser heben sich gut heraus, auch für ihren Blick, auf dem Alexandersarkophag. Die Laokoonstatue können sie begreifen und beschreiben. Selbst der Allmacht, Weisheit und Güte offenbarende Kopf des Zeus von Otrikoli bietet ihrem Deuten nicht unüberwindliche Schwierigkeiten. Ihrem Verständnis entzieht sich selbst nicht das Spiel der Hände, das auf dem Neapler Relief Orpheus, Eurydike und Hermes im Sinne hoher phidiasischer Kunst den tiefergreifenden Vorgang wiederspiegeln soll, um nicht durch den heißen, wilden Aufschrei der Seele und des Mundes zugleich das Zufällige, Vorübergehende, sondern um uns das Göttliche im Menschen im keuschen weißen Lichte, gereinigt von den bösen blutartigen Flecken der Leidenschaft, zu zeigen. — Beschreibungen dieser und ähnlicher Bilder[3]) habe ich in Quarta und den mittleren Klassen wiederholt in den Aufsätzen geben lassen. Wenn hier der Unterricht mehrere Jahre in einer Hand liegt und der Schüler immer wieder zum Betrachten solcher Kunstwerke geführt wird, so ist schließlich wirklich ein gewisses Ziel erreicht, auf das der Schüler nicht nur stolz pocht, sondern das ihn auch mit einer gewissen inneren Befriedigung erfüllt. Das läßt sich aus tausend kleinen Anzeichen wahrnehmen: wenn er öfter, als verlangt wird, ins Museum geht, allein oder mit Kameraden, wenn er auf seinen Reisen gerade immer wieder den Kunstwerken sich zuwendet und davon erzählt, wenn er nach dem Abgang von der Schule den Bleibenden einen Gruß mit einem Bilde von einem solchen Werke schickt.

Einen ebenso natürlichen Anschluß wie an die deutsche oder lateinische Unterrichtsstunde finden derartige Übungen im Betrachten von Kunstwerken auch an die Unterweisungen in der Geschichte oder Erdkunde. Ein Beispiel. Beim Besprechen der holländischen Kultur gehört ein Wort der niederländischen Malerei. Die Achse, um die sich die holländische Kunst drehte, war das Porträt[4]). In allen Galerien der Welt kommen die Bildnisse jener tüchtigen Bürger vor, die damals Holland zum ersten Handelsstaate Europas machten. Man sieht Männer: eckig, knorrig und selbstbewußt; man sieht Frauen: arbeitsam, bieder und sittenstreng. Überall aber neben den Einzelporträts finden sich Gruppenbilder. Die Kriegervereine ließen die sogenannten Schützenstücke malen, die Innungen der Tuchmacher, Färber, Seifensieder wünschten für ihre Gildenhäuser gemalte Darbietungen einer Konferenz ihrer Zunftmeister. Selbst die Wissenschaft zeigte, wie noch jüngst bei uns auf einem Relief am Klimschen Virchowdenkmal, den Meister im Kreise seiner Jünger demonstrierend. Daß der reiche Bürger als Mäcen sich aufspielte und sich im Kreise der Seinen der Ewigkeit aufsparte, kein Vorgang ist natürlicher. Ein typisches Bild bietet uns das Familienbild Thomas de Keysers in Berlin (K. Fr. M. Nr. 750). Mit köstlicher Naivität sind um Vater und Mutter, die vor einem großen Tische (scheinbar) sitzen, die Kinder gruppiert. Steif ist nicht nur ihre holländische Tracht, viel steifer noch jede Geste: ein Töchterchen hält mit spitzigen Fingern eine Weintraube, eine andere, mit ausgestrecktem Arm über

---

[3]) Ein guter Führer für solche Übungen ist das Buch von Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. cf. auch Lichtwark (Übungen im Betrachten von Kunstwerken. Berlin 1909, 7. Aufl.), der die Wege angibt, wie man mit Kindern den Inhalt und Gehalt eines Kunstwerks entwickelt und sie zum Sehen erzieht.

[4]) cf. Muther: Rembrandt, ein Künstlerleben S. 7. und Muther: Geschichte der Malerei II 486.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den Kopf der Mutter langend, einen Apfel, eine dritte stützt die Rechte durch den abstehenden Schnürleib, ein älterer und ein jüngerer Sohn stehen da — um nicht zu fehlen. — Wie leicht, nachdem ein Stich oder Druck gezeigt, ein lebendes Bild in der Klasse zu stellen! Da sind die Jungen dabei: der frischeste wird zum hölzernsten Keyserstatisten. Und nun ein Rembrandtsches Bild, das sie ja nicht begreifen, nur ahnen können. Sehen und erfassen aber können sie den gewaltigen Unterschied im Aufbau seiner Bilder, wenn man ihnen die Anatomie des Dr. Tulp, die Nachtwache oder die Staalmeesters zeigt, deren Originale freilich alle in Amsterdam sich finden. Aber die Anregung ist gegeben; weitere Ausgestaltung bleibt dem Interesse oder Geschmack des Lehrers vorbehalten.

Lehrbücher der Mittelklassen haben in der Erkenntnis, daß das Vorführen von Kunstwerken ein wichtiger Faktor des deutschen Unterrichtes sei, Abrisse aus Kunstgeschichten oder Beschreibung einzelner Bilder aus der Feder berühmter Autoren gebracht. So enthält das bei uns eingeführte Lesebuch von Hellwig, Hirt, Zernial neben Goethes Beschreibung vom Abendmahl Leonardos da Vinci Abschnitte aus Lübkers Kunstgeschichte über den romanischen und gotischen Stil. (Über den Stil der Renaissance fehlt das entsprechende Stück. Vielleicht, weil der Begriff nicht ganz so eindeutig ist wie z. B. der Gotik. Doch mag ein solches Stück für Schüler der Mittelklassen noch zu schwierig sein.) In klarer Disposition erstehen vor unserm Auge der Grundriß, die äußere Erscheinung des Ganzen, die innere Ausgestaltung des Raumes. Leer indes müßte die ganze neue Begriffswelt bleiben, wenn die Schüler nicht Gelegenheit bekämen, an Wirklichkeiten das Gelesene nachzuprüfen oder, besser noch, nach erreichter Anschauung der Wirklichkeit das sinnlich Gewonnene auch begrifflich zu verankern. Haben wir in Berlin auch nicht alte romanische oder wirklich gotische Bauwerke, so sind doch als brauchbarer Ersatz moderne Kirchenbauten vorhanden, im romanischen Stil z. B. die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche und die Gnadenkirche; für Veranschaulichung des Gotischen kann, was Grundriß und inneren Aufbau betrifft, recht hübsch die alte Berliner Nikolaikirche dienen. Weiteres bieten Ausflüge in die Umgebung Berlins. Eine mustergültige romanische Basilika, die im Jahre 1202 geweiht ist, finden wir z. B. in Schönhausen, dem Geburtsorte des ersten Reichskanzlers. Andere märkische Städte bieten weiteres instruktives Material[5]).

Was der Schüler sinnlich und intellektuell begriffen hat, darüber muß er schriftlich Rechenschaft ablegen können. Mit heller Freude behandelt er Themata, die ihm irgend eine Kirche zu beschreiben geben. Kollegen, die meiner Anregung folgten und ein solches Thema stellten, haben mir Ähnliches bestätigt. Die Leistung bleibt eine durchaus selbständige. Die Beschreibung im Lesebuch gibt den Typus, von dem das einzelne Bauwerk, wie jedes Besondere vom Allgemeinen, durch tausend kleine Unterschiede getrennt ist. Aber in das gegebene Schema werden jetzt die angeschauten Formen eingetragen, und über romanischen und gotischen Stil — mag nun die Erkenntnis an einem protestantischen oder katholischen Bauwerk gewonnen sein (das sollte eigentlich gleichgültig bleiben) — wird der Schüler nicht ein etwa eingelerntes, sondern durch Autopsie gewonnenes Urteil haben. Und wenn ihn seine Fahrten durchs deutsche Vaterland oder über seine Grenzen hinaus führen, wird der Genuß und Erfolg der Reise doppelt sein, wenn die alten Zeugen aus deutscher Vergangenheit und Herrlichkeit ihm nicht als stumme Steinhaufen entgegenstarren, sondern in klarer Gliederung seinem Auge ihre Schönheit glänzend offenbaren.

II.

a) Das schwierige Kapitel über die Renaissance muß den oberen Klassen aufgespart bleiben. Schwierig schon deshalb, weil italienische und deutsche Renaissance so tiefgehende Verschiedenheiten auf-

[5]) Für denjenigen, der sich genauer über die Kunstformen der beiden Stile unterrichten will, nenne ich als trefflichen Wegweiser Anton Geneweins Buch: Vom Romanismus zum Empire, Leipzig 1905. — Zu vergleichen sind auch die Sammlungen im Märkischen Museum zu Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weisen und die italienische bald in jenen Stil sich auflöst oder entartet, den man unter der Bezeichnung „der Barock“ kennt[6]).

Die Kunst ist nur eins der Ausdrucksmittel, durch das die Menschen das wiedergeben, was ihnen und der Zeit durch die Seele klingt. Jede fühlende Brust muß das aussprechen, was sie im Innersten bewegt, muß es aussprechen, doch verschieden nach der Art der verliehenen Ausdrucksfähigkeiten, sei es durch den Meißel oder Pinsel, vielleicht auch durch Töne oder die Formen der „erstarrten Musik“[7]), und wieder andere sprechen sich aus im Mosaik des grübelnden wissenschaftlichen Traktats oder im schlichten frommen Gebet. Und ist es ein aus dem Gefühl geborenes Werk, so wirkt es gleich einer Zauberrute, die den Stummen die Zunge löst und die Tauben hören macht, die die Schleier, gewoben aus Nebel und Wahn, vor den Augen zerreißt und tausend latente Kräfte im Herzen der andern sich bedeutend regen heißt. So offenbart die Kunst der Renaissance die große Zeit, in der es dem Menschen eine Lust war, zu leben, wo die Schranken des Mittelalters allmählich fielen, die gewaltigen Entdeckungen auf der Erde und am Himmel, die umstürzenden Erfindungen den Menschen wieder auf das Diesseits wiesen und sich an der schönen Welt freuen ließen.

Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.

Die Kunst der Renaissance offenbart die große Zeit, die den neuen, nur sich selbst und seinem Gott verantwortlichen Menschen gebar; humanitas ist das Ideal der Zeit, d. h. ernste Ausbildung aller natürlichen, dem Menschen eigentümlichen Kräfte. Die Schüler der Oberklassen haben bereits aus Goethes Götz und Schillers Don Carlos — beide Dramen feiern vornehmlich die große Zeit der Renaissance — von jenen Tagen einen lebendigen Hauch zu spüren bekommen. So liegt es nicht fern, daß man sie zu den Quellen aus jener Epoche hinführt, die für sie besonders in den zu jedermann redenden Werken der Kunst liegen.

---

[6]) Für die Hand des Schülers ist ein ganz vorzügliches Buch: Stilkunde von Karl Otto Hartmann, bereits wiederholt aufgelegt in der Sammlung Göschen. Trotz des Umfanges und des hohen inneren Wertes beträgt der Preis nur 80 Pf. In einfacher klarer Sprache, die beinahe jeden Absatz durch ein nebenstehendes Bild erläutert, führt uns Hartmann die Stile der verschiedenen Epochen mustergültig vor: besonders belehrend aber dadurch, daß er fortwährend zu Vergleichen durch die Wahl seiner Abbildungen anregt. So macht er das Wesen des Renaissancestils wunderbar anschaulich durch das Vorführen von Tischen im Renaissancestil (Fig. 157), Barockstil (172), Regencestil (173) und Rokokostil (178). — Mit wissenschaftlicher Gründlichkeit legt die Wandlung des Renaissancestils in den Barock dar Heinrich Wölfflin in seinem Buche: Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Daselbst auch über den Namen Barock S. 10. Als wesentliches Merkmal der Barockarchitektur wird der malerische Charakter angegeben. Die Hauptzüge des malerischen Stiles (die Komposition nach Massen von Licht und Schatten, Auflösung des Regelmäßigen, Unfaßbarkeit und Unergründlichkeit) werden Seite 15—22 entwickelt. Wölfflins Darlegungen ermöglichen die tiefste Einsicht in das Wesen beider Stile. Malerei und Skulptur werden zur Veranschaulichung herangezogen. Der Reichtum des Buches ist unerschöpflich und läßt es gerechtfertigt erscheinen, daß das Buch, welches zum ersten Male 1888 erschienen ist, auf Drängen des Verlegers und der Freunde des Verfassers eine Neuausgabe (1906) erlebte.

[7]) Über die Geschichte dieses Wortes cf. Büchmann, Geflügelte Worte. 24. Aufl. Berlin 1910. Die Wurzel wird in dem Worte des Simonides gesucht: Malerei ist eine stumme Poesie, Poesie redende Malerei. — Doch das einzelne Paradoxon scheint mir weit entfernt von jener schillernden Antithese. Eher finde ich seinen Ursprung in den Worten des Vitruv lib. I, 2, architectura constat ex ordinatione et ex dispositione et ex eurhythmia — eurhythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. — Benvenuto Cellini erzählt (bei Goethe I, 3), der junge Architekt habe zu seiner Zeit Musik getrieben, weil Vitruv das fordere. Gemeint sind offenbar Vitruv I, 1 und V, 5. Auch Leonardos Wort (Traktat § 34): „Musik und Geometrie ziehen die Verhältnisse der stetigen Größen in Betracht“ darf zum Vergleich herangezogen werden. Goethe, der das obige Wort wiederholt, bemerkt (Verschiedenes Einzelne über Kunst): „Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf- und abzugehen, und man wird ein Analogon finden dessen, was wir auszusprechen gewagt.“

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin hängt im Saal 28 eine Geißelung von Ugolino da Siena (Nr. 1635 A). Der Maler schuf in Florenz um 1300. Die Erzählung ist noch ganz giottesk vorgetragen. In der Mitte des Bildes steht Christus, nackend bis auf das Hüftentuch. Hinter dem Kopf mit den weinerlichen Zügen prangt ein schwerer goldener Heiligenschein. Die Hände sind mit einem dünnen Bindfaden zusammengebunden; zwischen dem Leib und dem linken Arm lehnt eine große, seine Gestalt überragende, unmotivierte Stange. Die ganze Person ist hölzerner und mehr Stock als der große hölzerne Stock selbst. Zu beiden Seiten zwei geißelnde Henkersknechte. Der linke trägt einen roten, der rechte einen violetten Chiton, der alle Ansatzpartien der einzelnen Glieder, die Beine, die Schultern, die schlagenden Arme verdeckt. Ihr Hieb ist ohne Kraft, hat nichts Überzeugendes. — Im Saal 32 hängt ein Marmorrelief (39 B) von Donatello, dem großen Realisten des Quattrocento. Das Bild bietet denselben Vorwurf. Der Christus ist ein lebendiges, sein Weh leidendes, aber zugleich das Unwürdige der Tat tief empfindendes Wesen. Ist auch nicht jedes Glied streng modellmäßig herausgearbeitet, so haben wir doch hier die Überzeugung, wirkliche Natur zu schauen. Ein starker Reichtum der Bewegung geht durch die ganze Gestalt, im natürlichen Kontrapost[8]) sind die Extremitäten gehalten. Der Henkersknecht zur Linken, ein noch jugendlicher Mann, der wollüstig die Grausamkeit des Marternkönnens offenbar zum ersten Male kostet, packt den Unglücklichen am Gürtel und stemmt sein linkes Knie gegen ihn, um seinem Tun mehr Wucht zu geben. Doch der zur Rechten kennt sein Metier; gefühllos selbst in der Grausamkeit schlägt er auf Christus ein; so derb, so sicher, so pfeifend folgen sich seine Hiebe, so daß wir bei diesem Jammer das ganze Martyrium des Gepeinigten miterleben. — An diesen beiden Bildern läßt sich den Schülern der Unterschied des Trecento und Quattrocento klarlegen. Das Spiritualistische des Mittelalters ist geschwunden, die Gestalten der Legende sind aus weltfremden Regionen in das Reich der Wirklichkeit versetzt worden, der Zug zum Leben hat auch die Kunst mit Leben erfüllt.

Ich vergleiche drei weitere Bilder, die auch ein gleiches Thema behandeln: die Auferstehung Christi; und zwar von Giovanni Bellini (Saal 42; 1177 A), von Domeniko Ghirlandajo (S. 38; 75) und von Leonardo da Vinci (S. 45; 90 B). Wir wenden uns vornehmlich dem Aufbau der Bilder zu. — Auf Bellinis Bild starrt uns links unten die leere Grabkammer entgegen, in der Christi Leichnam gelegen hat. Sie ist in einen Felsen eingehauen; um ihn herum träumen noch die Wächter oder blicken entsetzt empor, da ein Wunder geschehen ist. Oberhalb der über dem Felsen sich türmenden, mit Bäumen und Gräsern bewachsenen und durch Raben, Hasen, Ziegen belebten Höhen, an die sich im rechten Hintergrunde eine Stadt mit krönender Burg anschließt, schwebt (beinahe wie ein zweites Bild im Bilde — ein Analogon findet sich selbst noch in Raffaels Transfiguration im Vatikan —) Christus, d. h. er steht in der Luft, in seinem linken Arm, dessen Hand verdeckt ist, die Siegesfahne mit dem roten Kreuz haltend. — Mit ähnlicher Freude an der mit Leben erfüllten Natur malt Ghirlandajo sein Bild. Auch er ist wie Bellini weit abgekommen von der Flächenkunst Giottos und weiß seine Räume mit dem ganzen Glanz des Zeitalters des Lorenzo Magnifico zu erfüllen. Die Mitte nimmt die geöffnete, in regelmäßigen Quadern aufgebaute und gut verputzte Steinkammer ein. Unmittelbar über ihrer rechteckigen Öffnung schwebt in duftiger blauer Wolke ein Engelsköpfchen mit roten Flügeln. Es ist vom Himmel gekommen und hat den Toten zur Auferstehung gerufen. Christus hat seinen Ruf vernommen und läßt sich von ihm aufwärts tragen. Mit dem einen Fuße steht er auf der Wolke, mit dem andern auf einem Flügel des Engels. Die Linke hält die Siegesfahne. Hinter dem Grabe führen wohlgepflegte Serpentinen das Auge auf eine grüne Höhe, dahinter grüßt der blaue Himmel, hier und dort durch ein helles Silberwölkchen belebt. Voll Schrecken über das wunderbare Erlebnis stürzen die Wächter des Grabes davon. Als gewissenhafter Chronist erzählt Ghirlandajo von ihren bunten Kleidern,

[8]) cf. Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst S. 250: die kreuzweise korrespondierende Behandlung, wo etwa dem gebogenen rechten Bein die Biegung des linken Armes entspricht und umgekehrt, nennt man Kontrapost.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

funkelnden Rüstungen, prächtigen Stiefeln aus schwarzem oder gelbem Leder; der nach rechts fliehende Ritter behält trotz aller Eile noch Zeit, uns kokett seinen Schild zu zeigen, der wie eine Ägis ein schreckliches Medusenhaupt mit aufgerissenem, verzerrtem Munde (ähnlich wie die Lyssa des Michelangelo) aufweist. Ihr Schlangenhaar zieht sich in langen, dünnen Strähnen ornamentartig über den Schild und schafft ihn zur Groteske[9]) um. Wenn auch hier nicht, wie auf Bellinis Tafel gleichsam zwei Bilder erscheinen, so fehlt doch auch Ghirlandajos Gemälde eine strenge Einheit. Die fliehenden Wächter zerstreuen das Auge, der aufsteigende Heiland trägt nicht den Hauptaccent, weil die andern Teile im Bilde ihn nicht nachdrücklich unterstützen. — Welch gewaltigen Fortschritt in der Komposition weist dagegen Leonardos Erzählung auf. Einheit und Notwendigkeit regieren das Ganze. In öder Felsenlandschaft, die zum Thema des Bildes stimmt, entsteigt dem Grabe Christus, um die Hüften das flatternde Bahrtuch, die mit dem roten Kreuz geschmückte Siegesfahne in der Linken. Wir empfinden ihn wirklich als aufwärtsschwebend. Die Züge spiegeln ein tiefes Fühlen wieder, der Mund scheint zu rufen: „Ich bin die Auferstehung und das Leben. Kommt, die ihr mühselig und beladen seid." Links kniet ein Heiliger, rechts eine Heilige, tief ergriffen von dem Vorgang; sie bilden durchaus eine Einheit mit der Hauptperson und leiten das Auge zu ihm hin. Der Rücken und Kopf des Mannes bildet mit der Stange der Fahne in Christi Hand die eine Seite eines gleichschenkligen Dreiecks; Christi linker Arm und die leise gewellte Linie seiner linken Seite und der Rücken der tiefer knieenden Frau den andern Dreiecksschenkel. Wir sind an der Schwelle des Cinquecento angelangt; die neuen Ideen Leonardos werden Frucht tragen und Raffaels gewaltige Kompositionen in den Stanzen des Vatikan und auf den Kartons zu den Teppichen der Sixtinischen Kapelle liegen sozusagen in der Luft.

Ich habe mich ausführlicher auf die Beschreibungen der genannten Bilder eingelassen, weil ich derartige Vergleiche immer für nutzbringend im Unterrichte gehalten habe. Wohlgemerkt, wenn die Gelegenheit dazu führte. Solch ein günstiger Moment findet sich auch dann, wenn es sich nach Besprechung einer Epoche um ein Aufsatzthema handelt. Den Schülern ist es eine nicht unwillkommene Abwechslung, über ein kunstgeschichtliches Gebiet zu schreiben. Denn oft ist es recht bitter, immer wieder in der Hauptsache über literarische Themata oder solche zu schreiben, die keine Orientierung im sinnlich Anschaulichen ermöglichen. — Will man einen Schüler der Oberklassen in das Wesen der Malkunst einführen, so möchte das Quattrocento besondes geeignet dazu sein. Zunächst lockt schon der Stoffkreis: er entstammt der gewaltigen Zeit der Renaissance; Freiheit, Individuum, Persönlichkeit, Natur, Antike sind die Schlagworte. Dann aber begreift der Schüler hier unschwer das Werden der Formen, sieht auch in ihrer Wandlung den Übergang vom Mittelalter zu einer neueren Zeit, interessiert sich für die perspektivischen Gesetze, die Entdeckung der dritten Dimension usw.; kurz, er findet Wirklichkeitskunst, deren allmähliches Erfassen der Natur doch ein jeder Mensch in seinem geistigen Wachsen und Werden wiederholt. Mehrfach habe ich gerade über diese Gebiete ein Aufsatzthema gestellt, das in strengem Anschluß an die Originale des Museums zu behandeln war, unter genauer Aufzählung aller Bilder, die dem gefällten Urteil zugrunde lagen[10]); die Beschränkung auf die eine Sammlung garantierte die Selbständigkeit der

---

[9]) Grotesken sind Wandfüllungen, die eine phantastische Verbindung von Menschen- und Tierformen mit Blatt- und Rankenwerk bieten. Ihren Namen bekamen sie von den Grotten, in denen man solche Wandmalereien im 16. Jahrhundert fand. cf. Goethe, Benvenuto Cellini I, 6 und Hartmann, Stilkunde S. 57.

[10]) Ein konsequent fortgeführtes Arbeiten in diesen Sinne geht über die Pflege des Dilettantismus hinaus, den Lichtwark in Hamburg als Erziehungsmittel großen Stils zur Kunst nicht mit Unrecht ansieht. cf. sein Buch: Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894. Die Hauptmission des Dilettantismus sieht er in der Heranbildung eines kunstempfänglichen und kunstverständigen Publikums, eines ganzen Heeres von Kunstkritikern, die durch ihr berufenes Urteil die nationale Produktion fördern, und eines Heeres von Kunsterziehern, die in der Mitte stehen zwischen Künstler und seinem Publikum und den Massen künstlerische Interessen einflößen. cf. dazu die Würdigung der ganzen Lichtwarkschen Tätigkeit von Richter, Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens S. 104—117.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Arbeiten; die Reichhaltigkeit der Sammlung ermöglichte in der Exemplifikatio die verschiedensten Arbeiten der Schüler trotz des gleichen Themas. Die Notwendigkeit, über einen festen, anschaulichen Stoff zu schreiben, erwies sich als Wohltat. Die Arbeiten bauten auf dem Boden einer Wirklichkeit auf und verloren sich nie in unfruchtbare Spekulationen. Verfehlte Arbeiten waren aus diesem Grunde selten. — Das gewonnene Resultat erscheint nicht als ein bloßes Mehrwissen, es hat das Auge geschult und sicherer gemacht, mehr für das Wichtige und Notwendige, für Einheit und Konzentration gewonnen. Auf Schülerreisen in fremde Kunstgebiete ließ sich später ein gewisses Urteil und gerader Geschmack feststellen.[11])

b) Ähnliches leisten auch andere Gebiete, z. B. die Betrachtung der altgriechischen Vasen im Antiquarium des Berliner Museums. Lehrreich für die Erkenntnis künstlerischer Entwicklung sind die Übungen vor den Werken der alten schwarzfigurigen Malweise im 6. Jahrhundert, der rotfigurigen (strenger und schöner Stil) im 5. und 4. Jahrhundert, den weißgrundigen Lekythen, die auch schon Reichtum der Bewegung und Kontrapost bieten, den barocken Darstellungen des jungen Stils, den Gefäßen mit dunkelem Überzug und plastischen Verzierungen in Tonschlicker oder Gold, den Reliefgefäßen aus hellenistischer Zeit (terra sigillata). — Auf griechische Kleinkunst führt auch die Lektüre der vierten Rede Ciceros gegen Verres (de signis). Einen kunstgeschichtlichen Kommentar zu dieser Rede hat Karl Hachtmann (die Verwertung der 4. Rede gegen Verres für Unterweisung in der alten Kunst, Gotha 1904) verfaßt, leider fast nur unter Beschränkung auf die großen Bildhauer, deren Hauptwerke (meist in der Rede nicht erwähnt) beschrieben werden. Doch diese lassen sich, wie oben ausgeführt, schon leicht den mittleren Klassen zugänglich machen. Die Lektüre der Rede wird aber wahrhaft fruchtbringend, wenn man die gesamte griechische Kunst Siziliens betrachtet. Ein Aufsatz über das Thema „Griechische Kunst in Sizilien" führt den Primaner in ein gewaltiges, aber doch von ihm wohl zu bezwingendes Gebiet ein. Die Rede gibt selber willkommenen Anlaß, über die günstigen Vorbedingungen für eine Kunstblüte in Sizilien zu sprechen. Da sind zunächst die mitgebrachten Ideen des Mutterlandes; eine polytheistische, sinnliche Religion verlangte nach einer sichtbaren Gestaltung der verehrten Götter; zudem war ein tiefes Verlangen nach künstlerischer Gestaltung des Lebens den Griechen von Natur mitgegeben. In zweiter Linie kommen die Einflüsse in Sizilien selber. Der Reichtum des von Demeter begünstigten Landes war, wenn auch nicht der innere Grund, so doch eine Unterstützung aller künstlerischen Bestrebungen. Zudem trugen die Tyrannen, die in verschiedenen Städten die Gewaltherrschaft an sich gerissen hatten, Sorge für die Verschönerung ihrer Residenzen. — Von griechischer Kunst selbst finden wir in Sizilien Architektur:

---

[11]) Eine Erziehung zum Sehen verdanken wir vor allem Heinrich Wölfflins schon genanntem Werke: Die klassische Kunst (Ähnliches leistet Wölfflins Dürer). — Lichtvoll und überzeugend werden die großen Verschiedenheiten von Quattrocento und Cinquecento aufgedeckt, die Schönheitsgesetze und die eigentümlichen Gesinnungen beider Jahrhunderte durch Wort und Bild erläutert. Es ist ein so ganz anderes Werk als R. Muthers Geschichte der Malerei. Beide Werke stehen in einem gewissen Gegensatze, dessen sich die Autoren bewußt sind. Muther will den Stil der verschiedenen Epochen aus der Zeitpsychologie, die Kunstwerke als menschliche Dokumente deuten. Wölfflin spricht (S. 269) von einer Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nur eine „Übersetzung des Lebens" in die Bildsprache sehe und jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen suche. Doch diese Betrachtungsweise scheint ihm nur bis zu einem gewissen Punkt, nämlich bis dahin, wo die Kunst anfängt, zu führen. Um künstlerische Urteile fällen zu können, weist Wölfflin auf formale Momente. — Muther (in seiner großen Ausgabe der Geschichte der Malerei, die kurz vor Weihnachten v. J. erschien) erklärt offenbar im Hinblick auf Wölfflins Ausführungen, daß die Beschränkung auf die Analyse formaler Dinge zu trostloser Öde führe. Er will auf jeden Kunstgenuß verzichten, wenn er nichts anderes sein solle als ein Nachdenken über konvergierende und divergierende Linien. — Ich denke an Schillers Votivtafel: Wahrheit suchen wir beide . . . und meine, daß beide Männer den Dank aller verdienen. Gegenüber den sonstigen Künstlerbiographien und Bildbeschreibungen bieten sie Neues, das reiche Belehrung und vornehme Einführung in die Kunstgeschichte gibt. — Leider ist das billige Werk Muthers (5 Göschenbände à 80 Pf.) vergriffen. Im Interesse der Schule ist zu bedauern, daß keine Neuausgabe veranstaltet werden soll. Die große dreibändige Ausgabe (Leipzig, Grethlein 1909) ist wegen des Preises nur einer Minderzahl zugänglich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Tempel und Profanbauten (passim, besonders bei der Beschreibung von Syrakus §§ 117 ff.); Plastiken: Götterbilder (passim), die vielfach auf berühmte Meister zurückgehen, Portraitbüsten (§ 126 Sappho) und Reiterstandbilder (§ 86); Malerei: Gemälde zur Bekleidung von Tempelwänden (§ 122), Porträts § 123 (imagines regum ac tyrannorum), Vasengemälde; Kleinkunst; Tempelgeräte, Tempelschmuck, Hausgeräte (passim). Zu fast allen Gattungen können die Schüler Belege im Berliner Museum finden; beim Aufsatz waren sie gehalten, diese genau in den Anmerkungen zu zitieren, so daß der Arbeit ein wissenschaftlicher Charakter gewahrt blieb. Besonderen Gewinn aber bot die Einführung in die griechische Kleinkunst. Zu den verschiedenen Schalen, Krügen, Vasen, Weihrauchpfannen usw. mit ihrem herrlichen Reliefschmuck, den der kunstliebende Prätor, wo er ihn auch zu sehen bekam, abriß, finden sich im Berliner Antiquarium bedeutende Belege. Ich verweise auf die Funde aus Boscoreale bei Pompei (Saal 7), die hellenistischen Silberschalen aus Hermopolis in Ägypten (ebenda), die solche Reliefs als Schmuck tragen. Im gleichen Saal sind zum Vergleich heranzuziehen die Phalerä in Silber, Ehrenzeichen eines römischen Offiziers, handtellergroße Darstellungen einer Sphinx, von Männer-, Frauen- und Löwenköpfen usw. Vor allem aber dient zur Veranschaulichung der herrliche Hildesheimer Silberfund; hier ist es besonders eine große, tiefe Schale mit einem Relief im Mittelgrunde, das einen feisten, lachenden Herkulesknaben mit den erwürgten Schlangen darstellt. Durch eingehende Betrachtung solcher Werke der Kleinkunst und sorgfältige Behandlung im Aufsatz wird nicht nur der Inhalt der Rede lebendig, sondern durch die wiederholten Besuche des Museums (ohne die ja eine schriftliche Darstellung nicht möglich ist), tun die Schüler Einblicke in den Reichtum an Kunstgegenständen in alten Zeiten. So ersteht lebensvoll vor ihren Augen ein wichtiges Gebiet des Altertums.

c) Abgesehen von der Baukunst ist bisher noch nicht von einer Einführung in die deutsche Kunst die Rede gewesen. Hier sollte von Dürer aus der Weg genommen werden. Aber ungezwungen muß die Einführung sich ergeben; auf dem Marsch auf der Landstraße, die den Schüler seinem Ziel Schritt für Schritt ruhig und ohne Übereilung zuführen soll, darf wohl das Auge sich der schönen Blumen am Wegrande erfreuen und der Aussichten auf stolze Berge und wohlige Täler. . . . Hans Sachs wird gelesen. Was aber die Zeit bewegt, kommt nicht nur in der Literatur zum Ausdruck. Hat man die Werke des tüchtigen Nürnberger Meisters studiert, so wird wohl die Würdigung durch Goethe geboten:

— die Welt soll vor dir stehen,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehen:
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit.

Sollen das Worte bleiben? Biographische Hinweise genügen nicht. Die Dürers sind freilich recht in alle Welt verstreut. Aber die herrlichen Mappen des Kunstwarts bieten reichlich Material, das sich um so besser verwenden läßt, als ein großer Teil der Dürerschen Werke zur Schwarzweißkunst gehört. Auch hier bedeutet mir die schriftliche Rechenschaftsablegung im Aufsatz die wertvollste Unterstützung all solcher Untersuchungen. — Wohl erscheinen beide Meister auf den ersten Blick recht verschieden. Aber doch haben beide mit gleichem Auge die Welt gesehen. Das sind knorrige Gestalten, die nichts von der klassischen Schönheit der Phidiasskulpturen oder leonardesker Lieblichkeit zeigen. Nur unbedingte Sachlichkeit kennt Dürer; die erschöpfende Darstellung der Dinge ist ihm stets die Hauptsache gewesen. Das will aber nicht sagen, daß ihm die bloße lieblose Wiedergabe des Gesehenen genügt hätte. Als wahrer Künstler, der wie alle führenden Geister in jeder Kunst auch über Theorien grübelte, drängte er zum Typisch-Abschließenden. Die Schönheit ist ihm zerstreut in der Natur. Man muß das Gute zusammensuchen. Selten oder nie gibt es einen Menschen, der an allen Gliedmaßen gut wäre. Aus vielen wohlgestalteten Menschen nehme man, was bei jedem hübsch ist: das gibt ein löbliches

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Werk [12]). Die Linien seiner Kunst [13]) schließen, je reifer sein Auge und seine Hand werden, mehr und mehr germanische Typen ein.

Und Hans Sachs? Sind in allen seinen Schwänken und Dramen die Menschen bloß Einfälle einer Laune? Ihr Überzeugendes haben sie doch darum, weil wir empfinden, daß sie dem Leben abgelauscht sind, mögen sie Bauern oder zänkische Weiber sein, Landsknechte oder Edelleute, die Gestalten der Legende oder der „liebe" Gott, den Luther auch in seinem Sendbrief vom Dolmetschen seine Deutschen gelehrt hat.

All die Typen der beiden Meister bewahrheiten das Goethesche Wort. Festes Leben, Kraft, Männlichkeit finden wir bei Dürer, mag er uns den leidenden, aber überwindenden Christus in den Passionen, die Städter vor der Feldschlange, den Ritter, der Tod und Teufel nicht fürchtet, geben oder das rastlose Streben des Menschen im Hieronymus und der Melancholie oder seine Holzschuher, Muffel, seine Mutter mit den strengen, herben Zügen oder seine Apostel. Die gleichen festen Typen finden wir auch in der Dichtung Hans Sachsens, sei es in den Forderungen, die er an den einzelnen stellt: der Vernunft zu folgen, Tugend zu üben, Arbeit zu lieben, den inneren Wert höher anzuschlagen als äußere Dinge, dem Geiz und der Frau Venus zu entsagen. Oder wenn der Dichter die Menschen im Verkehr miteinander erblickt und zur Natürlichkeit, Verträglichkeit, Einordnung in das Ganze mahnt. Oder er kommt auch auf die weltbewegenden Fragen seiner Zeit zu sprechen und feiert Gott als den gütigen Vater und Christus als den Weltüberwinder, der der Schlange das Haupt zertreten und für die sündige Menschheit sich geopfert hat. Besonders aber verherrlichen beide Meister die Ehe als die kraftverleihende, zur höchsten Sittlichkeit führende, edelste Einrichtung der menschlichen Gesellschaft. Wie alle großen Geister (ich erinnere an Fischarts Ehezuchtbüchlein, Schillers Eleusisches Fest, Goethes Hermann und Dorothea) wenden sie ihre gestaltende Kraft dem großen Gesetz zu, das als gewaltige Macht den vorschreitenden Zug der Auflösung und Zersplitterung zurückwerfen soll. Hans Sachs freilich, indem er meist nach seiner humoristischen Art die Kehrseite der Medaille herausarbeitet. Des Dichters Geschäft aber kann, wie Lessings Laokoon lehrt, es recht wohl sein, in „negativen Zügen" zu malen.

In diesem Zusammenhange ist eine Einführung in Dürers Kunst zu empfehlen. Streifzüge nach benachbarten Gebieten ergeben sich von allein.

Noch ein anderes deutsches Dichtwerk bietet willkommenen Anlaß, Exkursionen in das Gebiet der Kunst zu unternehmen. Goethe schreibt an Schiller am 8. April 1797: „Diejenigen Vorteile, deren ich mich in meinem letzten Gedichte (H. u. D.) bediente, habe ich alle von der bildenden Kunst gelernt. Denn bei einem gleichzeitigen, sinnlich vor Augen stehenden Werke ist das Überflüssige weit auffallender, als bei einem, das in der Succession vor den Augen des Geistes vorbeigeht" [14]). Offenbar im Anschluß an Schillers Brief vom Tage vorher: „Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß. Das Terrain würde lichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände und für das Große würde Platz." — Schon Viktor Hehn rühmt in seinem Buche über Goethes H. u. D. die Einfachheit und Reinheit aller Linien der Darstellung, die zu einer Reihe von Gruppen aufzufordern schienen. Von den Kunstwerken, die dem Dichter vorgeschwebt haben mochten, erwähnt er einzig die Florentiner Gruppe: Raub der Sabinerin von Giovanni da Bologna. Wir sehen einen sich

[12]) Dürer: Von der Malerei. Auswahl aus seinen Werken von Heiderich S. 312.

[13]) Das führende Werk ist Heinrich Wölfflins Buch: Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905.

[14]) Hiermit möchte ich eine Stelle aus der Italienischen Reise vergleichen: Bologna, 19. Okt. „Ich habe eine heilige Agathe (angeblich von Raffael) gefunden. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Roheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geiste meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stemmenden heldenhaften Jüngling, der ein junges Weib hochträgt, ganz wie Hermann die über ihm hochschwebende Dorothea („starr wie ein Marmorbild"). — Doch der von Goethe angeregte Gedanke läßt weiter forschen und ungezwungen eine Fülle von Kunstwerken finden, deren Besprechung zur Vertiefung der Lektüre beiträgt. Die Gäste des Wirts zum Goldenen Löwen sind seiner Aufforderung gefolgt, mit ihm in das „kühlere Sälchen" zu treten. Die Mutter bringt herrlichen klaren Wein in geschliffener Flasche auf blankem zinnernem Runde. Wem schwebt da nicht eins der holländischen Genrebilder vor, wie wir es so oft auf den Werken eines Jan Steen, Michael Sweerts oder Adrian von Ostade gesehen haben! Wenn man aus diesem Kreise Bilder vorführt, weist man zugleich auf Goethes Dresdener Aufenthalt, den er im 8. Buch von Dichtung und Wahrheit schildert. Gerade die holländische Kunst mußte ihn damals besonders gefesselt haben. So schreibt er: „Als ich bei meinem Schuster wieder eintrat, um das Mittagsmahl zu genießen, traute ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man hätte es nur auf die Galerie hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erste Mal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewußtsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich soeben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte." — Als Goethe später ein Nachhausekommen zu später Stunde schilderte, erzählt er: „Alles war zubette und eine Lampe erleuchtete den eng häuslichen Zustand, wo denn mein immer mehr geübtes Auge sogleich das schönste Bild von Schalcken[15]) erblickte" . . . So glaube ich, Goethes Auge hat bei obiger Stelle eins der holländischen Bilder vor sich gehabt.

Im 5. Gesange unseres Epos schilt die streitenden Männer und schreienden Weiber der Richter, und „sogleich verklang das Getöse, als er Ruhe gebot und väterlich ernst sie bedrohte". Drauf der Pfarrer:

Ja, Ihr erscheint mir heute als einer der ältesten Führer,
Die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet.
Denk ich doch eben, ich rede mit Josua oder mit Moses.

Und wir denken mit Goethe an Michelangelos Moses, der zornig aufspringen will, und erzählen von dem großen Papst Julius II., an dessen Grabmal der Moses voller Empörung über die seine hohen Ideen nicht verstehende Menge gleichsam als ein Symbol für des Kirchenfürsten Leben, Streben und Kämpfen den vornehmsten Platz einnehmen sollte.

Noch an ein anderes Bild der italienischen Schule werden wir gemahnt. Im 6. Gesange hat der Apotheker Dorothea gefunden. „Sie hat die Puppe gewickelt, und ich erkenne genau den alten Kattun und den blauen Kissenüberzug wohl." Wie eine Madonna des Quattrocento erscheint sie uns, zu der die Meister gern ein junges Weib aus dem Volke samt ihrem Bambino in der buntesten Tracht als Modell nahmen. — Selber werde ich immer noch an ein weiteres italienisches Bildwerk erinnert; doch ist es hier schwer, jedermann zu überzeugen. Das Gefühl tritt hierbei mehr in Aktion. Wenn in der herrlichen Szene unter dem Birnbaum die liebende Mutter sich über den verzweifelnden Sohn beugt, so ist sie nicht fern der ergreifenden Pietà von Michelangelo, wo die Mutter mit der nicht in Worte zu fassenden Geste ihrer Linken das ganze Weh ihrer Seele um sein Leid ausspricht.

Im 3. Gesange beschreibt der Apotheker seinen Saal und Garten, wo man

. . . Die Malerei auch bewundert,
Wo die geputzten Herrn und Damen im Garten spazieren
Und mit spitzigen Fingern die Blumen reichen und halten.
Ja, wer sähe das jetzt nur noch an!

---

[15]) Gottfried Schalcken, holländischer Maler. cf. Muther II 575.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Goethe sieht hier mit den Augen der Rokokokünstler. Die Rückständigkeit und Bizarrerie des Apothekers glaubte er durch Schilderung seiner Umwelt stützen zu müssen. Daß die Sehnsucht des Zeitalters, aus dem Rokoko herauszukommen, auch in ihm wohnte, deutet er schon in der Schrift über deutsche Baukunst (W. A. Band 37 S. 150) an: „Wie sehr mir unsere geschminkten Puppenmaler verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, verlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge bespötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!" Seinem Eckermann (26. Februar 1824) freilich führt er wieder rühmend ein französisches Bildchen vor aus dem Kreise der Watteau, Lancret, Boucher; denn „Gipfel" weiß er in jeder Gattung zu schätzen. — Originale finden sich bei uns vor allem in den Schlössern Potsdams. Aber auch das Berliner Museum hat Bilder jener Epoche, wo nicht zum wenigsten das Rahmenwerk den galanten Geist des Rokoko atmet. Über die ganze Zeit ist die glänzende Darstellung Muthers im III. Bande seiner Geschichte der Malerei zu vergleichen.

Der Kaufmann im Epos, der bei seinem Vermögen auch noch die Wege kennt, auf welchen das Beste zu haben, hat sein Haus nach jenem modernen Stile gebaut, der das Rokoko abgelöst hat. Man bevorzugte statt der in Ornamente aufgelösten Form wieder den rein konstruktiven Aufbau und Rückkehr zur geraden Linie. Als Schmuck kennt die Fassade fast nur die aus Stuck gefertigten, zopfartig gewundenen Kränze (Zopfstil!) oder Schnörkel. In Alt-Berlin stehen noch heute solche Häuser. Ein solches besaß auch der Kaufmann.

Seht nur das Haus an da drüben,
Das neue! Wie prächtig in grünen
Feldern die Stuckatur der weißen Schnörkel sich ausnimmt!
Groß sind die Tafeln der Fenster; wie glänzen und spiegeln die Scheiben!

Sind uns nun einmal die Menschen am besten verständlich, wenn wir sie in ihrer Umgebung sehen, so können solche Betrachtungen, die zugleich den Horizont der Schüler erweitern und ihren Geschmack bilden, nicht zurückgewiesen werden. Zum letzten Fall wird das Kunstgewerbemuseum in Berlin zur Vertiefung manches Material liefern können, vor allem auch Zopf von Louis XVI. unterscheiden lehren. Die stärkste Belehrung freilich kann der Erklärer dieser Stile nur in den Königszimmern im Louvre und den Schlössern zu Versailles finden.

d) Ich komme zu Lessings Laokoon. Es liegt mir fern, irgendwie auf das einzugehen, was andere Forschungen über die Verwendbarkeit dieses Buches in Schulen festgestellt haben[16]). Über den hohen Nutzen dieser ästhetischen Schrift bei Hinzuziehung ausreichenden Materials, besonders auch aus neuerer Zeit, sollte kein Zweifel sein. Hier bietet sich Gelegenheit, an alle möglichen Gebiete, wie sie dem Standpunkt der Klasse und dem Geschmack des Lehrers entsprechen, anzuknüpfen. Zunächst möchte ich hier unter neuen Beiträgen zu einem Laokoonkommentar eine Disposition des Torso bringen, die den Hauptinhalt und damit zugleich andeutend die großen ewigen Resultate des wertvollen Buches im Gedächtnis der Schüler sicher verankern kann. Es handeln

Teil I (Stück 1—4) über die Darstellung seelischen Lebens in Malerei und Poesie;
„ II (Stück 5—6) über die Darstellung menschlicher Körperformen in Malerei und Poesie;
„ III (Stück 7—12) über die Darstellung bekannter Vorwürfe und unsichtbarer Gewalten in Malerei und Poesie;

---

16) Cf. Schmarsow, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. Leipzig 1907. — Ziehen, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon. Bielefeld und Leipzig 1905. — L. Volkmann, Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. Eßlingen 1908. — Volbehr, Gibt es Kunstgesetze? Eßlingen 1906.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„ IV (Stück 13—19) über die Darstellung von Handlungen und Körpern in Malerei und Poesie;

„ V (Stück 20—25) über die Darstellung schöner und häßlicher Körper in Malerei und Poesie.

Die archäologischen Anmerkungen der letzten Stücke können für die Schule fortbleiben. — Dem Lessingschen Worte in der Vorrede: „Die vorliegenden Aufsätze sind zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze; es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche als ein Buch —" kann man wohl zustimmen, wenn das Wort auch in der Hauptsache für die Vorarbeiten gilt (Lachmann Band 14). Als Ironie und verhüllten Hohn kann ich sie auch nicht für die Ausgabe vom Jahre 1766 fassen (cf. Frey, Die Kunstform des Laokoon. S. 8). Denn die „vornehmste" Absicht seiner Aufsätze, einmal der Schilderungssucht in der Poesie und der Allegoristerei in der Malerei entgegenzutreten, sodann der ganz andere, ebenso wichtige Gedanke (schon in den Vorarbeiten s. Lachmaun Bd. 14 S. 342 angedeutet), die Bedeutung und die Rechte des Dichters gegen Anmaßung der Maler (s. den Exkurs) festzulegen, ziehen sich wie zwei rote Fäden durch das ganze Buch, doch nicht, ohne daß an jeder Stelle die Früchte seiner fortschreitenden Lektüre zu Belebung, Vertiefung, Weiterführung des Ursprünglichen sich einstellen. Auch „dramatisch" (cf. Frey S. 39[17])) möchte ich den Aufbau nicht nennen. Denn allein die Objekte der beiden Künste: Körper und Handlungen — werden in all ihren möglichen Erscheinungsformen besprochen. Dabei treten deutlich jene zwei verschiedenen Gedankenreihen heraus. — Freilich schafft die natürliche Logik des Untersuchungsganges auch schon eine gewisse Kunstform.

Die Grundgedanken der Schrift rein herauszuarbeiten, ist die Hauptaufgabe der Klassenlektüre. Somit werden Übungen, die diesem Zwecke dienen, in jeder Form veranstaltet werden müssen.

1. Vor einigen Jahren waren in der Großen Berliner Kunstausstellung Entwürfe ausgestellt, die auf ein Preisausschreiben hin eingesandt waren. Die Aufgabe war, eine Scene zu malen, die am besten das Großstadtleben veranschauliche. Es war unglaublich zu sehen, mit welcher Verkennung der Grenzen ihrer Kunst so viele Einsender gearbeitet hatten. So stellte ein Entwurf den Augenblick dar, wo ein Arbeiter auf einem Bau verunglückt war; die andern umstanden den Armen oder besorgten seine Überführung in ein Krankenhaus. Als ob die gleiche Geschichte nicht auch auf einem Dorfe spielen könnte! So boten mehrere Bilder verwandte Erzählungen. Das Mittelstück aber der Sammlung zeigte eine Straße am Abend im Regen; Läden strahlten matt elektrisches Licht aus, die großen Bogenlampen der Straße leuchteten gespenstisch durch den Nebel. Menschen unter aufgespannten Regenschirmen umdrängten einen schon überfüllten Tramwaywagen, überall eilte und wogte es. Ja, das ist das Charakteristische der Großstadt. Wer eine Kleinstadt kennt, weiß, daß das Leben in den Abendstunden abnimmt und Regen und Unwetter nur die allerdringlichsten Wege besorgen lassen. Der Künstler unseres Bildes wollte nicht von Freud und Leid erzählen, er wollte einen Augenblick geben, der die wahren Eigentümlichkeiten der großen Stadt beleuchtet: die Hast und Unrast des Lebens bei jeder Tageszeit, bei jedem Wetter. Ähnlich könnte man die Schüler ein Bild entwickeln lassen, das

---

[17]) Frey führt den 3. „Akt" von Stück 13—18. Doch bildet nicht gerade Stück 19 über den Schild des Achilles den natürlichen Abschluß (s. o.) dieser Reihe? Es ist doch die glanzvolle Exemplifikatio zu den Festsetzungen im 18. Stück: „Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers." Und der Beginn des 20. Stücks: „Ich lenke wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat. Was ich von körperlichen Gegenständen gesagt habe, gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr", spricht auch gegen Freys Teilung, der S. 40 für den 4. Akt Stück 19 als etwas überaus Reizvolles aufspart. Mit Stück 20 beginnt etwas durchaus Neues.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

das Land im Gegensatz zur Stadt darstellt. Oder aus einer Dichtung den Augenblick herausarbeiten, der die Erzählung mit einem Schlage illustriert. Wie wäre z. B. Schillers Taucher von einem Maler darzustellen? Interessant ist es, zunächst die Verschiedenheit der Vorschläge mit anzuhören. Eine große Rolle wird natürlich die Königstochter und ihr so bitter strenger Vater spielen sollen. Denn die Einsicht, daß keine Handlung gefordert wird, so einfach und leicht sie erscheint, so schwer ist sie zu gewinnen. Wären ja doch sonst nicht so viele Künstler bei ihren Vorwürfen gescheitert. Lessings Laokoon darf der Schule nicht entzogen werden. Erst allmählich gelangen die Schüler zur Erkenntnis, daß in der Schillerschen Ballade der gewaltige Gegensatz von ungezügelten Naturkräften und brechbarer Menschenleistung zum Ausdruck gebracht werden soll. Wohl hat das Wollen des Jünglings etwas Erhabenes, aber er unterliegt der stärkeren Macht. Das Meer und die Charybdis als furchtbar schrecklichen „Körper" sich vorzustellen, müßte die erste Aufgabe des Bildsuchers sein. So entsetzlich in ihrem Wallen und Sieden und Toben, daß man das bleiche Erzittern der auf hohem Uferrande vereinten Schar begreift, die das vermessene Königswort vernommen hat. Wie auf Leonardos Abendmahl Jesu Wort: „Einer wird mich verraten!" alle Formen der seelischen Erregung auslöst, ähnlich muß hier der Ruf: „Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp?" gewirkt haben. Nur daß die Ritter nicht so offenkundig ihr bängliches Fühlen verraten. Ein Knappe aber ist vorgetreten. Verwunderung und neues Entsetzen mischen sich in den Schrecken der andern, wie die zierliche Jünglingsgestalt vor dem gähnenden Abgrund der Charybdis steht. Welch Gegensatz! In diesem ist alles gesagt. Das „Übersinnliche" dieser Ballade springt scharf heraus. — Vielleicht dringen durch solche Übungen die Schüler nicht nur tiefer in eine Dichtung ein, sondern nehmen auch zu an künstlerischem Empfinden.

Lessing hat selbst von seinen Resultaten in seiner Emilia Galotti Gebrauch gemacht. Das Drama ist aufgebaut auf der Schönheit der Heldin, die den Prinzen völlig aus seinem seelischen Gleichgewicht gebracht hat. Wie macht der Dichter uns ihre Schönheit begreiflich? Er schildert ihre Schönheit in der Wirkung. Überzeugen könnte uns noch nicht der Einfluß auf jenen Fürsten, der Frauen wie Launen zu wechseln pflegt. Hören wir aber, wie der ernste Graf Appiani an der Seite des Bürgermädchens in den stillen Tälern seiner Heimat, fern vom politischen Leben, das höchste Glück zu finden hofft, wie der von tiefem Verständnis für seine Kunst und ihre Grenzen erfüllte Maler keine seligere Stunde seines Lebens genossen hat, als wo Emilia ihm saß, so können wir an die Schönheit des Mädchens glauben.

2. In der Emilia Galotti findet sich I, 4 folgende Bemerkung: „Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur — wenn es eine gibt — das Bild dachte: ohne den Abfall, welche der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft." — Auf verschiedene Stellen im Laokoon weist dieses Wort zurück: Die Ausführungen über den fruchtbarsten Augenblick, über das Transitorische, über das Häßliche, über das Malen mit positiven und negativen Zügen. Conti im Drama wendet seine Worte auf ein Porträt an. Lassen wir den Schüler ein gleiches tun, — auf ein bekanntes, damit jede Unbestimmtheit des Gedankens vermieden werde. Das Thema laute: Schiller und Danneckers Schillerbüste. — Aus alten zeitgenössischen Schillerbildern, aus Briefen und Notizen seiner Freunde, nicht zum wenigsten Goethes, wissen wir, daß, wer ihn zuerst kennen lernte, ihm keine vier Wochen mehr zutraute. Sein Gesicht glich oft dem Gesichte des Gekreuzigten. Dannecker aber wollte eine „Apotheose" schaffen, und so schuf er das einzige Bildnis Schillers, „an das wir glauben können" (Kühnemann, Schiller S. 356). Die Kränklichkeit ist verklärt, der Verderb durch die Zeit genommen, die hohe, breite Stirn, die kühne, gewaltige Nase, besonders das sich stark nach unten verjüngende Kinn zeigen einen Menschen, dem das sinnliche Genießen fremd war, der mit seinen hohen Gedanken im Reiche des Ideals wohnte. Durch eine sorgfältige Betrachtung der Details, der Augen-, Mund- und Backenpartien, und Vergleiche mit bekannten Köpfen (auf Münzen oder Kunstwerken) müßte das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Material gewonnen werden. Bilden auch alsdann die Person Schillers und die Schillerbüste Danneckers einen gewissen Gegensatz, er wird ausgeglichen in einer höheren Einheit: der Persönlichkeit des Dichters.

Jüngst handelte es sich in Berlin um die Schöpfung eines Virchowdenkmals. Der Bildhauer Klimsch ging von dem Gedanken aus, daß es nicht zur Verschönerung einer Stadt beitrage, vielfach modern gekleidete Männer in Bildwerken zu sehen. Auch werde durch ein solches oft nicht die geistige Bedeutung des Mannes recht getroffen. So begnügte er sich, an einem Sockel (alta columnis) ein Relief mit den Zügen des großen Arztes und ein anderes, das ihn im Kreise seiner Schüler zeigt, anzubringen. Auf dem Sockel dagegen ringt ein Riese mit einem fabelhaften Ungeheuer und ist drauf und dran, es glücklich niederzukämpfen. Herrliche Gelegenheit für einen Künstler, in seinem eigentlichen Gebiete, der Körperdarstellung, zu schwelgen. Die Allegorie[18]) ist einfach und durchsichtig; Menschengeist will den Sieg über die gefährlichen Mächte davontragen, die das Leben des Menschen untergraben. — Dem Künstler, der unsern Schülern bereitwillig sein Atelier geöffnet und Abbildungen seines Entwurfes zur Besprechung in einer Klasse geliehen hat, sei auch hier geziemend Dank gesagt.

Für alle Besprechungen von Porträts bieten Anregung und Nutzen Wölfflins Ausführungen über Raffaels römische Porträts (Klassische Kunst S. 111 ff.).

3. Stück 5 und 6 des Laokoon gehen scheinbar auf die Frage ein, ob dem Künstler oder dem Dichter die Priorität der Conception zukomme. Das Thema ist aber (s. o.) die Behandlung der Körperformen durch Malerei und Poesie und bildet somit die natürliche Fortsetzung der Stücke 1—4, die von der Darstellung seelischen Lebens in Poesie und Malerei sprechen. Der Künstler hat voll hoher Weisheit die Umschlingungen durch die Ungetüme auf unwesentliche Körperteile beschränkt. „Schönheit ist Klarheit der Scharniere", sagt irgendwo Michelangelo. Hier muß eine Belehrung einsetzen, die die mir bekannten Laokoonkommentare zu wenig berücksichtigen. Das Künstlerwort will besagen, daß jeder Teil des Körpers, der auf dem Bilde irgendwie zur Tätigkeit bestimmt ist, auch in seiner Funktion klar als solcher hervortrete, damit dem Kunstwerke jede Verschwommenheit fehle. Geeignetes Anschauungsmaterial für die ersten Übungen bieten die nackten Sklavengestalten in der Sixtinischen Kapelle. In unzähligen Variationen hat hier Michelangelo Menschenleiber gebildet und deutlich alle Ansatzpartien entwickelt. Das Auge lernt hieran schnell. Nach Übungen vor den Sklavenbildern konnten die Schüler z. B. die Delphische Sibylle in ihrer Komposition deuten. So erzogen können sie vielleicht einen Gegenstrom bilden gegen das unreife Geschwätz, das mit allgemeinen Vorurteilen jongliert, und können ein gegründetes Urteil, das sich sozusagen mathematisch fassen läßt, abgeben. So kann das unscheinbare Kapitelpaar (5 und 6) der Ausgang zu einer Betrachtung eines der höchsten, aber natürlichsten Kunstgesetze werden, das zu erkennen nicht schwierig sein sollte.

4. Im Anschluß an die stetige Betonung, das Körperliche sei das Gebiet des Malers, ist es nicht zu umgehen, Stellung zu den Problemen zu nehmen, die die jüngste Zeit erfüllen, zum Impressionismus. Ohne daß man den Übertreibungen Meier-Gräfes folgt (der moderne Impressionismus. — Manet und sein Kreis), der alle Farbe der älteren Meister nur als Sauce betrachtet und ein Sichver-

[18]) Lessing bekämpft nur die Auswüchse der Allegoristerei. — Zum Thema Allegorie cf. die Grabkapelle der Medici, die Totentänze Holbeins, Rethels, Spangenbergs, die herrlichen Schöpfungen von Auguste Rodin in Paris (le penseur, l'âge d'airain, la pensée, le baiser usw.), die überall das rein Körperliche betonen und über die künstlerischen Absichten keinen Zweifel lassen. Nicht so überzeugend sind manche Allegorien Klingers: das Gedankliche oder das erzählende Moment überwiegt. — Keine gute Allegorie ist die Philosophie am Berliner Schillerdenkmal. Warum ein altes Weib? Die Philosophie ist ewig jung, ewig wandelbar, knüpft immer an den letzten Kulturzustand an, muß Hand in Hand mit den empirischen Wissenschaften gehen. Und daß sie trotzdem „nichts wissen kann", sagt uns besser Dürers Melancholie. — Im Anschluß ist auch die Forderung für das Berliner Moltkedenkmal: „Ohne Zoologie und Botanik!" zu besprechen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tiefen in Rembrandts Malerei beinahe als unappetitlich empfindet, und wie er die gesündeste Frau, die physisch am besten paßt, als die beste preist, so auch die moderne Lichtmalerei als die einzig gesunde empfiehlt, wird man doch die schimmernde Auflösung der Dinge durch Licht und Luft, geboten durch die Malerei, als eine herrliche Errungenschaft neuerer Zeit bewundern können. Unter der belebenden Wirkung des Lichtes sind die Körper, die Menschen wie Landschaften, in ewigem Flusse begriffen, bedingen sich gegenseitig in ihrem Aussehn durch ihre bloße Existenz, empfangen in jedem Punkte ihrer Körperlichkeit anderes Licht und müssen daher dort auch anderes Licht ausstrahlen. Ja, vielleicht ist es geradezu ein Fehler, wenn wir einem scheinbar einfarbigen Körper nur die Farbe rot oder grün beilegen. Wir haben uns gewöhnt, die charakteristische Farbe eines einfarbigen Gegenstandes diesem in seiner Gesamtheit mit unserem Denken zuzusprechen. Die verändernde Kraft aber des Lichtes darzustellen, ist ein ernstes Problem. — Ein Kiefernwald tritt dem Beschauer, der vom Ufer eines Sees zu ihm aufschaut, als ein Ganzes entgegen, in der sich nicht jedes einzelne Ästchen dem Auge aufdrängt; dieses nimmt das graugrüne Dunkel als die beherrschende Farbe wahr, in den Wipfeln der Bäume ein intensiveres Grün, dazwischen hier und dort die leuchtenden braunen Stämme. Oder wenn die Sonne ihre zitternden Lichter in einen Laubwald wirft, so entsteht eine wundervolle Harmonie von hellen und dunkeln Stämmen, von tief- und zartgrünen Blättermassen, von moosigem und sandigem Boden, die alle in keinem Punkte sich selber ähneln, ja, sich nicht ähneln dürfen, weil hierher die Sonne unverhüllt fällt, dorthin aber durch das Medium hemmender Äste und Blätter. Freilich, wer nur die einzelnen Dinge der Natur schaut und miteinander vergleicht, findet überall das gleiche Grün der Pflanzen, dasselbe Weiß der Birkenstämme, das eintonige Braun der Erde — fehlt leider nur ein wichtiges Band. Aber schau nur den Wald als Ganzes an: das ist ein regelloses Bunt, ein Verschwimmen der einzelnen Konturen, Harmonie in aller Disharmonie. Gewiß, stehen wir nur handbreit vor dem Bilde, dann flimmern allein die einzelnen Farbenstriche — aber wir wollen ja nicht vor den einzelnen Dingen des Gemäldes stehen, sondern vor dem Ganzen. — Ebenso ist es bei dem Menschenantlitz. Tausend Farben spielen zusammen, die die einzelnen schwächer oder stärker hervortretenden Züge, die Lichte, Beschattungen und Schlagschatten erwecken. Das entgeht aus nächster Nähe keinem forschenden Blick. In der gewohnten Entfernung jedoch erscheint das Menschenantlitz wieder, so wie wir es in der Erinnerung tragen. Vereinzelte Versuche, in dieser Art zu malen, finden sich schon früher. Auf der Graff-Ausstellung in Berlin im Januar dieses Jahres war es interessant, zu beobachten, wie jener Künstler, der alle die großen Denker des 18. Jahrhunderts gemalt hat, schon in moderner Weise einzelne Köpfe behandelt hat, so Bodmer, Sulzer, Ramler und den Kupferstecher Schellenberg. Die anderen boten die gleichmäßige, breitaufgetragene Karnation in der üblichen alten Manier. — Sehen wir in eine Straße Menschen hineingestellt, so darf es nicht auffällig sein, wenn wir in der Nähe des Bildes statt der Köpfe nur braune Flecke erblicken. Denn überschauen wir in Wirklichkeit vom Fenster eine Straße, so sieht das Auge nur verschwommene Umrisse von den Menschenköpfen; die allgemeinen Einzelheiten, wie Nase, Mund, Augen usw. bringt unser Denken hinzu. Daß bei dieser Behandlung die Kunst innerhalb ihrer Schranken bleibt, darf wohl als Zusatz zum Laokoon gegeben werden. Denn mag auch die Entfernung wechseln oder das Licht das Aussehen der Körper in stärkster Weise beeinflussen, der Körper bleibt Körper. Mögen auch Dürersche Linien und Impressionismus die stärksten Gegensätze bilden, beide geben nur Körper, nur daß der Impressionismus vielleicht noch mehr den Anteil der Zeit einschränkt. Eine Reihe herrlicher künstlerischer Offenbarungen verdanken wir dieser Lichtkunst. Gewiß wird auch von Adepten viel gesündigt und dem Publikum vorgelogen. Der Meister aber weiß mit einem einfachen Stoff, den er ehrlich gesehen hat, die gewaltigsten Eindrücke hervorzurufen. Ich erinnere z. B. an Manets Landhaus (Berliner Nationalgalerie), das im Glanze der hellen Sonne daliegt und — aus nächster Nähe betrachtet — aus scheinbar zusammenhanglosen Strichen besteht. Aber der „Körper" Licht ist zu dem „Körper" Haus getreten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das Licht erst gehört dazu, um den Diamanten blitzen zu lassen. — In der Internationalen Kunstausstellung zu München 1909 war ein wandgroßes Bild von Schramm aus Zittau ausgestellt. Es führt uns eine Dorfstraße vor, in der eine Gänseherde, gescheucht von ihrem Treiber, kreischend im Halbfluge davonstürzt. Die lebensgroßen weißen Flügel waren weit gebreitet. Die Sonne fiel auf dieses Weiß, löste seine Konturen; graue Töne von der Brust, andere von der Landstraße flossen damit zusammen: für den dicht davor Stehenden ein schier unentwirrbares Labyrinth von Strichen — in gehöriger Entfernung ein in seiner Einfachheit ergreifendes Kunstwerk, das kaum aus seinem Banne entläßt. Die oft unbegreifliche Scheu vor dem Modernen darf hier vor den notwendigen Konsequenzen aus dem Laokoon nicht Halt machen. Die Einfügung selbst des Neuen in seine Resultate verleiht jenem Werke einen neuen Ruhmestitel.

Moderne technische Errungenschaften haben mit der Wahl perverser Vorwürfe nichts zu tun, mit diesen wiederum nichts die Darstellung der Nacktheit. Nacktheit ist an sich nichts Unsittliches, und vor einem reinen Kunstwerk steigt kein unreiner Gedanke auf[19]). Es liegt nun einmal etwas Zwingendes in wirklicher Kunst, wo Form und Inhalt einen reinen Einklang aussenden, und etwas Geheimnisvolles ist in der Affinität zwischen dem Schöpfer und Betrachter. Gewiß mag es für die Stärke der ästhetischen Lust[20]) oft gleichgültig sein, ob der Inhalt des Kunstwerkes schön oder häßlich sei; aber gesuchte Banalität oder Niedrigkeit ist doch recht häufig das Thema moderner Sezessionisten. Man staunt über die Fülle derer, die von solchen Vorwürfen borgen und sich gegenseitig zu übertreffen suchen. Non cuivis homini contingit adire Corinthum[21]).

Ich habe hiermit eine Reihe von Anknüpfungspunkten für eine Unterweisung in kunstgeschichtlichen Fragen innerhalb des wissenschaftlichen Unterrichtes besprochen. Die Zahl ließe sich natürlich tausendfach vermehren. Besonders der deutsche Unterricht schafft immer neue Gelegenheiten. Besondere Früchte aber verspreche ich mir für die Ausbildung im Aufsatz, wenn solche Besprechungen regelmäßig veranstaltet werden. Für den Schüler ist es ebensowenig anmaßend, über griechische oder deutsche Bildwerke zu schreiben, wie über ein Drama von Sophokles oder ein Gedicht von Goethe. Ernst der Behandlung und Gründlichkeit der Untersuchung rechtfertigen solche Unternehmungen. Und wenn gar planmäßig derartige Übungen im Anschluß an den Unterricht organisiert werden, so ist der Gewinn für die Schüler sogar ein bedeutender. Der deutsche Unterricht liegt an unserer Anstalt immer mehrere Jahre in einer Hand, besonders in den obersten Klassen. Da kann ohne Schwierigkeit erreicht werden, daß, wenn in jedem Semester ein Gebiet behandelt wird, der Abiturient mit einem sicheren Wissen auch in solchen Dingen ins Leben tritt. Die freiere Gestaltung des Unterrichts am Bismarck-Gymnasium gestattet Primanern, die im Deutschen Gutes leisten, anstatt der häuslichen Aufsätze eine eigene freie Arbeit zu schreiben. Gern griffen die Schüler alsdann auf kunstgeschichtliche Gebiete zurück. So wurden in letzter Zeit in ausführlicher Darstellung behandelt z. B. „Tempel und Pyramiden in Ägypten", „Luther, Dürer und die deutsche Bibel", „Gottvater in der bildenden Kunst".

Neben der Ausbildung im Sehen und im künstlerischen Empfinden tragen solche Übungen auch zur Bereicherung und Vertiefung des sonstigen Wissens bei. Wie die Schule doch in allen Fächern durch Abbildungen lebendige Anschauung zu schaffen sich bemüht, so werden die Kunstwerke eines Landes oder einer Epoche die Geschichte und die Ideen des betreffenden Volkes besonders verdeutlichen. Schwager Kronos fährt rastlos durch die Welt. Er teilt es mit den Menschen, daß er sein Gewand wechselt. Warum sollen wir nicht auch von dessen bunten Farben lernen, wenn auch oft nur einzelne zerschlissene

---

[19]) Über die Berechtigung des Nackten in der Kunst und seine natürlichen Grenzen s. Schmarsow a. a. O. S. 29—40. Auch Bode, Goethes Ästhetik S. 184.

[20]) S. Konrad Lange, Wesen der Kunst. Berlin 1907. S. 566—611 über den Inhalt des Kunstwerkes.

[21]) Frei nach Horaz Ep. I, 17, 36.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fetzen in unsere Tage gerettet sind? Vor alten Chroniken und Holzschnitten erwachte schon dem jugendlichen Goethe die Lust, bloß menschliche Zustände in ihrer Mannigfaltigkeit und Natürlichkeit, ohne weiteren Anspruch auf Interesse oder Schönheit zu erfassen. Darum ist Muthers Geschichte der Malerei ein so hervorragendes Buch, weil es in glänzender Diktion die Notwendigkeit der großen Stilwandlungen aufdeckt, die sich im Laufe der Jahre vollziehen. Im Interesse der Schule ist die Wiederherstellung der kleinen Ausgabe zu fordern. Luckenbachs treffliche Zusammenstellungen sind bereits obligatorisch an vielen Anstalten eingeführt. In dankenswerter Weise wird an unserm Gymnasium den Lehrern gern und reichlich Gelegenheit geboten, Museumsbesuche, Besichtigungen von Gebäuden fremder Städte zu veranstalten. Doch es sollte nicht bei vereinzelten Versuchen bleiben. Auch hier müßte Organisation einsetzen, und zwar mit Unterstützung eines in der Neuzeit besonders ausgebildeten Apparats, des Skioptikons. Es wäre ein Glück für jede Schule, wenn sie einen möglichst vollkommenen Apparat besäße. Außerhalb der Schule wird kaum noch ein wissenschaftlicher Vortrag gehalten, der nicht durch Lichtbilder illustriert würde. Wieviel nachhaltiger könnten unsere Belehrungen sein, wenn auch wir durch solche Demonstrationen verdeutlichen könnten! In der Mehrzahl der Städte ist doch nur eine beschränkte Anzahl von Originalwerken zu finden; viele kommen über ein altes müdes Tor oder einen verträumten Giebel nicht hinaus. Diapositive zum Skioptikon sind jetzt reichlich vorhanden. Dr. Franz Stoedtner in Berlin hat vor Jahresfrist seinen Katalog „Deutsche Kunst in Lichtbildern" herausgegeben. Eine erstaunliche Fülle von Material ist darin gesammelt. Aber auch für die Kunst anderer Völker bietet Stoedtner reichlich Stoff. Seine Sammlung umfaßt 52000 Nummern. Solche Diapositive müßten planmäßig an jeder Anstalt gesammelt werden. Der Bibliothekar oder ein Herr, dem die Sache durchaus am Herzen liegt, würde die Schätze in seine Hut und Verwaltung nehmen oder die Entleihung bei Stoedtner besorgen. Denn was nützen alle vereinzelten Gelegenheiten, die den Schülern hier oder dort durch einen Vortrag außerhalb der Schule geboten werden! Eine ernste Angelegenheit ist es, zum kunsterzieherischen Gedanken, der so viele Herzen höher schlagen läßt, Stellung zu nehmen. Sind aber die Materialien in den Besitz der Anstalt übergegangen und ist der Lichtbilderapparat vorhanden, so könnte ich mir nicht denken, daß er nicht regelmäßig und methodisch zum Nutzen der Schüler verwendet würde. Die Schultafel, die illustrierte Fibel und ein vereinzeltes Bild hat auch die Dorfschule. Anschauungsbilder, sei es in Buchform oder Wandtafeln, waren die zweite Stufe. Was die moderne Zeit fordert, ist das Skioptikon. Alle Mittel müßten in Bewegung gesetzt werden, um dieses in möglichster Vervollkommnung zu gewinnen. Neue Aufgaben sind gestellt[22]) und werden tausend neue Kräfte entbinden. Hier kann jedermanns Arbeit einsetzen, und zu gemeinsamer Arbeit müßten sich recht viele Kollegen zusammenfinden. Freilich gehört ja für manche neue Vorbereitung dazu, um an diese Form des Unterrichtes heranzutreten. Für Freunde der Sache habe ich in den vorliegenden Blättern einige der wichtigsten und neusten Hilfsmittel zusammengestellt. Die Herzen der Jugend kommen uns für diese Tätigkeit entgegen. Denn eine tiefe Sehnsucht nach der Sichtbarmachung des Schönen und Gewaltigen geht durch unsere Zeit und lebt in jung und alt. Wie Gottfried Kellers grüner Heinrich wollen wir alle die Studien am Borghesischen Fechter aufnehmen. Und ist es zu großer Optimismus, zu hoffen, daß wir durch vieler Arbeit auf diesem Gebiete ein gut Stück in der Erziehung vorwärtskommen, daß wir viel Begeisterung wecken können und auch uns selbst eine nie versiegende Quelle der Begeisterung erschließen? Begeisterung freilich gehört dazu. Macht doch gleichwie den Künstler und den Dichter, so auch den Interpreten ihrer Werke nur das „volle, ganz von einer Empfindung volle Herz".

---

[22]) Während der Korrektur erscheint Cauers Vortrag über Wissenschaft und Schule vom Dezember 1909. Unter den Anmerkungen S. 33 empfiehlt Cauer den Satz: „Einen neuen Wissenszweig führe man nie koordinierend ein, immer nur subordinierend; so wird nicht die Fächerzahl vermehrt, sondern ein vorhandenes Fach vertieft." — Ich freue mich der Unterstützung, die hierdurch das Thema meiner Arbeit erfährt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf