



LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Rembrandt von Carl Neumann, außerordentl. Professor an der Universität Heidelberg. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1902.

Ein Werk wie das Neumann'sche über Rembrandt läßt sich nicht mit wenigen Zeilen kennzeichnen und würdigen, denn dazu ist es zu subjektiv geschrieben, und der Inhalt widerspricht sich zu oft. Auch ein Vergleich mit ähnlichen Werken kann nur negativ zur Kennzeichnung dienen. Mit Justi's Velasquez, oder einem Werke Burckhardt's läßt es sich nicht vergleichen, und neben Muthers Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts dürfte man es nur stellen, wenn es mehr aus leidenschaftlicher Freude über eine große malerische Bewegung der Gegenwart — wenn es weniger gewissen Tendenzen dienen wollte, weniger zur Verherrlichung gewisser malerischer Schwächen unserer Gegenwart oder allerjüngsten Vergangenheit geschrieben wäre. Einer kulturellen Tendenz dient das vorliegende Werk Neumanns ganz offenkundig; daß es aber auch einer malerischen Tendenz, die nun allerdings schon etwas hinter uns liegt, stark huldigt, wird Jeder, der mit den verschiedenen künstlerischen Richtungen der allerjüngsten Vergangenheit und der Gegenwart vertraut ist, häufiger bemerken, als er in einer Darstellung Rembrandts erwarten durfte. Durch jene Tendenz wurde das Werk zu einem Kulturdokument unserer Zeit, durchaus nicht von bleibendem Wert, aber doch von bleibendem Interesse; durch die kleinere zu einer mehr journaliären Äußerung voller Widersprüche und Tagesmeinungen aus Malerateliers so etwa vom letzten Lustrum des alten Jahrhunderts — einem Lustrum für die Malerei in des Wortes reinigender Bedeutung.

Die große Tendenz, der Neumann mit seinem Buche dient, wird im Vorwort deutlich bezeichnet: — »Und es ist nun allerdings unsere Meinung, daß Rembrandt wie kaum ein anderer ein Lebendiger ist. Nicht als wäre seine Mal- und Ausdrucksweise nachzuzahlen; sie ist das Zeitliche an seiner Kunst. Was lebendig ist, ist sein Empfinden und Fühlen. Es ist so lebendig und prägt so sehr Wesen und Sinnesart der nordischen und deutschen Natur aus, daß man zu sagen wagen darf: Rembrandt ist hierin moderner als die Modernen. Sein Zusammenhang mit den Wurzeln der Nation ist der tiefere und echtere.«

»In allen diesen Untersuchungen wird sich eines immer deutlicher herausstellen. Rembrandt ist nicht nur ein großer Name der Kunst, nicht nur ein Lebendiger in der Gegenwart, sondern eine werbende Kraft und Macht unserer ganzen zukünftigen Kultur.«

»Man wird in diesem Sinn Rembrandt und Holland im Folgenden der Welt der »Renaissancekultur« wie eine andere Hemisphäre gegenüber gestellt finden. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, sei gleich hier bemerkt, daß unter Renaissancekultur jene Bildungs- und Gedankenwelt zusammengefaßt und verstanden wird, die aus der italienischen hervorzuschwändig sich in eine kosmopolitische verwandelt hat. Ihre bezeichnenden Züge sind Paganismus und Machiavellismus, Aristokratismus und individualistischer Anarchismus; die Lockmittel ihrer Verführung sind die sogenannte liberale Weltanschauung, die dem Virtuositum aller Gebiete, der Kunst und der Politik, des Genußes und der Ausbeutung, freie Bahn geöffnet hat, die Auszeichnung der sogenannten Vornehmheit

der Kult und die Überschätzung der Form, der Sinnenschönheit u. s. w. Die Keime und Möglichkeiten, zum Teil schon die freie Ausbildung dieser Anschauungen und Ideale liegen in der italienischen Renaissance.«

Auf welchen Voraussetzungen beruhen nun diese Sätze des Renaissancestürmers?

Indem Rembrandt moderner als die Modernen hingestellt wird, begeht Neumann den Fehler so vieler tagesgefälliger Schreiber: mit dem »Geist unserer Zeit« zu operieren als einem schon ganz fest gefügten und beschriebenen Begriff. — Was soll aber nach diesem Schluß, der auf, zum mindesten, unklaren Prämissen beruht, die Binsenwahrheit: »Sein (Rembrandt's) Zusammenhang mit den Wurzeln der Nation ist der tiefere und echtere.« Dem nordischen Volke steht natürlich der nordische Künstler immer näher als der Fremde — das braucht man nicht erst aus dicken Büchern herauszulesen — aber Rembrandts künstlerischer Größe, die von Neumann meist mit feinem malerischem Verständnis gezeigt wird, wird das deutsche Volk so wenig nahekommen wie das italienische oder spanische oder japanische Volk. Der große Künstler ist immer Aristokrat im höchsten Sinne des Wortes, er, seinerseits mag immer sein Volk recht gut kennen, nahe stehen können ihm aber immer nur ganz Wenige, die Wenigen können sehr wohl Fremde wie Volksgleiche sein, wie der Verkehr der hohen Aristokraten immer ein internationaler war und ist. Durch Werbungen im Volke läßt sich der Großen Ansehen niemals auf die Dauer erweitern, ihre Größe allein ist die dauernd-werbende Kraft — und diese besitzt u. E. Rembrandt so gut wie Tizian oder Rubens oder Velasquez, um neuere Künstler nicht noch zu nennen.

Deshalb hat Neumann, der für die Feinheiten eines ganz eminenten Aristokraten, wie es Rembrandt war, volkstümlich werben zu können glaubt, nicht nur den großen Fehler so vieler Biographen gemacht, seinen Helden als den Einzigen, den Einzigen für eine künftige Kultur Heilbringenden hinzustellen, sondern Rembrandt und seine Kunst als eine der Kunst eines anderen der größten Maler geradezu entgegengesetzte darzustellen.

Es mag ja in gleicher Weise bezeichnend sein für die Schwäche der Sterblichen wie für die Größe der Welt unserer Vorstellung, daß wir so gern Alles, mit dem wir uns länger beschäftigen, größer und wichtiger ansehen als alles andere, aber es kann immer nur mehr auf Flüchtigkeit als auf Gründlichkeit der Anschauungen und Studien beruhen, wenn Einige, dem Geschmackswandel oder dem Geschichtskalender jeweils entsprechend, mit heller Begeisterung die heterogensten und verschiedenst werten Geister preisen.

Wie kann nun aber Neumann, der so vorzüglich und tatsächlich besser als die meisten Kunsthistoriker vor ihm, das ungemein Wählerische, man darf sagen herzogliche, in der malerischen Kunst Rembrandts zeigt, wie kann ein Künstlerinterpret wie Neumann, jene »Renaissancekultur« als eine der Kunst Rembrandts, als eine der Kultur nordischer Künstler entgegengesetzte und feindliche hinstellen? —

In jeder Hinsicht war es verfehlt von Neumann, mit Rembrandt gegen jene Renaissance anzukämpfen. Denn wie Rembrandt gerade so sehr Repräsentant des künstlerischen Aristokratismus ist wie irgend einer jener Großen, so sehr ist er »des individualistischen Anarchismus« »anzuklagen«. Oder hat nicht gerade nach Neumann's Darstellungsversuchen Rembrandt die Gesetze anderer Künstler umgestoßen und mit dem vollendeten Werke neue, nur für ihn selbst gültige Gesetze der Kunstgeschichte diktiert, wie dies jede wirkliche künstlerische Größe tun wird? — Der Kampf, der jetzt von anderer Seite gegen die Form der Renaissance geführt wird, ist berechtigt; er richtet sich nicht gegen die Großen, sondern gegen die kleinen geistlosen deutschen Nachahmer in Architektur und Kunstgewerbe, die ganz und gar nicht den Feingehalt des Großen und der Großen zu respektieren wußten. Neumanns Kampf gegen die Renaissance hat mit den Imitationen dieser deutschen Kleingeister des 16. und 19. Jahrhunderts Kritiklosigkeit gemein.

Welcher Künstler welcher Nation hätte nicht dem Kult der Sinnenschönheit geopfert? Ist Rembrandt, der ein Kunstwerk viel teurer bezahlen wollte als von ihm überhaupt verlangt, in diesem Sinne einem Künstler des Südens entgegengesetzt? Ist nicht

auch Rembrandts Weltanschauung gerade nach Neumanns Forschungen eine liberale zu nennen — und ist er als Mensch immerhin schon seine eigenen, oft wenigstens im entfernteren Sinne »übermenschlichen« Wege gewandelt — als Künstler ist er ein Repräsentant des Aristokratismus wie irgend ein Maler der zu zerstörenden Renaissance. — Gerade Rembrandt ist als Mensch der Verführung des Schönen, das ihn gerade reizte, materiell unterlegen, wie manche Größe der italienischen Renaissance. Neumann hat ja die Geschichte von Rembrandts gefährlicher Antiquitätenliebhaberei vorzüglich beleuchtet. Was soll dann nach jener schiefen Charakteristik der »Renaissance«, nach der Versicherung: Hollands alte Kunst habe ihre Weltwirkung noch nicht getan, »da die Flut der Weltkultur noch am Ende ihres Jahrhunderts über ihr zusammenschlug«; was soll dann die pathetische Mahnung: »Talent und Genius sind Gunst und Gnade. Wir müssen darum beten. Was wir uns selbst geben, und was wir von den alten Holländern lernen können, ist die Charakterstärke, die der Verführung widersteht und sich bewußt bleibt: »Dies ist unser, so laßt uns sagen, und so es behaupten«!

Derartige stark pastoral-rhetorisch klingende Worte sind bei so wenigem Gehalt besser in Volksversammlungen angebracht als bei der künstlerischen Würdigung und — Huldigung eines Großen. Wenn und weil Talent und Genius Gunst und Gnade bedeuten, so war die »Renaissance« zweifellos eine weit begnadetere als Holland. So muß es nur immer verfehler erscheinen, und die Worte Neumanns, die einer so »schönen« Tendenz dienen, wirken immer leerer, je mehr wir ernstlich holländische und italienische Kultur vergleichen. Wir können, denk ich wenigstens, von den Großen aller Nationen, von allen großen Künstlern »Charakterstärke, die der Verführung widersteht« lernen, nicht nur von Holland und Rembrandt. Denn das Sich-selbst-treu-bleiben, seine Art und Fähigkeiten bis auf die letzten Möglichkeiten auszubilden, »auszuleben« ist ja das, was den Großen heraushebt aus dem Kreise der Kleineren aller Völker.

In diesem Punkte allerdings wird niemand leugnen können, daß rein malerisch zwar auch größte italienische Meister Rembrandt unterlegen sein mögen, daß aber doch ein Vergleich mit dem universalen Genius eines Michel Angelo oder Lionardo, ja selbst Dürers, in engerem Sinne, mit Rembrandt zu Ungunsten des letzteren ausfällt, insbesondere in Bezug auf die Modernität und das große Reich der Kunst. Schließlich ist doch auch ein Philosoph wie Nietzsche wenigstens ein Faktor, den Geist unserer Zeit, also das Moderne, zu bestimmen. Diese gewaltigen Erfinder und Konstrukteure auf technischem und künstlerischen Gebiete, diese gewaltigen Naturen und Charaktere, diese Schiffsbauer, Ingenieure, Architekten, Bildhauer und Maler in einem künstlerischen Genius vereint, lassen bei aller Bewunderung für Rembrandt's »Lichterfindung« Neumann's tendenziösen Kampf, den er mit Rembrandt anführt, in vielen einzelnen Punkten und dem ganzen Ziele geradezu donquichotisch erscheinen.

Als ganze Kultur hat uns die große italienische Renaissance doch mehr zu sagen als Holland und Rembrandt, wir müßten uns denn sehr auf einen gewissen Pfahlbürgerstandpunkt zurückziehen und weit von Goethe entfernen wollen. Neumann widmet ein großes Kapitel »Rembrandt's malerischer Ansicht und Weltansicht«, und mit Fug und Recht wird Rembrandt als der Lichtmaler ohnegleichen, als der Lichtfinder gewürdigt. Aber wie sehr ist Neumann auch hierin seiner Tendenz zu Liebe, mit Rembrandt eine andere Kultur, andere aber gleichhochstehende — an sich freilich incommensurable künstlerische Größen — zu verkleinern, auf Abwege geraten. Wenn man die folgenden, wieder hochpriesterlichen und orientalisches-blumenreichen Sätze liest, fühlt man, daß Neumann zu sehr in ein Licht geschaut hat und nun alle anderen Lichter nicht mehr zu sehen vermag. Sehen lernen kann man dies allerdings nicht nennen.

»Die sogenannte klassische Kunst der Italiener ruht, was das Schöne anlangt, auf der Konvention der fixierten Einzelerscheinung. Mehrere Einzelwesen sieht sie nicht zusammen, sondern stellt sie zusammen, indem sie sie durch Linie und Gesamtumriß der Komposition verbindet, jeder aber ihre selbständige Bedeutung lassend und die Tiefenvorstellung des Raumes durch mannigfache Kunstmittel suggerierend. Gegenüber diesem Aggregatzustand der Einzelwesen, die nicht zusammen gesehen, sondern nur zusammen

vorgestellt sind, gegen diese plastisch-zeichnerische Gewöhnung erhob sich Leonardo da Vinci und überhaupt das malerische Sehen der lombardisch-venezianischen Schule. Rembrandt aber ging in dieser Richtung nicht etwa einen Schritt weiter; er gab vielmehr etwas anderes. Er brachte nicht nur eine antiplastische, d. h. malerische Kunst, sondern auch eine antiindividuelle, eine Kunst des Flüssigmachens des Gestalteten, eine Kunst des innerlich Durchleuchteten, vor dessen Macht die Form wie Hüllen und Schemen, wie vorübergehende Bindung und Lösung ihre Irrealität einzugestehen gezwungen wird.«

»Hier ist der Punkt, wo das optische Problem mit einem mal einen ganz anderen Horizont gewinnt, wo der Renaissance und ihrer an das heidnische erinnernden Vergötterung des Menschen eine Auffassung sich entgegenstellt, die von der Endlichkeit und Bedingtheit des Menschlichen durchdrungen, die Individuation wie einen Schein empfindet, wie ein Licht, das aufblitzt und im Dunkel erlischt. Plötzlich scheidet sich Kunst der Vergangenheit und Kunst der Zukunft.«

»Rembrandt's Kunst wendet sich von dem Surrogat einer Wirklichkeit ab, die nur Individuen kennt; sie löst die Bande dieser Zellenhaft; sie glaubt nicht mehr an die Unbedingtheit körperlicher Leistung und an die Selbstverständlichkeit des Lichts, das dieser Körperwelt angehört. Den Trugschluß durchschaut er, den Mephistopheles in die Worte gekleidet hat, daß das Licht verhaftet an den Körpern klebe.«

»Diesem physikalischen und materiellen Licht der Erscheinungswelt setzt er sein Licht — daß man so sage: als metaphysisches Prinzip entgegen. Sein Licht ist eine irrationell göttliche Macht, welches mit dem Dunkel ringt, das alle Wesen bedeckt. Sein Licht ist etwas zauberisch-übernatürliches, das die gemeine, dunkle Wirklichkeit durchbricht. Sein Licht ist Magie und sein Strahl in Rembrandt's Hand der Zauberstab, mit dem er die Dinge wandelt und zum Dasein beruft. Das Fiat Lux ist der Schlüssel und das Zentral-Machtwort der Schöpfung; es ist für ihn der Logos, von dem es im Johannes-evangelium heißt, er sei am Anfang gewesen und alle Dinge seien durch ihn gemacht und ohne ihn sei nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben und das Leben war das Licht.«

»Vom Standpunkt der italienischen Kunst aus kann Rembrandt nicht verstanden werden. Auf ihrem Boden ist der Akademismus mit seiner Aesthetik erwachsen, seiner Fata Morgana der Schönheit, seiner Lehre von der Koordination der Ausdrucksmittel, die in gewissen Dosen gemischt werden, um das korrekte Kunstwerk zu erzielen. Von hier aus wäre Rembrandt nicht anders als die Venezianer zu beurteilen, eine Kunst-richtung, die einseitig ein einzelnes Ausdrucksmittel, Farbe oder Helldunkel, gepflegt und ausgebildet hat, im übrigen aber auf demselben Boden der Wiedergabe der Körperwelt, der Gestalt, steht. Wenn wir Rembrandt's Licht als ein metaphysisches Prinzip bezeichnet haben, so ist sein Helldunkel der mystische Prozeß der Fleischwerdung und Materialisierung dieses Lichts. Diesen großen Prozeß wird er nicht müde, zu studieren, er ist das große Problem, der Sinn und Geist seiner ganzen Malerei. Nicht die Individuation, die Körper und Figuren, die äußere Scheinwelt, die das Thema der italienischen Kunst ist, sucht er wiederzugeben, sondern was er von dem Nichtsinnlichen, dem wirklich Wirklichen ahnt, welches nicht in tausend und abertausend Egoismen parzelliert, sondern ein Allverpflichteter und Allabhängiger ist. Indem Rembrandt's Kunst die Seele sucht und die verhüllende körperliche Form durchbricht und zerbricht, bezeichnet sie kein Grenzgebiet der bildenden Kunst, bereit etwa, Gebietsteile zu besetzen, die der Musik gehörten und nach der seltsamen Lehre von der Hegemonie der Musik ausschließlich mit den Mitteln dieser Kunst beherrscht werden könnten. Vielmehr ist Rembrandt an sich selbst Beweis und hat dargetan, daß in der allgemeinen Bewegung der Künste ein gemeinsames Ziel zum Weltlichen und Nicht-sinnlichen hinweist, wofür das Sichtbare und Hörbare nur ein Zeichen ist. Seine Kunst hat auf legitime Weise den Machtbereich der bildenden Kunst überhaupt erweitert und hat aus eigenen Mitteln in der Darstellung des Seelischen und Empfundnen ihr Tiefstes und Mächtigstes gegeben.«

»Die Kunstauffassung Rembrandt's ist zugleich eine Weltauffassung. Aus dem Gesagten wird indessen niemand entnehmen wollen, daß wir ihn für einen Philosophen

halten. Wir sind von seiner Art des Sehens ausgegangen und haben an der Hand seiner Kunst den Ansatz eines Versuches zur Kritik des »reinen« Sehens gegeben; ...«

Ich habe hier mehrere Absätze aus Neumann's Rembrandt wiedergegeben, die den Kern der Auffassung und die Darstellungsweise Neumann's recht eigentlich kennzeichnen. Ob diese Sätze das reine »Sehen« wohl einem beibringen können? Wer sie schnell überliest, muß sich doch an den sprichwörtlichen Lärm einer Judenschule erinnern müssen — und wer Satz für Satz das Ganze prüft, wird nicht umhin können, Neumann in soviel Punkten zu korrigieren, wie in dem Rahmen dieser Besprechung gar nicht möglich ist. Hier mögen in genauer Reihenfolge nur einzelne Fragen zur Korrektur der von Neumann aufgetischten Dicta anregen. Beruht etwa Tizian's Kunst, was das Sehen anlangt, auf der Konvention der fixierten Einzelercheinung? Hat Tizian oder Giorgione wirklich die Einzelwesen nur zusammengestellt, nicht zusammen gesehen? Ist denn wirklich nicht ein sehr enger Zusammenhang zwischen venetianischer und niederländischer Kunst vorhanden? Es ist doch wohl nur eine von vielen Spitzfindigkeiten Neumanns — um ein mildes Wort solchen Dokumenten selbstgefälliger Darstellung gegenüber zu gebrauchen — zu sagen, »Rembrandt ging nicht in der Richtung des malerischen Sehens weiter, sondern er gab ein neues, eine antiplastische Kunst.« Eine bildende Kunst, die das Antiplastische will, die antiplastisch schafft, wird uns wohl kaum die vom Verfasser angekündigte »Kritik des reinen Sehens« zu erklären vermögen. Überdies von dieser Zukunftskunst, zu deren Begründer der sehr materiell denkende und so durchaus plastisch sehende Rembrandt am allerwenigsten sich hätte machen lassen, und die Neumann wohl noch einmal gründlicher mit Worten des neuen Testaments erklären wird, von dieser Zukunftskunst zu sagen, sie stelle sich der Renaissance und ihrer an das heidnische erinnernden Vergötterung des Menschen entgegen, denn diese Kunst empfinde die Individuation nur wie einen Schein, dieser ganze Versuch, einen eminenten Maler, der eben Maler und sonst nichts sein wollte, in ein religions-philosophisches System zu zwingen, das sich etwa mit dem neuen Testament deckt, hat sehr viel Ähnlichkeit mit einem Taschenspielerkunststück, das allerdings nur sehr geübte nachmachen können. Neumanns Worte wirken zweifellos blendend — sie verderben die Augen und nichts kann die Augen besser hievon kurieren als eine Betrachtung der Rembrandt's in Berlin, in Cassel oder Amsterdam.

Der Maler, der so gern sein feistes Ich, seine Saskia gemalt, dieser grandiose Mark- und Blutmaler hat an allen Dingen und Menschen, die ihm malerisch erschienen, eine solche Freude gehabt, die entschieden nirgends der Überzeugung Ausdruck gibt von der Endlichkeit und Bedingtheit des Menschlichen. Er beleuchtet so wählerisch und so eigen das, was er malen oder radieren will, wie irgend ein anderer großer Maler jenseits oder diesseits der Alpen oder der Pyrenäen. Nachzumachen vermags ihm Keiner; aber trotz allem: sein Licht ist nicht ein metaphysisches Prinzip und auch symbolisch ist sein Licht nicht aufzufassen, etwa im Sinne der allerchristlichsten Demut. — Neumann hat uns mit großem Geschick in seinem Buche Rembrandt gerade als einen ganz besonders malerischfreudigen Mann geschildert. Es ist doch seltsam, in den hier zitierten Sätzen (S. 168—171) Rembrandt's Kunst fast so dargestellt zu finden, als ob es sich um ein neues Evangelium, jedenfalls um einen neuen Apostel handelte — dann (S. 174) zu lesen: »Was hatte doch Saskia für einen Mann, der auf dem Felde weiblicher Putzsucht fast noch mehr Frau war als sie selbst! Der in Toilettesachen der wählerischste und schwerst zu befriedigende war, der besser als jede Modistin Hüte zu erfinden und zu garnieren und mit Federn zu putzen wußte — . . . der denn auch für sich selbst die Mittel der Gefallsucht nicht sparte, Barette in allen Formen, runde und müzenartige und geschlitzte erfand . . . und der, nach dem Zeugnis eines Schülers, sich ein bis zwei Tage damit aufhalten und beschäftigen konnte, einen Turban nach seinem Geschmack aufzusetzen.« Rembrandt war immer eine ganze und große Malerseele und es heißt nur sich an seinem einzigartigen malerischen Können nicht begnügen können, wenn man gerade ihm alle möglichen religiösen Tendenzen zugeheimnissen will, wie Neumann dies überall tut. Moralische Tendenzen werden doch sonst nur von kleinen, aber wichtig sich geberdenden Schulmeistern den großen schöpferischen Geistern, den Künstlern, untergeschoben. Was

aber bei Neumann noch viel unangenehmer wirkt, ist die nur durch den Wortschwall leicht übersehbare Unconsequenz in der tendenziösen Verwertung eines Künstlers: Man stelle doch neben den hier zitierten Satz: »Nicht die Individuation, die äußere Scheinwelt, die das Thema der italienischen Kunst ist, sucht er wiederzugeben, sondern was er von dem Nichtsinnlichen ahnt, welches nicht in tausend und abertausend Egoismen parzelliert . . . « — Sätze aus anderen Kapiteln, die Rembrandt und seine Kunst vortrefflich kennzeichnen »Der stoffliche Zauber schönen Frauenhaars hat Rembrandt oft beschäftigt«. »Selbst in Kompositionen, bei denen man Rembrandt ganz im dramatischen Affekt gefangen glauben sollte, einer Opferung Isaaks, einer Kreuzabnahme, vergißt er sein Interesse für Stoffe und Kleider nicht.« »Rembrandt hatte alle Zeit eine kindlich-barbarische Freude am Glänzenden und Glühenden.« »Amsterdam war der Ort, das Auge an diesen Dingen zu weiden; in der reichen Handelsstadt war derselbe »Juweliergeist« den Burkhardt an Venedig mit unnützem Tadel erkennt.« (!)

Neumanns Tadel der italienischen Maler, die nur konsequent und — um im Sinne des Moralisten Neumann zu sagen — charaktervoll zu der Art von Malerei kamen, die eine trockenere Atmosphäre als die Venedigs oder der Niederlande den Künstlern wies, ist gewiß unnütz wie alles, was unwichtig ist. — Es fehlt in Neumanns dickem Buche jedenfalls ein sehr wichtiges und großes Kapitel, das über die große Verschiedenheit der gegebenen Faktoren der italienischen und der niederländischen Malerei handelt. Hier wäre — vorausgesetzt, daß ein Renegat in künstlerischen Dingen, wie Neumann, zu solcher Einsicht fähig — an der Hand unzähliger Beispiele darzutun gewesen, wie die Malerei immer in den Landschaften einer trockeneren, wasserarmen Luft auch kompositionell strenger, ruhiger wurde — wie gesetzmäßig und »charaktervoll« es von der Kunst war bei wasserreichem Luftgehalt — wie in Venedig und den Niederlanden, nicht nur weicher in der Farbe, überhaupt mehr farbig und flächig statt zeichnerisch zu werden — wie hier die strenge, einzelfigurige Komposition gelöst wurde — während in der Malerei bei meist trockener Luft die Kunst der Zeichnung das Glänzendste leistete und die Komposition strenger wurde und das Auge mehr am Einzelnen als am Ganzen Interesse finden konnte und mußte. Die weichere Luft weckt immer das malerische, die härtere das zeichnerische Empfinden und Können. Dürer, und sein Aufenthalt in Venedig ist für die deutsche Kunst ein Beispiel für beide Erscheinungen — wie denn Barbizon und Dachau und Worpsswede nicht willkürlich gewählt, nicht zufällig eine mehr malerische als zeichnerische Malerei, eine freiere Komposition von den Künstlern dieser Niederungen erstrebt und erreicht wurde.

Aber wie nun die kurzsichtige Tageskritik häufig genug, in der Zeit, da Neumann etwa sein Rembrandtbuch schrieb, den Fehler beging eben nur Koloristen à la Schottland oder Barbizon für große Maler auszuschreien, so sieht nun Neumann in Rembrandts Land und Kunst, die freilich der italienischen Renaissance entgegengesetzt sein muß, allein Wahrheit und Naturalismus und Charakter. Das ist ein Fehler des Tendenzschreibers und Inkonsequenz eines moralistischen Kunsthistorikers.

Sinnenfreude und Freude an der Schönheit der irdischen Erscheinungen sind den Künstlern aller Länder eigen — *coelum non animam mutant qui trans mare currunt* — das gilt von den Künstlern. Konsequenz der Entwicklung und Charakter — aber dies auch nur im künstlerischen Sinne — gibt Künstlergröße. Als die Niederländer die Dinge so sehen und malen wollten, wie die Italiener, wurden sie zu Akademikern, weil in Holland die Luftvoraussetzungen für jene kältere, ruhigere Malerei fehlten. Gerade so ist anderwärts die Niederländerei »Konventionalismus, Akademismus« mit Recht genannt worden. Die »Schönheit« allein hat keinen verführt, aber ihrem Zauber sind alle Großen gefolgt, Rembrandt's Vorliebe für äußerst wählerische Inszenierung und Dekoration bezeichnet ein Wesentliches seiner Kunst. Dieser Hinweis ist in der Kritik des Neumannschen Buches nicht überflüssig. Die größere Tendenz wendet sich gegen die »Schönheit« der »Renaissance« — die kleinere und sehr ephemere Tendenz des Buches will aber nachdrücklich die Malerei des Häßlichen als charaktervoller hinstellen als die Malerei des Schönen.« Über diese Streitfrage selbst sei hier nichts gesagt, aber wie kann ein

Maler wie Rembrandt, der nach Neumanns eigenem Urteil — und wie viele Stellen aus seinem Buche wären hier zu zitieren — eine solche Freude an köstlichem Kunst- und Flitterkram, an Sonne und Licht gehabt, als Künstler gefleißentlich hinstellen versucht werden, der das Häßliche mehr als das Schöne gesucht und gemalt habe. — Gewiß hat dieser derbe, von gesunder Sinnlichkeit leuchtende Kerl nicht in allen Dingen einen solchen Geschmack besessen, daß er etwa ein Maler einer eleganten und vornehmen Welt, einer Welt deren Augen entwöhnt von Schmutz und allem Häßlichen und Niedrigen, hätte werden können. Grazie, Anmut und Eleganz war nicht seine Aufgabe. Aber immer war er schönheitswählerisch in seinem Sinne und ich sehe, mit wenigen Ausnahmen im Werke Rembrandts, keinen Grund, kein Material, Rembrandt der Häßlichkeits-sucherei wegen anzuklagen, zu verteidigen oder zu rühmen. Sieht Neumann etwa in Rembrandt deshalb einen Häßlichkeitssucher, weil er gern Alte gemalt hat? Dann könnte man seine Anschauung gelten lassen — aber S. 437 stellt er es für verkehrt hin: Alter und Häßlichkeit für gleichbedeutend zu halten. Wenn Neumann die Renaissance anklagt, daß sie das »Schöne« zu sehr gemalt, daß sie zu sehr zusammengestellt und gewählt habe — so muß man ihn an die große Zahl von Fällen erinnern, wo er teils mit anderen Kunst-kritikern, teils als erster Rembrandt nachweist, wie gern er nur aus Freude am schönen Stofflichen etwa einen beturbanten farbenprächtigen Türken neben den Leichnam Christi stellt, wie gern er die Menschen, wie reich, wie prächtig er sie, d. h. doch wohl auch schön, maskiert, ja wie sehr er — ganz im Gegensatz zu gewissen sehr verspäteten deutschen Nachahmern Manets, die Natur korrigiert, wie er des Tages und der Nacht Licht gleichzeitig auf Bildern zu kombinieren weiß, um eben mit allen Mitteln die bildliche Schönheit zu erreichen, die ihm vorgeschwebt. — Rembrandt war im besten malerischen, nicht im historisch-akademischen Sinne ein Eklektiker, er inszeniert und komponiert mit einer Schärfe der malerischen Überlegung so wählerisch wie nur irgend ein Großer.

Wie völlig befangen Neumann durch seine moralästhetischen Tendenzen geworden (sein Buch strotzt insgeheim von der üblichen Nutzenanwendung »il faut donc«!) mögen nur wenige Zitate, die sich gleichzeitig auffallend widersprechen, beweisen.

Gelegentlich bekommen die Italiener einen Hieb ab, weil sie, um ein recht schönes Haar malerisch bedeutend zu behandeln, so gern büßende Magdalenen gemalt. Rembrandt wird durch Neumann von solchen Malern, die eben ihr Verlangen nach Farbe durch die Wahl eines solchen Themas nur dokumentieren, weit abgerückt; geschickt geschieht dies freilich nicht. Oder sind die beiden wirklich noch sehr getrennt, wenn es S. 179 heißt: »Für Rembrandt's Experimente waren die »toten« Dinge die geeignetsten Körper. Wie wahr dies ist, kann man den zahlreichen Fällen dieser Jahre entnehmen, wo das Figürliche fast nur Vorwand und Konzession an das Publikum ist; was den Maler interessierte, waren Nebendinge, Kostüme, Wappen und Geräte mit ihrer eigentümlichen Ton- und Lichtbildung. So daß es lohnend wäre, die ganze Schöpfung dieser Periode auf ihren Stillebencharakter hin durchzugehen, wobei man unter Stilleben alle die Kompositionen verstehen würde, bei denen die Bedeutung des Gegenständlichen und der in Worten ausdrückbare Inhalt, der Stoff der Darstellung vor den formalen Problemen und Interessen des Künstlers zurücktritt oder verschwindet.« Also ganz wie so viele böse Italiener! Neumann kommt seiner Tendenzen wegen immer wieder in Sackgassen. Hier — besonders für die Epoche seines Lebens, in der er, wie Neumann etwa sagt, seine Sprache fand, — hat also das formale Problem, ein Kennzeichen der durch Neumann nun antiquierten »Renaissance«, alles andere zurückgedrängt.

Noch humoristischer wirken die Widersprüche Neumann's über Rembrandt's Naturalismus und seinen Kult des Häßlichen. Da Neumann selbst die Widersprüche empfindet, schlägt er sich mit Begriffen, mit Klassifikationen die einem alten Schematiker alle Ehre machen würden (S. 185). »Der Naturalismus hat als Begleiterscheinung die Häßlichkeit.« Da nun N. uns beweisen will, daß Rembrandt den Kult des Häßlichen verehrt habe, darf sein moralischer Held doch auch nichts »unnatürlich« gemalt haben. Die oben zitierten Stellen widersprechen ja zwar schon genügend dieser Fiktion N.'s, aber auf einige be-

sondere Tendenzstückchen des kunsthistorischen Don Quijote muß doch hingewiesen werden. — »Rembrandt hat Gestalten im Gefängnis, in dunklen Höhlen, in gewölbten dunklen Räumen gemalt, aber so wie er war, mußten ihm Beschränkungen dieser Art lästig sein. Er verdunkelte die Gründe und machte Nacht, einerlei ob die Szene im Binnenraum oder im Freien, bei Tag oder im Dunkel spielte.« Hiezu gehört dann der rechtfertigende Satz: »Die Stimmungen und Beleuchtungsarten der Alten mögen nicht der häufigsten und gewöhnlichen Lichtverteilung und Farbeneigenschaft der umgebenden Wirklichkeit entsprechen; unnatürlich kann man sie darum nicht schelten.« — Wäre eine solche Verteidigung überhaupt nötig, wenn N. nicht immer mit Klassifikationen operierte, in die große Künstler überhaupt niemals sich hineinzwängen lassen, und durch die das Verständnis für den Künstler ganz gewiß nicht erleichtert oder erweitert wird. Rembrandt's Größe schadet es nichts, ob er »unnatürlich« oder »natürlich« malte — aber sehr schadet ein Biograph sich und seiner Darstellung, wenn er den großen Gesichtskreis verlassend, sich in tendenziösen Nebenzwecken verliert.

Neumann treibt das Ausschlachten Rembrandt's für seine Tendenz so weit, daß man oft meint, er hätte eine zweite Ausgabe von »Rembrandt als Erzieher — von einem Moraltheologen« schreiben wollen. Was soll da sein Losschlagen gegen ein kunstgeschichtliches »Latein« — wo doch, wenn sein Werk Nachahmer finden sollte von »Kunslatein« gerade so gedacht würde wie von »Küchen-« oder »Jägerlatein«. Es ist sehr bedenklich, einem Künstler — zu dessen Verehrung als Künstler man beitragen will — allerlei moralische oder religiöse Motive nicht etwa nur zu unterschieben, sondern ihn eben wegen der gedachten religiösen Motive über die anderen Großen zu stellen. Neumann hat ein Buch über den »evangelischen« Rembrandt geschrieben, »der Dingen und Menschen ins Herz sieht und nichts schön findet als ihre Seele, ja der in sich die evangelische Vorliebe für die Letzten, die die Ersten sein werden, für die Armen und Brethafter und Häßlichen entdeckt und ihnen sein mitleidiges Fühlen öffnet.« (S. 367.) — Da scheint mir denn doch ein Blick auf die vielen glänzenden Maskeraden, die Rembrandt ganz gleich auf biblischen und profanen Bildern mit aller Verherrlichung des Flitterglanzes malt, am Platze zu sein und ich möchte hier auf Muthers*), wirklich klare und knappe Porträtzeichnung die er uns von Rembrandt kürzlich gegeben, hinweisen: Muther ist ganz Kunstseher und, er erfüllt die Aufgabe, die ihm geworden reiner als Neumann, weil er ein freieres Urteil hat und den Künstler nicht als Popanz für die bösen unfrohen Künstler und Laien anderer Richtung verwendet. Grade gelegentlich des »Hundertguldenblattes«, bei dessen Besprechung Neumann zum Missionsprediger wird, sagt Muther das, was uns bei Betrachtung von Rembrandt's Leben und Werken so nahe liegt: »Einen Geist wie den Rembrandt's denkt man sich so frei und so groß, daß man es gern sähe, wenn er statt von Wunderheiligen und hilfloser Impotenz, statt von einem schwachen, brethaftern Menschengeschlecht, das im Glauben Trost findet, von einem stolzen, starken, das sich selber zu helfen sucht, berichtet hätte. Denn schließlich war die Renaissance doch vorausgegangen. Der Losbewegung vom Christentum gehörte trotz aller kirchlichen Reaktionen die Zukunft. Und da wäre es sehr pikant, wenn der freieste Künstler, den das 17. Jahrhundert gebar, auch auf diesem Gebiete schon der modernste, ein Antichrist, ein Vorläufer Nietzsche's gewesen wäre. Doch das sind Dinge die nicht hierher gehören.«

Neumann hätte übrigens nur seine eigene Ermahnung an das Publikum berücksichtigen sollen: (S. 529) »Die Beurteilung von Rembrandt's religiöser Kunst nicht irgendwie mit der des Menschen Rembrandt bewußt oder unbewußt zu verquicken.« Ob nun Rembrandt der allerchristlich-demütigste oder der aller-übermenschlich freieste gewesen wäre, an seinem Lebenswerk, seiner Kunst ändert das nichts. Deshalb sollte ein Kunsthistoriker niemals mit bald alt-, bald neutestamentlichen, hochklingenden Worten einen Künstler wie Rembrandt »traktieren«, ihn zu einem »apokalyptischen Kunder des großen

*) Rembrandt. Ein Künstlerleben von Rich. Muther. Mit 30 Abbildungen. Egon Fleischel & Co. Berlin 1904.

Tages machen und von ihm sagen: »Aus dunkelen Träumen sich erhebend, hat seine Kunst in mystischem Sturm den Vorhang gelüftet und geschaut »von Angesicht zu Angesicht.« — Wenn Neumann sich einer schlichteren Redeweise bedienen und vor allen Dingen sich des allzuhäufigen und immer pathetischen Gebrauchs biblischer Worte — die hier zu rechten Unkrautfloskeln werden — enthalten könnte, so würde seine Darstellung sympathischer wirken. Es macht mindestens den Eindruck des Hinarbeitens auf sehr äußerlichen Effekt, wenn z. B. Rembrandt gegenüber das Wort gebraucht wird: »Im Anfang war das Licht« während in dem 1896 erschienenen Werkchen Neumann's: »Der Kampf um die neue Kunst« ein Kapitel in dem Aufsätze über Anselm Feuerbach — einen Antipoden Rembrandt's *χαρ' ἐξοχην* so anfängt: »Feuerbachs Evangelium beginnt: im Anfang war die Form; sie ist das konstituierende Prinzip seiner Kunst. Vollkommene Form ist Geist. Geistiger Ausdruck ist an die Form und ihre Bewegung gebunden.« Und wie sehr kommt Neumann gerade durch diese Sprache in die Sackgasse und Widersprüche! (Vgl. hierzu S. 367.) Mich erinnert überdies dies Paradiern mit neutestamentlichen Phrasen an gewisse Leute der Gesellschaft, die fortwährend von feiner und standesgemäßer Sitte in ihrer Familie reden, während es gerade Parvenüs oder doch Söhne von Parvenüs sind.

Es würde zu weit führen, Neumanns »Rembrandt« vorzugsweise mit Citaten erschöpfend zu kennzeichnen, aber der Geist des Historikers, der uns dieses Werk gebracht, kommt doch genug aus den Citaten zu Wort. Und der Geist, aus dem heraus ein solches Werk geschrieben, ist doch wohl das entscheidende, denn daß ein Werk, das den, das Ganze der Persönlichkeit umfassenden, Titel »Rembrandt« trägt, auf einer großen Fülle von historischen Studien zur Kunst und Kultur der ganzen Zeitepoche beruht, ist umso selbstverständlicher, je größer der Umfang des Werkes. Und dieses Buch Neumanns hat glücklicherweise, dem Volumen nach, in der kunsthistorischen Literatur kaum seinesgleichen.

So wird es schwer, das wirklich Gute, das was vorzüglich in diesem Werke ist, aus allem Tendenzwerk in den historischen Exkursen, aus dem Ballast an Wortschwall, herauszuschälen. Die wichtigsten Thesen, die Neumann seinem Buche voranstellt, daß Rembrandt für unsere ganze künftige Kultur eine werbende Kraft und Macht sei, daß die ganze Kultur der italienischen Renaissance eine für uns wert- und heillose und Rembrandt recht eigentlich unser Erzieher sei, bleiben offen, jedenfalls ist die Verteidigung unklar geführt. Oder stellt sich wirklich Neumann »unsere ganze künftige Kultur« so dem Bilde vergleichbar vor, das er uns in hochpriesterlicher — aber unkünstlerischer Stimmung von Rembrandt entwirft? Sollten wir wirklich nach Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, einer Kultur entgegengehen, die das Ich, die Persönlichkeit aufzugeben gedenkt, die nicht das Äußere, nur mehr das Herz ansehen, sollte sie sich wirklich gegen jede Auszeichnung der Vornehmheit, gegen Sinnenschönheit und eine freiere Weltanschauung erklären? — Wir können alle den »Geist unserer Zeit« nicht fassen, aber die Erscheinungen unserer Zeit scheinen auf eine stark jugendliche Regeneration, auf eine freudige Verehrung des kraftvoll persönlichen, ja des rücksichtslosen aber großen Wirkens und auf eine tiefere Erfassung der sinnfälligen Schönheit in Gestaltung und Lebensführung hinzudeuten. Wenn unsere Zeit immer humaner zu handeln sich bemüht, so hat es ganz gewiß nicht den Anschein, als ob der Mensch der künftigen Kultur nur aus allerchristlicher Demut heraus schaffen und wirken wolle, wie Neumann uns von dem kraftvollen, oft rohen, ganz in seiner eigenen Umgebung und seinen Wünschen aufgehenden Rembrandt vermuten machen möchte. Doch daß derartige Themata überhaupt in einem Buche, das einem Künstler gilt, eine so große Rolle spielen, ist entschieden bedauerlich. Besonders schädlich sind die religiös pathetischen Ergüsse dem Neumann'schen Buche, weil durch sie etwas, was ganz vorzüglich zu nennen ist, fast erstickt wird, wie überhaupt Neumanns Charakterzeichnung Rembrandt's durch ein Zuviel an jeder Klarheit verloren hat.

Weil es so sehr wahrscheinlich, daß das Buch von Vielen wegen des zu Vielen, was zur künstlerischen Würdigung nicht gehört, enttäuscht weggelegt werden wird, ehe es ganz gelesen, sei nun auf den Vorzug des Neumannschen Werkes mit aller herzlichsten

Freude hingewiesen. Neumanns Bildkritiken werden den malerischen Qualitäten vor allen Dingen gerecht. Hierin gibt uns Neumann mehr als seine wissenschaftlichen Vorgänger und ich möchte seine Kunst, Bilder nach der malerischen Seite zu betrachten, machte Schule, denn so beschämend das auch klingen mag, in diesem Punkte geht er doch den meisten seiner Kollegen um ein gut Stück voran.

Wenn gerade gegenüber der Nachtwache Neumann wieder als der Historiker alten Stiles auftritt, der da glaubt, seinen Helden bis zuletzt verteidigen zu müssen, so sei das als eine Annahme bezeichnet. Was Fromentin über die Nachtwache sagt, gefällt mir weit besser, und da Neumann sich sonst wohl vertraut mit den Freuden und Leiden der Bildmaler zeigt, überrascht es mich, daß er die Qual, die unserem Rembrandt diese »bestellte Arbeit« verursachte, und der er nicht ganz Herr geworden ist, nicht genug bemerkt. Neumann weist mit Recht auf den Fehler so vieler Werke über Malerei hin: daß sie die Farbe oft fast ganz und gar zu betrachten versäumen. Daß Neumann gerade diesen groben Fehler nicht begeht, daß er in das rein Malerische sich besser und unbefangener als in alles andere vertieft hat, sei ihm besonders und rückhaltslos gedankt. Er aber dankt dies den vortrefflichen Malern, denn er hat in den Ateliers viel und gut sehen gelernt und wenn mir manche malerische Äußerung auf den einen oder anderen unserer namhaften Maler zurückzuführen zu sein scheint, so bedaure ich fast, daß nicht die Künstler namhaft gemacht worden sind. Dadurch wäre das Werk zu einem Beitrag zur Geschichte des Geschmackes unserer Zeit geworden und wir wären nicht nur den beiden Künstlernamen, denen das Werk gewidmet, im Text begegnet. Übrigens überrascht der Name Klinger auf dem Widmungsblatt. Was hat mit dem Neumann'schen Rembrandt Klinger geistig gemein?

Leider ist in allem das Buch zu umfangreich geworden. Das vortreffliche, was der Kunsthistoriker in den Gemäldewürdigungen findet, ist in einer dicken Hülle von Dingen, die er entweder hier durchaus nicht braucht, oder die er anderwärts selbst zu finden meist in der Lage ist. Wollte aber Neumann wirklich ein Tendenzbuch in dem hier mehrfach angedeutetem Sinne schreiben, so ist eben alles Eingehen in das Malerische und rein Künstlerische überflüssig gewesen — jedenfalls wäre dieser Zweck mit einer viel weniger umfangreichen Schrift besser erreicht worden.

Auf die Nachwelt sind derartig dicke Bücher nur selten gekommen und es ist zu fürchten, daß auch aus Neumanns Rembrandt das Vorzügliche, das es auf malerischem Gebiete bringt, durch allzu großen Ballast in das Meer der Vergessenheit gerissen wird, ehe die Kunsthistoriker das Gute, was er uns gebracht, angenommen, geschweige denn verarbeitet haben werden.

Es bleibt unverständlich, weshalb dem ohnehin dick angeschwellenem Werke ein möglichst umfangreiches Äußere zu geben versucht wurde. Liegt es doch nun zu nahe das Werk mit Klopstocks dickleibigem Messias zu vergleichen. Auch Neumann's Werk ist schon vielfach gerühmt worden, viele Leser dürfte es trotzdem nicht gefunden haben — das Durchlesen des ganzen Buches erfordert schon recht viel Zeit und Lust und die Lust zur Lektüre wird durch solch umfangreiches Buch nicht nur nicht geweckt, sondern verscheucht.

Es war nicht klug, dem Bande durch ein möglichst starkes Papier, breiteste Ränder ein möglichst voluminöses Äußere zu geben. Die Mehrzahl der Bilder ist in diesem Werke, »das gelesen werden will«, völlig überflüssig, denn abgesehen davon, daß Bode's herrliches Rembrandt-Werk immer vorher und nachher zu betrachten sein wird, die Mehrzahl der Bilder und Stiche in recht wohlfeilen und handlicheren Ausgaben zu haben ist, sind die Reproduktionen zum guten Teil recht schlecht und es wäre geschmackvoller gewesen, wenigstens die Tafeln mit den Autotypen nicht einzuschalten, sondern als Anhang zu bringen. Denn der buchkünstlerische Eindruck der hier angestrebt wurde durch Satz und Papier wird gerade hierdurch stark beeinträchtigt, wie andererseits eine entwickeltere Buchkunst, die unsere wieder mehr auf Sinnenschönheit ausgehende Zeit anstrebt, wohl auch das Volumen des Werkes zu verringern gewußt hätte.

So hätte von Autor und Verleger durch wählerische Beschränkung in der Masse des zu Bietenden Ansehen und Volumen des Werkes verringert werden sollen — dann hätte das Ansehen des Verfassers vermehrt werden können.

Aber wenn es nicht Jedermanns Sache ist, so oder so zu schreiben, so bleibe doch wie bisher in kunstgeschichtlichen Darstellungen die Phrase verpönt und nie diene die Charakteristik eines der führenden Geister der Kunst zur Verfechtung von Tendenzen, die religiösen oder politischen Sekten und Parteiungen überlassen bleiben mögen.

Aber es scheint nun einmal nicht Neumanns Bestreben zu sein, durch Ruhe, Klarheit und Prägnanz des Ausdrucks tief zu wirken, er kennt die klassische Einfachheit nicht, die er nicht nur von den Vertretern der bösen italienischen Renaissance, sondern ebenso gut von Rembrandt hätte lernen können. Das Dekorative, das Ornamentale spielt bei ihm die herrschende Rolle, und fremd ist ihm die Kunst des Einrahmens. Um die einfachsten Vergleiche auszusprechen, braucht er ganze Reihen von termini technici aus der Physik oder Chemie oder irgend einer anderen Wissenschaft und sobald es irgendwie angängig, wählt er das auffallende Kleid und die Widerspruch abwehrende Pose eines mächtigen Vertreters der Kirche. Seiner kunstliterarischen Erscheinung nach ist er nicht Maecen, sondern ein reicher Sammler. Er besticht durch blendenden Aufbau nicht durch vornehme, sparsame Mittel. Sein Haus, das er so gern der Menge zeigt, ist voll ganz ungleichwertiger Schätze, so daß der Kenner bedauern muß, auch das Beste erst aus der Masse des Gebotenen herausuchen zu müssen. Neumann zeigt seine Kunstschätze wie ein Parteiführer, der die ganze Gallerie jeweils dem Parteizwecke dienstbar macht und die Kunst zur dienenden Magd einer Kirche erniedrigt. Es fehlt durchaus an der Harmonie, die einen großen Geist kennzeichnet, der freilich nicht um der Menge Beifall sich kümmern wird. — Wie einsam und wählerisch sind dagegen Burckhardt und Justi, wie viel und wie vornehm wissen sie alles zu geben. Wie vorteilhaft unterscheidet sich aber auch Muthers ganz andere Art von der Neumann's. Wir müssen in der deutschen wissenschaftlichen Literatur einen durchaus künstlerischen Darsteller wie Muther freudig begrüßen, zumal er seinen subjektiven Standpunkt betont, ohne sich in Widersprüche und unkünstlerische Tendenzen zu verlieren. So ist Muther's Rembrandt dem Neumann's weit überlegen. Bisher wurde die Art, wie Neumann Kunstgeschichte gibt, den Journalisten vorgeworfen, die doch bei anderer Aufgabe sich anderer Mittel bedienen dürfen als Fernhinwirkende. Möchte diese Art Kunstgeschichte zu schreiben nicht Nachahmung und Freunde finden, denn wer bei jeder Gelegenheit ein auffallend buntes Mäntelchen sich umhängt, der muß sich wohl zu oft nach dem Winde richten.

E. W. Bredt.

