



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

Einleitung des Übersetzers.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

Einleitung des Übersetzers.

In unserer Ästhetik der bildenden Künste hat sich ein bedeutsamer Wandel vollzogen. An die Stelle des Begriffs, der in der Philosophie zum Ausgangspunkt gedient hatte, ist das Ding getreten. Wir mögen mit aller Ehrfurcht einer Ästhetik gedenken, wie sie uns von unsern Klassikern der Philosophie überliefert ist. Mit all der Ehrfurcht, die wir diesen Grossen im Geist schuldig sind. In der Praxis des täglichen Lebens wissen wir wenig damit anzufangen. Wo das ästhetische Gefühl, um sprachlich mitteilbar zu werden, zur Gestaltung eines Begriffes geführt hatte, zu Begriffen etwa wie „schön“ und „erhaben“, da ging jene spekulative Ästhetik eben von dem Begriff wieder aus und suchte in einer tiefgründigen Formulierung des Begriffes das Wesen selbst jenes begriffsanregenden Gefühls zu fassen. Es war der Realismus der Scholastik, der auch auf diesem Gebiet seine späten und vielfach schönen Blüten trieb. Sobald man aber vom Begriff weg zum Ding selbst, zum Kunstwerk vorzudringen suchte, da zeigte es sich, dass jene Begriffs-Ästhetik den Dienst versagte. Denn wo

immer wir solche Formulierung finden, da wiederholt sich auch stets das alte Schauspiel, dass die unendliche Mannigfaltigkeit des Gefühlslebens die Formel sprengt und dass der reine Begriff, der in seiner allgemeinen Abstraktheit sich jeder Gefühlsunterlage als Sprachausdruck willig bot, in seiner konkreten Formulierung eine Starre angenommen hat, die im strikten Gegensatz steht zum lebendigen Wandel des Gefühls.

Der grösste Antipode spekulativer Ästhetik war Goethe, insofern er nie vom Begriff, sondern stets vom Gegenstand ausgegangen ist. Daher seine Ästhetik, mögen wir ihr folgen oder widersprechen, noch heute so aktuell ist, wie vor 100 Jahren. Fehner hat den Gegensatz zwischen den beiden Arten der Betrachtung in die geistreiche Formel gebracht: der Ästhetik von oben und der Ästhetik von unten. Jene kommt aus wolkigen Himmelshöhen und sucht sich die Dinge dieser Erde zu unterwerfen. Diese geht von der Erde aus und darf hoffen, auf gesicherter Grundlage in den Himmel hinauf zu wachsen. Aber noch ist diese Grundlage nicht fundamementiert, und Fehner hat es als ein tiefes Bedürfnis unserer Zeit bezeichnet, dass sie geschaffen und ausgebaut werde. Er hat damit in eine glänzende Formel gebracht, was von allen Seiten im Wachsen und Werden begriffen war, und man darf sagen, dass die heute unser Bewusstsein erfüllende Ästhetik sich durchaus auf dem so formulierten Wege befindet.

Voran aber gehen die Künstler selbst, — und das ist gut so. Denn in allen Zeiten eines starken und eigenen Kunstlebens sind die leitenden Gesichtspunkte

ästhetischer Wertung von den bildenden Künstlern selbst gegeben worden. Es darf als ein Zeichen der Schwäche für die bildende Kunst angesehen werden, wenn in der ästhetischen Wertung der Kunstwerke der Gelehrte die Führung überkommt. Es ist ein Zeichen der Stärke, dass wir auf dem sicheren Wege sind, den Gelehrten vom Künstler beraten zu sehen.

Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, eine Skizze der modernen Ästhetik seit Semper zu geben. Nur die Tatsache ist hier von Bedeutung, dass die Künstler selbst das Wort ergriffen haben, und dass man auf sie hört. Zum Wesen des Künstlers gehört seine Einseitigkeit. Daher auch jede vom Künstler ausgehende Kunstkritik als Fundament einer Ästhetik notwendig einseitig sein muss. In dieser Einseitigkeit liegt ihre Stärke. Sie wird Dinge sagen, an die der Aussenstehende überhaupt nicht herankann. Sie wird aus der Werkstätte selbst der Natur sprechen und wird uns Dinge künden, die vielleicht oft sehr handwerklich, sehr technisch, sehr erdeboren erscheinen, die aber gerade durch diese gesunde Sicherheit ihrer Fundamentierung eine Grundlage geben, von der aus wir nicht wieder in die Irre gehen können. Freilich wird sie ebenso stark und ebenso originell sein in ihrem Nein, wie in ihrem Ja. Die Fälle sind sattem bekannt: Raphael und Michelangelo, Menzel und Böcklin; sie lassen sich beliebig vermehren. Gerade in solcher Verneinung wird oft für uns eine der fruchtbarsten Anregungen liegen. Jedes ernsthafte Wort des grossen Künstlers ist der aufmerksamen Beachtung wert. So

haben wir uns daran gewöhnt, mit gespannter Aufmerksamkeit zu hören, wo ein Künstler das Wort ergreift. Die Schriften von Klinger und Hildebrand sind in aller Munde. Dass sie in das eigentliche Volksbewusstsein noch nicht eingedrungen, liegt an ihrer stark abstrakten Formulierung. In jüngster Zeit haben wir in Schriften von Männern, wie Schultze-Naumburg, Eckmann, Obrist, Fischer und vor allen van de Velde, Äusserungen über ihr Kunstschaffen, die vermöge der Sicherheit des Ausgangspunktes und vermöge ihrer Gemeinverständlichkeit nicht verfehlen werden, eine tiefe Wirkung auf unsere ästhetische Reife auszuüben.

In Sachen der Malerei fehlt uns noch ein solches Buch. Klingers Malerei und Radierung, Feuerbachs Vermächtnis, die Staufferschen Briefe — von Böcklins Tagebuch nicht zu sprechen — vermögen die Lücke nicht zu schliessen. Was Liebermann in seinen leider so kurzen Schriften über Degas und Israels geschrieben, gehört mit zu dem Besten, was in deutscher Sprache über Malerei gesagt worden ist, und so dürfen wir vielleicht von ihm in erster Linie weitere entscheidende Worte und ein entscheidendes Werk erwarten.

Die Franzosen sind in dieser Hinsicht besser daran als wir, und wenn wir uns immer wieder nicht genug wundern können über das unvergleichlich höhere Niveau des Kunstverständnisses, dem wir beim Pariser Publikum begegnen, so ist dies sicherlich dieser Art der Literatur zu danken und in erster Linie dem tiefgehenden Einfluss, den ein Buch, wie Fromentins „Maitres d'autre-

fois“ seit nunmehr 25 Jahren auf die Pariser gehabt hat.

Fromentin war Maler. Er ist viel in Algier gewesen. Er hat die wunderbaren Wirkungen des südlichen Lichts zum Gegenstand seines liebevollen Studiums gemacht und er hat seine feinen Beobachtungen in vorzüglicher Weise als Maler zu verwerten gewusst. In weiteren Kreisen ist er bekannt geworden durch seine literarischen Arbeiten. Zunächst waren es seine Reiseberichte aus der Sahara, die ein wohlverdientes Aufsehen erregten. Ihnen folgten Schilderungen aus Algier. Sein eigentlicher Ruhm aber als Schriftsteller ist durch das hier übertragene Werk begründet worden. Wenn gesagt worden ist, dass der Schriftsteller in ihm über dem Maler steht, so tritt solches Urteil doch dem Maler kaum zu nahe, denn es ist ein gewaltiges Mass, daß er als Schriftsteller erlangt, und die an feinen Stilisten und feinen Beobachtern so unendlich reiche französische Literatur rechnet ihn unter ihre Meister. Worauf es aber hier in erster Linie ankommt, ist, dass der Meister sein Handwerk gründlich verstanden, dass er sein Auge für die Empfindung feinsten Linien und Farbenwerte geschärft hatte, und dass es dieses Rüstzeug war, mit dem er seine Kunstbetrachtungen angestellt, um sie dann dem Schriftsteller zur geistvollen, formvollendeten Ausgestaltung zu übermitteln.

So ist er vor die Schöpfungen der flämischen und holländischen Malerei hingetreten als einer, der zu Hause ist auf dem Gebiete, das er untersucht und dessen Urteil durch keinerlei vorgefasste Meinung in

seiner Reinheit und Ursprünglichkeit zu trüben war. Daher die wunderbare Unmittelbarkeit seines Sehens, die wunderbare Selbständigkeit seines Urteils. Der Dogmatismus spielt seine Rolle auch in der Kunstgeschichte. Fromentin ist davon völlig frei. Nichts gilt ihm die Autorität und alles der Augenschein. Und wenn er vor ein Bild tritt, wie die „Nachtwache“ von Rembrandt, so ergeht es ihm nicht wie uns, die wir von der Autorität des Namens und von dem Schwergewicht der um dieses Bild gesponnenen Werte leicht erdrückt werden; er macht die Augen auf und er sagt, was er sieht. Darin liegt das Geheimnis seiner Wirkung.

Von einer grossen Ehrfurcht und Liebe für die Kunst getragen, von einem gesunden, sicheren, fein ausgebildeten Auge beraten, so tritt er vor jene Meister hin und so gibt er seine Eindrücke in vollster Unbefangenheit wieder. Ein solches Buch, von Künstlerhand geschrieben, muss in einer Zeit, die wie die unsere, dem Künstler gern auf seinem eigenen Gebiete das Wort einräumt, willkommen sein. Mögen einzelne Ergebnisse, zu denen er gelangt, fehlerhaft, mögen sie überholt erscheinen; die Art, wie er zu ihnen gekommen ist und die Art, wie er sie gestaltet hat, behalten immer ihre Bedeutung und immer ihren anregenden Wert.

Und darum ist auch der Versuchung aus dem Wege gegangen worden, tatsächliche Irrtümer, die in dem Buche sich finden, in der Form von Anmerkungen zu berichtigen. Denn nicht um ein wissenschaftliches

Werk handelt es sich hier, sondern um ein Buch der geistvollsten Anregung, und es war zu fürchten, dass ein schwerfälliges Anmerkungsmaterial der ursprünglichen Frische Eintrag tun möchte.

Und damit soll genug gesagt sein über das Werk, das nunmehr auch in seiner neuen deutschen Form für sich selbst sprechen mag.

Es ist neuerdings von sachkundigster Seite gesagt worden, es sei unmöglich, ein Buch von solch eigentümlicher, persönlicher, fein ciselierter Sprache in eine andere Sprache zu übertragen. Sicherlich ist das Wagnis gross. Aber die Schwierigkeit durfte von dem Versuch nicht abschrecken. Man darf jenen Satz getrost umkehren. Ein Buch von solchem Gedankenreichtum, von einer solchen Fülle des Gehaltes musste in die deutsche Sprache übertragen werden. Möchte es in dieser neuen Form den gleichen Nutzen stiften, wie in der alten.

Heidelberg, März 1903.

E. v. B.

