

Klarheit, die bereits die Lösung des Problems gibt. Die Künstler der griechischen Blütezeit waren Handwerker und das, was sie schufen, das befriedigte „bestimmte, vom Leben erforderte Bedürfnisse — in erster Linie die umfangreichen Ansprüche der religiösen Kultur — und steht, so weit erkennbar, in jeder Beziehung ganz auf derselben Linie wie alle anderen nützlichen Handwerke“. Allmählich aber brach sich die Tendenz Bahn, das künstlerische Schaffen über die rein handwerkliche Grundlage hinaus zu erheben, was sich in der Erscheinung offenbart, daß Bildhauer und Maler die Lehren ihrer Kunst literarisch festzulegen versuchten. Neben dieser theoretischen Künstlerliteratur, wie der „Kanon“ des Polyklet, entstand eine von Laien ausgeübte Kunstliteratur für Laien mit der deutlichen Absicht der Belehrung, die bald von den Künstlern verachtet und verspottet wurde. Es ist sicherlich interessant, daß dieser heute noch vorhandene Antagonismus zwischen Laienurteil und Künstlertum schon im Altertume bestand, wie er durch die Jahrhunderte hindurch eigentlich niemals aufhörte. In der italienischen Renaissance lernen wir dann in Aretino den ersten zünftigen, ohne Nachfolger gebliebenen literarischen Kunstkritiker kennen, den ersten „Kenner“ im modernen Sinne, der „von dem ganzen umständlichen Apparat der gelehrten Zitate, der geschichtlichen und antiquarischen Belege Abstand genommen, sondern allein seine unmittelbaren Empfindungen vor den Kunstwerken, die Erfahrungen und Freuden seiner persönlichen Kennerschaft zum Ausdrucke gebracht hat“. Lehrreich ist auch der später so unendlich oft in allen möglichen Arten wiederholte Streit, den Aretino mit Michelangelo geführt hat.

Diderot ist von Dresdner ganz vortrefflich geschildert worden, wobei der Hauptwert auf den fundamentalen Unterschied zwischen Diderot dem Kunsttheoretiker und dem viel fruchtbareren und wertvolleren durchaus persönlichen Diderot als Kunstkritiker gelegt wird. Er hat die „Kunstkritik der Gestaltlosigkeit, dem Nebelzustand des Dilettantismus entrissen und ihr Körper gegeben“.

Die beiden folgenden Bände, welche die Entwicklung der Kunstkritik im XIX. Jahrhundert und ihre Theorie enthalten sollen, dürfen wir mit dem größten Interesse erwarten.

E. W. Braun

KUNST, KRIEG UND KRIEGER* VON DR. KONRAD ESCHER.

Wie alles Geschehen, das menschlichen Leidenschaften und Kraftäußerungen sein Entstehen verdankt, wirkt auch der Krieg mächtig auf die künstlerische Seele. Über die Art, wie ihre Ergriffenheit zum künstlerischen Ausdruck gelangen kann, denken und empfinden die Künstler und Kunstfreunde ganz verschieden. Ein eben erschienenenes Buch Dr. Konrad Eschers will diesen Ausdruck möglichst weit umschreiben und möglichst tief fassen. Er will eine Geschichte der Kriegsdarstellungen bieten — unsere wissenschaftliche Zeit fühlt immer auch das Bedürfnis, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und Entwicklungsreihen zu studieren — ganz besonders will dies die deutsche Wissenschaft. Und in einem Augenblick, wo keinerlei klares Bild von dem gewonnen werden kann, was das furchtbare Ringen des Weltkrieges für die schaffenden Künstler bedeutet, wirkt der zusammenfassende Rückblick eines neutralen Kunsthistorikers sehr belehrend und anregend. Ein Teil unserer modernen Künstler verhält sich noch gänzlich ablehnend gegenüber einer Einwirkung des Krieges auf die Kunst und man hört auch nicht selten die negierende Behauptung — besonders von Malern, die sich an die Naturerscheinung gebunden fühlen —, daß die große Kunst überhaupt nicht in Kriegsdarstellungen zu finden sei.

Es liegt darin wohl noch jene alte Reaktion gegen die Historienmalerei, welche mit dem künstlerischen Aufschwung einsetzte, der durch intensives Naturstudium bewegt wurde.

Sicher sind alle übermächtigen Naturereignisse, alle verwirrenden Massenprobleme jenen Gebieten der Kunst fremd geblieben, bei denen die Intensität eines bestimmten Erlebnisses* und die Konzentriertheit des Ausdruckes auf engem Raum das wichtigste Moment bilden.

* Verlag Rascher & Co., Zürich und Leipzig.