

lichen Erziehungsmittel vermag sie zu höchster Mütterlichkeit zu erheben: zu dienender, selbstloser, opferfreudiger Menschenliebe. Es bedarf aber zielstrebigere Zusammenarbeit, damit möglichst weite Kreise von dieser Erziehung erfaßt werden. Dazu gibt das Büchlein die beachtenswertesten Winke.

Theobald Fritz S. J.

Bildende Kunst.

1. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Von Heinrich Wölfflin. 8° (X u. 256) Mit 113 Textabbildungen. München 1915, Bruckmann. M 10.—; geb. M 12.—
2. Friedrich Wasmann, ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönbold. (XVIII u. 214) Mit 107 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1915, Insel-Verlag. M 12.—
3. Die Baukunst der Eisterzienfer. Von Hans Rose. 8° (VIII u. 144) Mit 88 Abbildungen und 4 Tafeln. München 1916, Bruckmann. M 6.—; geb. M 7.50
4. Albin Egger-Lienz. Eine Studie von Kurt Weigelt. gr. 8° (58 Seiten Text und 36 Tafeln mit 41 Abbildungen.) Berlin 1914, Weise & Co. Geb. M 7.50
5. Albin Egger-Lienz. Kupferätzungen nach Werken des Künstlers:
 1. Das Leben. Bildgröße 45/63 cm M 20.—; 18/26 cm M 3.—
 2. Nach dem Friedensschlusse in Tirol 1809. Bildgröße 29/50 cm M 12.—; 15/26 cm M 3.—
 3. Die Wallfahrer. Bildgröße 38/77 cm M 20.—; 13/26 cm M 3.—
 4. Das Kreuz. Bildgröße 49/60 cm M 15.—; 21/26 cm M 3.
 5. Der Totentanz von Anno Neun. Bildgröße 52/59 cm M 20.—; 20/22 cm M 3.—
 6. Hapfinger. Bildgröße 43/75 cm M 20.—; 15/26 cm M 3.—

1. Viele Kunstschriftsteller huldigen heute dem impressionistischen Prinzip und schreiben Bücher über Bücher, die nichts enthalten als subjektive Eindrücke. Das ist schließlich ihr gutes Recht, und wir lauschen auch ganz gerne einem geistreichen Plauderer, der uns seine Kunstempfindungen bekennet. Für die Kunstwissenschaft aber könnte eine solche Art der Darstellung nur verhängnisvoll werden, denn dort können wir den Impressionismus nicht brauchen. Der malerische Stil ist eine Sehform, aber keine Erkenntnisform; Klarheit das letzte Ziel jeder Wissenschaft.

Diese begriffliche Klarheit ist Wölfflins größter Vorzug, als Systembauer steht er in der vordersten Reihe aller Kunstgelehrten. Bei allem Adel seiner sprachlichen Form behält der wissenschaftliche Kontur stets die Vorherrschaft. Der Veröffentlichungsdrang unseres Gelehrten ist nicht groß, seine Werke sind schnell aufgezählt, aber nicht leicht aufgewogen, und ihr Einfluß war und ist ein gewaltiger. Wölfflins größte Bedeutung besteht überhaupt darin, daß er ein genialer Anreger ist, als akademischer Lehrer nicht weniger denn als Schriftsteller. Ein Toröffner ist er, der uneigennützig andern die Erforschung der erschlossenen Räume überläßt. So schließt er auch das Vorwort zu seinem neuesten grundlegenden Buch mit den Worten: „Das Buch gehört aber überhaupt nicht zu

den abschließenden, sondern zu den tastenden und eröffnenden, die möglichst bald durch gründlichere Einzelstudien überholt werden wollen."

Die Kunstgeschichte hat bislang ihrem Namen wenig Ehre gemacht. Was geboten wurde, war meist mehr Künstlergeschichte als Kunstgeschichte. Die begriffliche Forschung, deren Gegenstand die Kunstwerke selbst ohne Rücksicht auf ihre Urheber einzig nach ihrem formalen Gehalt sind, ist weit hinter der Tatsachenforschung zurückgeblieben. So schwebt Wölfflin geradezu eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ vor. „Es muß endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann, eine Kunstgeschichte, die nicht nur von einzelnen Künstlern erzählt, sondern in lückenloser Reihe zeigt, wie aus einem linearen Stil ein malerischer geworden ist, aus einem tektonischen ein atektonischer“ usw. Ein großes Ziel fürwahr!

Wölfflin selbst hat für seine Darstellung nur jenen Zeitabschnitt gewählt, der seinen Spezialstudien am meisten entsprach: die Klassik der Renaissance und den Barock. Die Frage nach der Periodizität der in diesen Zeitabschnitten sich zeigenden Entwicklung berührt er im Schlusskapitel, läßt aber die Frage offen, ob sich ähnliche Erscheinungen nicht auch in der Entwicklung einzelner Künstler-individualitäten zeigen. Wer etwa die in der Öffentlichkeit unbekannten streng linear gehaltenen Jugendzeichnungen Sambergers kennt und ihnen seine reifen Spätwerke entgegenhält, möchte die Frage gerne bejahen. Reizvolle psychologische Probleme würden sich an diese Tatsache knüpfen.

Jedermann kann sich eine genügende Vorstellung von Raffaels „Disputa“ oder Lionardos „Abendmahl“ einerseits und etwa Rubens' „Kreuztragung“ und Tiepolos „Anbetung der Könige“ anderseits machen. Solche Bilder sind typische Repräsentanten der klassischen Auffassungsweise und der des Barock. Die Verschiedenheit der Formgestaltung muß jedem ohne weiteres zum Bewußtsein kommen. Diese Gegensätze, die sich dem Gefühl aufdrängen, übersetzt Wölfflin ins Begriffliche und bildet aus der scheinbar kontinuierlich verlaufenden Entwicklung gedankliche Schemen, wobei in den Übergangszeiten freilich gewisse Zwitter übrigbleiben, die noch halb Klassik und schon halb Barock sind. Mit solchen Erscheinungen hat aber jede Systematik zu rechnen. So kommt er zu seinen Begriffspaaren: linear—malerisch, flächenhaft—tiefenhaft, geschlossene Form—offene Form, Vielheit—Einheit, Klarheit—Verunklärung. Wie Scheinwerfer durchleuchten diese Begriffe das Dunkel der Kunstgeschichte, und es ist nicht zu denken, daß jemand den Beweisgang des Verfassers aufmerksam verfolgt, ohne daß es ihm wie Schuppen von den Augen fiel.

Wölfflin bleibt streng auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Wer aber die Musik und Literatur mit den gewonnenen Normen mißt, wird auch dort ganz ähnliche Umgestaltungen der Form finden; ja die Gesamtkultur einer Zeitperioche wird mehr oder minder von der einen oder andern Auffassung beherrscht. Das Buch Hamanns „Impressionismus in Leben und Kunst“ enthält für diese Frage lehrreiches Material. Wölfflin meint, es sei kein glücklicher Vergleich, wenn man die Kunst den Spiegel des Lebens nennt (S. 237). Ich möchte meinen, es ließe sich mit diesem Satz doch ein sehr guter Sinn verbinden, der in keiner Weise

mit den Resultaten des Verfassers streitet. Auffällig bleibt ja freilich, daß der Übergang vom Linearen zum Malerischen in der Musik sich in ganz andern Zeiten vollzog als bei der bildenden Kunst. Palestrina und Bach, die Klassiker des Linearen, fallen in das Zeitalter des Barock und Rokoko; Schubert, Schumann, Chopin, Wagner, die musikalischen Maler, in die Zeit der Wiederbelebung des Linearen in der bildenden Kunst. Hier sind noch Rätsel zu lösen.

Auf diese Wiederbelebung des Linearen kommt Wölfflin gegen Schluß des Buches zu sprechen. „Der Fall der Kunsterneuerung um 1800 ist einzigartig, so einzigartig, wie es die Begleitumstände gewesen sind. Innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne hat die abendländische Menschheit damals einen durchgreifenden Regenerationsprozeß durchgemacht. Das Neue setzt sich dem Alten unmittelbar entgegen, und zwar auf der ganzen Linie.“ Sollte nicht auch damals die Kunst ein Spiegel des Lebens gewesen sein? Es berührt sympathisch, daß Wölfflin nicht wie so viele andere diese Kunstperiode mit einer verächtlichen Handbewegung abtut, sondern tiefere Gründe dafür im Wesen der damaligen Zeit sucht. Auch das ist ihm zu danken, daß er unrühmliche Beispiele nicht nachahmt und in Weltanschauungsfragen niemals Andersdenkende verlegt.

Schade, daß das typographische Kleid des Buches allzusehr die Spuren der Kriegszeit aufweist. Diesen äußeren Schönheitsfehler muß man wohl oder übel in Kauf nehmen. Mögen alle Benutzer des Buches geistig ebenso von ihm bereichert werden wie die vielen, denen der Inhalt bereits durch die geistvollen Vorlesungen und Seminarübungen des Verfassers vertraut geworden ist.

2. Maler Friedrich Wasmann, der Vater des bekannten Biologen, ist einer von den Wiederentdeckten. Der Herausgeber des Buches ist der Entdecker. Schon 1905 brachte die Berliner Jahrhundertausstellung, an der auch Grönvold als Mitarbeiter wirkte, eine Reihe von Werken unseres Künstlers, und unlängst konnte der Herausgeber des Buches die Früchte seiner zwanzigjährigen mühevollen Sammelarbeit als Leihgabe der Berliner Nationalgalerie überlassen. Ein Prachtwerk über den Maler, das nur in 500 nummerierten Exemplaren gedruckt wurde, hatte Grönvold bereits 1896 bei Bruckmann erscheinen lassen. Es deckt sich inhaltlich, von der Einleitung abgesehen, ganz mit dem vorliegenden Werke. Über das Schicksal dieser ersten Publikation berichtet der Verfasser: „Das Buch fand keine Beachtung. Ich hatte ein Echo, einen etwas wärmeren Empfang des neuen Römmlings erwartet. Als nach neun Jahren kaum 70 Exemplare Käufer gefunden hatten, zog ich die übrigen aus dem Buchhandel zurück. Sie führten seitdem ein still beschauliches Dasein auf meinem Speicher.“ Unterdessen hat die Werkschätzung des Künstlers so weite Kreise ergriffen, daß das neue Buch ohne allen Zweifel einer hoffnungsreicheren Zukunft entgegensteht; vielleicht wird sogar den „Speicherbewohnern“ eine Auferstehung beschieden sein wie dem Künstler selbst.

Wasmann, der stets auf die Farbe große Stücke hielt, stellte sich trotz seiner Verehrung und Liebe für Overbeck und Cornelius den damals herrschenden Grundsätzen entgegen, natürlich nicht in polemischen Auslassungen, die bei einer so friedlichen und edlen Künstlernatur undenkbar sind, sondern durch seine Werke. Zudem hatte er von jeher ein liebevolles Auge für das Kleine und Unscheinbare,

was in der Zeit der großen Historienmalerei natürlich unbeachtet blieb. Heute wissen wir, daß ein großer Künstler sich auch im Kleinen und Unbedeutenden zeigen kann, und so ist die Voraussetzung für das Verständnis Wasmanns gegeben. Über die Selbstbiographie, die den Kern des Buches ausmacht, brauchen wir nichts weiter zu berichten, nachdem P. Psüll in dieser Zeitschrift (1897, 2. Band) das Leben des edlen Konvertiten auf Grund der Bruckmannschen Prachtausgabe in einem Doppelartikel eingehend geschildert hat.

3. P. Braun hat durch seine gelehrten Forschungen über die Jesuitenkirchen des In- und Auslandes ein für allemal der Fabel vom Jesuitenstil ein Ende gemacht. Die Bezeichnung Cisterzienserstil hat sich trotz mancher Versuche nicht einzubürgern vermocht, sonst hätte die fleißige und verdienstvolle Schrift Roses den Beweis erbracht, daß auch von einem cisterziensischen Baustil nicht die Rede sein könne. Die Eigentümlichkeiten sind eben meist negativer Art, d. h. eine Folge des Vereinfachungsdranges, der dem Orden seit seiner Gründung eigentümlich war. Der leitende Gedanke der Schrift ist, „die Baukunst der Cisterzienser anzuknüpfen an eine spezifisch burgundische Baugesinnung, die sich im Laufe des 12. Jahrhunderts auseinanderzusetzen hat mit dem ihr wesensfremden nordfranzösischen Baugedanken, mit den Aufgaben der Gotik, deren Aktualität als Zeitstil auch die burgundischen Gebiete in Mitleidenschaft zieht. Und zwar sind die Einflüsse, denen Burgund ausgesetzt ist, wesentlich konstruktiver Natur. Es ist die Einführung des Kreuzrippengewölbes, der gotischen Bedachungsform, während die im weitesten Sinn dekorative Erscheinung der betreffenden Bauten vom burgundischen Geschmack bestimmt bleibt, der nichts weniger als nordfranzösisch orientiert ist“. So kam es, daß Konstruktion und Dekoration in der Baukunst der Cisterzienser nicht zusammen arbeiteten, sondern gegeneinander. Die Schrift ist in zwei Hauptteile geschieden, das burgundische Raumgefühl (Bedachungsproblem, wobei besonderes Gewicht auf die burgundische Eigentümlichkeit der oblongen Fochfolge gelegt wird, und Raumproportion) und das burgundische Massengefühl im Außen- und Innenbau. Seinen Erläuterungen hat der Verfasser zahlreiche Abbildungen beigegeben, die freilich technisch viel zu wünschen übriglassen. Bei der photographischen Aufnahme ist die Höhenperspektive nicht ausgeschaltet, so daß Wände und Pfeiler gegen die Mitte zusammenzufallen scheinen. Wünschenswert wäre gewesen, einzelne Grundrisse auch in den Text einzufügen.

4. Ein prächtig ausgestatteter Band, der uns in Wort und Bild über das Schaffen des bekannten Tiroler Malerathleten unterrichtet (vgl. unsern Artikel in diesem Heft der „Stimmen der Zeit“).

5. Den zahlreichen Verehrern dieses kraftstrogenden und eigenartigen Künstlers kommt der Wiener Verlag entgegen, indem er die besten Schöpfungen desselben in prachtvollen, warmtonigen Gravüren herausgegeben hat. Dieser Braundruck ist gerade den Egger-Vienzischen Bildern, die ja in bewußter Absicht in einem braunen Ton, der „Eggerfarb“, gemalt sind, auf den Leib geschnitten. Als vornehmer Wand Schmuck sind darum diese Wiedergaben aufs Beste zu empfehlen.

Josef Kreitmaier S. J.