

## John Ruskin.

Von

Marie Görhein.

Charlotte Broicher, John Ruskin und sein Werk. Puritaner, Künstler, Kritiker. Erste Reihe. Essays. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1902.  
John Ruskin, Moderne Maler Bd. I. II. Im Auszuge übersetzt und zusammengestellt von Charlotte Broicher. Serie: John Ruskin, Ausgewählte Werke in vollständiger Uebersetzung. Verlegt bei Eugen Diederichs. Leipzig 1902.

„Der Schriftsteller“, sagt Carlyle in seinem Werke über Helden und Heldenverehrung, „ist der Held unserer Zeit, seine Aufgabe ist die gleiche wie die aller Führer der Menschheit, er soll sie lehren, das Göttliche in ihrer Natur zu begreifen und ihr Leben als ein Stück des ewigen Herzens der Natur zu erfassen.“ Die Macht, die in früheren Zeiten Götterheroen, Propheten, Priestern und Dichtern zugefallen, gehört heute dem Schriftsteller; „noch von seinem Grabe nach seinem Tode regiert er Völker und Nationen.“ Ein seltsames Phänomen nennt Carlyle den Einfluß, den dieser neue Heldentypus über die Welt ausübt — ein Phänomen ist es in der That, daß in dem England des neunzehnten Jahrhunderts zwei Männer zu geistigen Führern erstehen konnten, die beide sich innerlich als Nachfolger der Priester und Propheten fühlten; sie beide waren Vorkämpfer der Ideen ihrer Zeit, sie legten ihnen aber einen Maßstab der Ethik an, für den das Geschlecht, das durch die französische Revolution durchgegangen, von den Lehren der klassischen Nationalökonomie gesättigt und von dem Wirbel des industriellen Aufschwungs ergriffen war, wenig geeignet schien.

Thomas Carlyle und John Ruskin sind nach Temperament und Charakter sehr verschiedene Persönlichkeiten, und verschiedener noch ist der Gang ihrer Entwicklung. Erst nach fast zwanzigjähriger Schriftstellerlaufbahn Ruskins, als Carlyle an der Schwelle des Greisen-

alters stand, erkannte dieser in dem jüngeren Freunde den Mitarbeiter auf dem Gebiete sozialer Reform; damals, beim Empfange von Ruskins erster rein sozialer Schrift rief er ihm zu: „Ich freue mich, daß ich hinfort mich in einer Minorität zu zwei Stimmen befinde.“ Ein aufmerksamer Leser aber hätte schon in den frühesten kunsttheoretischen Schriften, die Ruskin Namen und geistige Herrschaft unter seinen Landsleuten verschafften, den gleichen Geist wahrnehmen können, der ihn später dazu zwang, auf das Kampffeld sozialer Reformen zu treten und hier das Werk Carlyles aufzunehmen und weiterzuführen.

Die geistige Verwandtschaft dieser beiden Männer, ihr ganzes Auftreten läßt sich nur voll begreifen, wenn wir ihren Wurzeln nachgehen, die aus gleichem Erdreich ihre Nahrung gesogen haben, aus dem schottischen Puritanismus. Scheinbar zeigt freilich das Vaterhaus der Carlyles, mit den schweigenden, hartknöchigen Gestalten, wo neun Kinder früh den Kampf des Lebens aufnehmen mußten, wenig Ähnlichkeit mit dem des wohlhabenden Weinhändlers in London, wo der einzige Sohn in eigenartiger Umfriedung und Abgeschlossenheit aufwuchs. Aber die Atmosphäre ethischer Lebensanschauung war doch die gleiche; sie hatte Ruskins Familie aus der schottischen Heimath mitgebracht; sie umschloß wie mit einem Walle das merkwürdige Haus, so daß auch nicht ein Strahl eines fremden Einflusses in die Seele des Kindes fiel. So sehr die beiden Männer sich auch später frei gemacht haben von den Fesseln, in die ihre Erziehung sie geschlagen hatte, die Form ihres Geistes ist doch die gleiche geblieben bei allem Wechsel ihrer Meinungen und den scheinbaren Widersprüchen, zu denen beide ihre impulsive und oft barocke Natur hindrängte.

Die abge sonderte Stellung des Puritanismus, die ihn von den aufklärenden Ideen des achtzehnten Jahrhunderts wenig berührt sein ließ, bewahrte in dem Bande starker innerer Gemeinschaft sehr viel Keime der sozialen Ideen und Forderungen, die das eigentliche Kampfobjekt des neunzehnten gegen das achtzehnte Jahrhundert ausmachen. Die schottische Kirche hat sich niemals der sozialen Arbeit entzogen, die die aristokratische Hochkirche so völlig aus den Augen verloren hatte. Doch wenn die Angehörigkeit zum schottischen Puritanismus auch von vornherein diese Männer geschickt machte, die soziale Arbeit aufzunehmen, so war doch nicht dies die besondere Prägung, die sie ihrem Geiste ausdrückte; hier fanden sie Mitstreiter und Helfer in Vertretern sehr verschiedener Weltanschauungen. Aber

in jenen Presbyterianern lebte ein Geist der Ordnung, des Gehorjams, der äußeren und inneren Zucht, wie er sonst noch wenig mehr zu finden war. Carlyle klagt, wie auch in seiner Heimath das Geschlecht auszusterben beginne, bei dem Denken und Handeln noch in völligem Einklang stände, in seinem Vater stellt er uns das Bild eines solchen „ultimus Romanorum“ vor Augen. Ruskin rühmt die gleichen Eigenschaften an seiner Mutter, die seine ethische Erziehung ganz in den Händen hielt. „Ich gehorchte dem aufgehobenen Finger meiner Mutter“, erzählt er, und in später Zeit noch setzte er seine Umgebung in Bewunderung, wenn der alte Sohn der greisen Mutter, über die er innerlich weit hinausgewachsen war, mit völliger Selbstverständlichkeit Gehorjam darbrachte.

Aus dieser Ethik erwuchs beiden Männern die Forderung, die sie an eine Neugestaltung der Weltanschauung und Erziehung des Volkes stellten. Nicht Freiheit und Gleichheit, das Credo des radikalen Liberalismus vor und nach der französischen Revolution, wollten sie haben, sondern eine Weltordnung, die sich auf Gehorjam aufbaut. „Es ist mein unverrücktes Ziel“, sagt Ruskin, um seinen Unterschied zu allen Sozialisten festzulegen, „die Unmöglichkeit der Gleichheit, die ewige Ueberlegenheit einiger Menschen über andere, ja manchmal sogar eines über alle anderen zu zeigen.“ „Was dem Menschen Noth thut“, heißt es an anderer Stelle, „ist, zu wissen, wem er zu gehorchen, erst dann, wem er zu befehlen hat.“ Und Carlyle sagt ganz ähnlich: „Der Mensch ist eben der geborene Leibeigene gewisser Menschen, der geborene Herrscher gewisser anderer und der geborene Gleiche noch anderer, möge er nun diese Thatsache anerkennen oder nicht; es ist für ihn ein Unglück, wenn er sie nicht anerkennt, er befindet sich dann in einem chaotischen Zustande und ist in Gefahr unterzugehen.“ Die ganze Macht ihrer Beredtsamkeit entfalten Beide, wenn es gilt, zu beweisen, daß Freiheit ein Unding ist. „Freiheit ist Irthum“, sagt Ruskin, und ein andermal: „Es giebt nichts derart im Universum, es kann nichts geben; die Sterne haben sie nicht, das Meer hat sie nicht und wir Menschen haben nur ein Blendwerk und einen Schein davon zu unserer größten Strafe.“ Dieser Unter- und Einordnung liegt aber bei Beiden zu Grunde das stoische Gebot der Erkenntniß des Gesetzes, dem man untersteht, der Selbst-Ein- und -Unterordnung; darum steht allen Forderungen sozialer Reform eine ethische voran: der Menschheit soll wieder zum Bewußtsein gebracht werden, daß

nur das Gute das Nützliche ist, ein Gedanke, der besonders der damals herrschenden Nationalökonomie völlig verloren gegangen war; darum sahen auch Beide so einig in dieser „dismal science“ ihren Hauptfeind.

Bei Beiden wurzelt diese ethische Forderung auf einem felsenfesten Optimismus, der Gewißheit des Fortschrittes der Menschheit; Einsicht und Wille müßte nur bei den Menschen geweckt werden, um sie den rechten Weg finden zu lassen. Ruskin denkt den Fortschritt der Menschheit fast materiell nachweisen zu können: jeder gute Gedanke, jede Tugend grabe sich gleichsam in die Seele ein und wuchere dort aufgespeichert in Generationen fort, wie auch Thorheit und Fehler den Einzelnen wie der Menschheit gegenüber als Gemmiß aufstünden. Carlyle sucht allen Fortschritt in richtig geleiteter und geleisteter Arbeit, „auch die niedrigste Arbeit“, sagt er, „läßt die Seele in Schwingungen gerathen.“

Dieses Verlangen nach ethischer Neugestaltung läßt aber Carlyles ursprünglichen Optimismus sich oft so skeptisch äußern, läßt ihn mit aller stückweisen Reform, wie er sie oft in Folge seines eigenen Bedruses entstehen sah, so unzufrieden sein und veranlaßt ihn zu dem tiefen Pessimismus seiner „Latter Day Pamphlets“. Der gleiche Geist auch läßt Ruskin seine Autobiographie mit den trozigen Worten beginnen: „Ich bin ein heftiger Tory von der alten Schule — ich meine der Schule Walter Scotts und Homers.“ Dieser Geist gab Beiden ihre Sonderstellung im Gegensatz zu allen anderen sozialen Parteien, die um sie her entstanden, zugleich aber auch liegt hier der tiefste Grund, der ihnen trotz anfänglichen Mißtrauens und Gespöttes ihre Macht über die Gemüther und ihre Popularität gesichert hat.

Was aber das Zusammenwirken dieser beiden Schriftsteller so werthvoll für das geistige Leben Englands gemacht hat, ist die gegenseitige glückliche Ergänzung ihrer Thätigkeit und Lehre.

Carlyle ist auf dem Gebiete der sozialen Ideen weit schöpferischer als Ruskin, und dieser schließt sich ihm darin mehr an, als ihm wohl selber bewußt war. Carlyle aber sah in der Arbeit nicht nur das höchste Ziel, das dem Menschen gesetzt ist, sondern auch das einzige; alle geistigen Eigenschaften wollte er nur gelten lassen, wenn sie sich in That umsetzen ließen; darum legte er der Kunst an sich sehr geringen Werth bei; von seiner Zeit besonders glaubte er, daß sie keine Kräfte dafür übrig habe. „Wir brauchen keine Sänger, wir brauchen Arbeiter.“ Und wenn John Stuart Mill auch von

Carlyle sagt, daß er ein Poet sei, so gilt dies in Anbetracht seiner kühnen Phantasie und seiner bilderreichen Sprache doch nur in ähnlicher Weise wie es von dem poetenfeindlichen Plato ausgesagt wird. Ruskin dagegen kam von einem rein kontemplativen Leben her, er hatte an sich selbst die hohe ethische Macht erfahren, die in der Anschauung der Natur und Kunst liegt; er war selbst insoweit ein echter Künstler, daß er die Natur immer mit schaffenden Augen betrachtete, er hatte Pflanzen, Gestein und Wolken studirt, mit Eifer und Einsicht wie ein Naturforscher, aber doch ganz als Künstler, denn das wissenschaftliche Interesse lag ihm fern; er suchte in die Lebensharmonie der Natur einzudringen, der Nothwendigkeit ihrer Schönheit nachzugehen, die ethische Bedeutung für den Menscheng Geist herauszulesen, die dann für ihn in der Kunst ihren besondern Ausdruck fand. Denn der Künstler ist für ihn Deuter und Interpret der Natur. Aus der ungeheuren Fülle der oft schwerverständlichen Erscheinungen greift er ein typisches Einzelbild heraus und erklärt so sich und seinem Beschauer das Werk des Höchsten. Darum wird für Ruskin, wie er selbst sagt „jeder Grundsatz der Malerei zu einer lebendigen geistigen Thatfache hingeleitet“ und alles ward von ihm „auf seine Wurzel in menschlicher Leidenschaft oder menschlicher Hoffnung“ gebracht.

Diese höchste Blüthe menschlichen Daseins soll aber nicht nur wenigen Auserwählten vorbehalten sein; nein, wie dem Auge des Ärmsten der Himmel mit seinen Wolken, die Bäume und das Meer offen sind, so soll man ihn auch zu den Deutern dieser Herrlichkeit, zu den Künstlern führen und ihn ihre Werke verstehen lehren. Man soll ihn die Nothwendigkeit der Schönheit in Natur und Kunst begreifen lehren, verstehen lehren, daß in dieser Schönheit die Vollendung alles Daseins liegt; denn es ist ein Lieblingsatz von Ruskin, „daß die Früchte nur um der Blüthe willen vorhanden seien und nicht umgekehrt.“

Ruskin und Carlyle lehren Beide: Arbeit an sich ist unbezahlbar; der Lohn ist gleichsam nur das Honorar, das die Gesellschaft dem Arbeiter giebt, um ihn in Stand zu setzen, die Arbeit zu liefern, die er liefern kann und innerlich muß. Für Carlyle aber ist alle Arbeit gleichwerthig, Ruskin dagegen sieht in der reinen Handarbeit ganz in antiker Weise eine Degradation; es giebt daher für ihn nur zwei Wege, um dem Menschen zum Adelsbrief des Menschenthums zu verhelfen: entweder seine Arbeit so zu gestalten, daß sein Geist und sein Herz dabei ist, dann ähnelt man sie der Künstlerarbeit an; oder,

denen, die gezwungen sind, ganz geistlose Arbeit zu verrichten, wenigstens den Weg zu weisen, die Kunst, die andere schaffen, verstehend zu genießen.

Carlyle nennt das Loos der Menschheit Arbeit und Schmerz, die beide ihr Werk der Beredlung am Menschen verrichten, Ruskin aber sagt: „der Mensch ist zu drei Dingen geboren, zu Arbeit, Schmerz und Freude: Arbeit ohne Freude ist niedrig, Schmerz ohne Arbeit ist niedrig, Freude ohne Arbeit ist niedrig.“

Diese Hauptströmung der Ruskinschen Gedanken muß man im Auge behalten, wenn man sich zum Studium seiner Schriften wendet, sie wird viele der seltsamen Widersprüche lösen und die einheitliche Entwicklung eines geistig so vielgestaltigen Lebens finden lassen.

Ruskin spricht selbst im vierten Bande seiner *Modernen Maler* von dem Geiste, aus dem seine Schriften entstanden seien: „Wie sie nicht verfaßt sind in dem Wunsche, die Kunstprinzipien zu untersuchen, sondern einen einzelnen Maler vor Ungerechtigkeit zu vertheidigen, so sind sie durchaus gefärbt — nein, sogar fortwährend in ihrer Gestalt geändert und beschädigt durch Absehweifungen auf soziale Fragen, die für mich ein zehnfach größeres Interesse hatten, als das Werk, das ich gezwungen war, zu unternehmen.“ Das war 1856 geschrieben, als die sozialen Fragen allmählich anfangen, ein dominirendes Interesse in Ruskins Geist einzunehmen. In den ersten beiden Bänden, die zur Verherrlichung seines Helden Turner geschrieben waren, bilden doch die Kunstprinzipien den eigentlichen Inhalt; aber schon hier sehen wir, wie Ruskin sich von der großen Menge der Kunstkritiker scheidet, die, wie er in einem gleichzeitigen Briefe sagt, „von jeder Art Kenntniß überfüllt sind, die nützlich für einen Bilderhändler, aber mit keiner, die nützlich für den Künstler ist.“ Sein Bestreben ist es, zu zeigen, „daß die Kunst keine Erholung sei, daß sie von einem moralischen Standpunkte zu rechtfertigen und keine Vergewandung des Lebens sei, sondern daß sie Aufgaben zu erfüllen habe, die den wichtigsten Lebensinteressen frommen, und daß sie Rechte an uns habe, denen wir uns nur mit Hintansetzung unserer menschlichen Würde und unserer ewigen Pflichten entziehen dürfen“. „Es gilt die moralischen Energien eines Volkes zu einer versäumten Pflicht aufzurufen, damit es den Nutzen, die Kraft und die Arbeit dieser vernachlässigten Sympathien entfalte und die Kunst zu ihrem segensreichen Wirken wachrufe, das mit der Stärke dieser Energien, an die sie sich wendet, steigt und fällt.“ Das sind schon Sätze, die uns zeigen, wohinaus Ruskin will. Wenn er später einmal sagt: „Große

Nationen schreiben ihre Autobiographie in drei Bücher, das Buch ihrer Thaten, das Buch ihrer Werthe und das Buch ihrer Kunst; nur das letzte ist ganz vertrauenswürdig, denn die Kunst allein repräsentirt das ganze Volk, sie allein zeigt sich offen ohne jede Heuchelei, erkennbar für Aller Augen“, so ist es von Anfang an sein Bestreben, daß dieses Hauptbuch der Autobiographie seines Volkes von seiner Generation gut geschrieben werde, lezenswerth für kommende Geschlechter.

So wichtig auch die Kunstprinzipien in diesen beiden Bänden der Modernen Maler sind, so zeigen sie doch, mit dem ganzen Lebenswerke Ruskins verglichen, mehr das Ringen eines jugendlichen Geistes, sich über sich selbst klar zu werden, den Standpunkt zu finden, von dem aus er seinen Beruf, ein Lehrer seines Volkes zu sein, ausüben könne. Wenn wir dann sein nächstes Werk, die sieben Leuchter der Architektur, als ein Uebergangswerk und den dritten Band der Modernen Maler, der den Untertitel führt „Ueber viele Dinge“, mehr als eine Essaysammlung ansehen, so kann man wohl sagen, daß Ruskin kein rein theoretisches Werk mehr geschrieben hat. In den „Steinen von Venedig“ hat er zum ersten Male seine Methode erreicht: Die ganze Nation schafft in der Arbeit von Generationen den Künstler, sein Werk aber, die Kunst, schafft er für die ganze Nation, darum gilt es vor Allem, das Volk im weitesten Sinne zur Kunst zu erziehen. Dies aber wird nimmer geschehen, indem man ihm das Gute oder Schlechte an Kunstwerken zeigt, ihm kunsthistorische Anleitung giebt oder die Kunsttheorien der einzelnen Künstler entwickelt, sondern indem man es erzieht, wie man den Künstler selbst erziehen würde, d. h. es sehen lehrt, wie der Künstler sieht, es auf gleichem Wege zum Nachschaffen führt. Mit wahrhaft sokratischer Methode verfährt er nun in diesem Werke: um den Beschauer oder die Auftraggeber geschickt zu machen, ein Bauwerk zu verstehen, soll er es von Grund auf mit ihm bauen; er will ihn nur leiten, nicht beeinflussen. Langsam fortschreitend von Mauer zu Pfeiler, zu Dach und Oeffnungen und Ornamentik, errichtet er mit dem Leser das Gebäude, das dann allerdings ohne besondere Unterstreichung doch ein gothisches geworden ist.

Die Bewunderung für die Gothik war damals ein Gemeingut der nordischen Nationen. Viollet-le-Duc in Frankreich und Reichenperger in Deutschland haben mit gleich glühender Begeisterung an der Wiederbelebung dieses Stiles gearbeitet. Jeder dieser drei Vorkämpfer betonte freilich mit gleicher Energie „den nationalen Ge-

„danken“ dieses Stiles, auch Ruskin sieht in diesem Stile den einzigen, der aus den Gewohnheiten und Anschauungen seines Volkes hervorgegangen war. So sehr er aber deshalb für die Wiedereinsetzung dieses Stiles eintritt, so liegt dieser Forderung doch auch noch ein tieferer Gedanke zu Grunde. Mit besonders heftigem Unwillen erfüllt ihn der Effektizismus unserer Zeit. „Es kommt nicht darauf an, ob wir eine neue oder eine alte Architektur haben, es kommt aber Alles darauf an, daß wir eine Architektur haben, die wirklich so genannt werden kann“, jagt er in den Sieben Leuchtern der Architektur. Die Architektur steht ihm an der Spitze aller Kunst, da die andern in so vielen Dingen von ihr abhängen, doch kann sie diese Rolle nur spielen, wenn ein leitender, organisch aus dem Volke hervorgewachsener Stil sie beherrscht. Generationen müssen ihn bilden, aber nicht ein Einzelner. Dies Ziel kann nur erreicht werden, wie Ruskin in der „Königin der Luft“ ausführt, wenn in den Schulen nicht alle möglichen, sondern nur ein Stil gelehrt wird, der unter strenger Kontrolle steht und dem Lernenden aufgezwungen wird, wie die Handschrift dem Kinde; erst wenn der Schüler in diesen ihm gelehrteten Formen ganz fest ist, dann darf ihm die Freiheit der Selbstschöpfung gestattet werden. „Und so im Verlauf der Zeit und durch eine große nationale Bewegung mag es geschehen, daß ein neuer Stil entstehen könnte, wie die Sprache sich selbst bildet.“ Es ist gleich an sich für die Originalität, welcher Stil so zur allgemeinen Grundlage genommen wird, aber nicht gleich, wenn die Frage der Leichtigkeit der Anpassung an verschiedene Zwecke in Frage kommt. Hierfür scheint ihm zweifellos der geeignete der gothische Stil, „der sich ebenso den großen Domen wie der Wendeltreppe des Armen“ anschmiegt. Nach seiner Vorstellung ist auch gerade der gothische Stil schon einmal so ein allgemeines Gut gewesen, in dem das ganze Volk Alles gebaut hat, der den Profanbau ebenso wie den Kirchenbau wie das Kunstgewerbe beherrscht hat. Was aber Ruskin an der Gothik vor Allem anzieht, ist doch wieder ein sozial-ethisches Moment.

Der unermessliche Werth der Gothik besteht für ihn darin, daß unter der Herrschaft und bei Beherrschung dieses einheitlichen Stiles einem ganzen Heere von Arbeitern die Möglichkeit zu freiem künstlerischen Schaffen gegeben ist, d. h. zu Handarbeit, die von dem Intellekt geleitet wird. Je größer und reicher der leitende Gedanke des Erbauers ist, um so mehr Arbeiter kann er brauchen, die Herz und Gedanken in ihre Arbeit legen, „denn zum Arbeiten sind wir geschaffen, aber um in unserm Werke Freude zu haben.“ In keinem Stile



der Welt aber spricht zu uns so die Freude und das Glück der Arbeiter wie aus dem gothischen.

Das ist in seinen Augen der ungeheure Vortheil, den die Gothik vor der Renaissance hat. Dort trat an Stelle der Erfindungsfreudigkeit einer großen Menge die Wissenschaft, das Können und die letzte, feinste, genaue Ausführung Weniger. Wo dies sich bei einzelnen Individuen vereinigt findet mit künstlerischer Erfindungskraft, da hat die Kunst ihr Höchstes erreicht; darum leistet die Renaissance auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur, wo der große Künstler selbst seine Gedanken ganz ausführt, das Gewaltigste, was ihr zu leisten beschieden. Nicht so auf dem Gebiete der Architektur, die ihm von Anbeginn Zeichen des Verfalls, schon in der Vernachlässigung dieser sozialen Aufgabe, der die Gothik gerecht wurde, trägt.

Diese Auffassung der Renaissancekunst, als einer Kunst, die die Keime des Verderbens von Anfang an in sich trägt, ist zum größten Theil Schuld an einer Fülle widersprechender Urtheile Ruskins über die einzelnen großen Künstler jener Zeit. Historische Erscheinungen aus einem leitenden Gesichtspunkte zu erklären, bringt immer die große Gefahr mit sich, daß alle Thatfachen in ein Prokrustesbett gespannt werden. Bei Ruskin ist dies ganz besonders auffallend und sein Urtheil belastend; seine historischen Uebersichten über die Entwicklung der Kunst sind daher immer das Schwächste und Unbefriedigendste, was er uns zu bieten hat. Da müssen die großen Meister der Renaissance durchaus die Verderber der Kunst sein; zu den schiefsten Urtheilen über Tizian, Michel-Angelo, Raphael und Leonardo läßt er sich hinreißen. Einen Streich spielt ihm dabei dann seine persönliche überschätzende Bewunderung Tintoretto's, besonders in der ersten Periode; um diesen zu retten, stellt er ihn dar, als wenn er sich als Einzelner den Großen entgegengestellt habe, um das Verderben aufzuhalten, was ihm natürlich nicht gelungen sei.

Sobald er aber diesen Meistern einzeln gegenübersteht und ihre Werke auf sich wirken läßt, siegt sofort sein künstlerisches Auge über alle Theorie, dann weiß er ihrem Werthe völlig gerecht zu werden und überrascht mit den treffendsten Urtheilen. Seine künstlerische Werthschätzung drängt ihn immer zu einer Bevorzugung des naiv schaffenden Künstlers vor dem reflektirenden, dies führte ihn zuerst zu der Bewunderung der damals in England noch fast unbekanntem Frührenaissancekünstler, dies erklärt seine Vorliebe für Quini, den

er immer Leonardo gleichsam als Beispiel vorhält, dies auch seinen Kultus, den er später mit Carpaccio treibt.

In architektonischen Fragen ist es für Ruskin charakteristisch, daß er den konstruktiven Problemen, so eingehend er sie auch studirt, doch ein weit geringeres Interesse entgegenbringt als den ornamentalen. Gewiß bringt er vor Allem auf Wahrheit der konstruktiven Formen und Echtheit des Materials; der gothische Stil erfüllt auch diese Forderung im höchsten Maße; danach aber ist ihm die richtige Auswahl, Vertheilung und Ausföhrung des Ornamentes sein wichtigstes Augenmerk. Als in Oxford das naturwissenschaftliche Museum nach seinen Intentionen im gothischen Stile aufwächst, da ist es doch seine Haupt Sorge, daß nicht etwa durch falschverstandene Sparjamkeit und Ueberhaftung die Ornamentik, die er gerne als eine zu Stein gewordene Flora Englands sehen möchte, verdorben würde. Ruskin konnte mit Recht von sich sagen, daß sein halbes Leben auf Erklärung des Ornaments und seiner Urbilder, der Blätter und Blüthen, der Berge, Steine und Wolken hingegangen sei. Auch in diesen Studien sah Ruskin vor Allem ein Erziehungsmoment. „Nie werdet ihr die Kunst lieben, ehe ihr nicht das mehr liebt, was sie darstellt“, ruft er immer wieder seinen Schülern zu. Darum sollen sie durch ihn und mit ihm die Natur kennen lernen; Jeder, der ihm hier in den zahllosen Schriften folgt, die diesem Zwecke dienen, kann sicher sein, eine Fülle neuen Lichtes zu empfangen. Zum Kunstschauen will er uns erziehen, aber die Liebe zur Natur muß angeboren sein, mitgebracht werden; ihm ist es ein Zeichen, daß unser Wesen in richtiger Harmonie und auf richtigem Wege ist, wenn wir Bäume lieben, die Bäume, „die die Lage des Volkes sind.“ Der Künstler aber, der das besitzt, was er uns erst lehren will, die rechte Anschauung, er hat von vorneherein diese Liebe zur Natur; darum kommt Ruskin auch auf diesem Wege zu der so oft paradox klingenden Behauptung, daß der Künstler ein moralisches Wesen sein müsse. Ruskin versteht unter „moralisch“ eben die richtige Harmonie unseres ganzen Wesens. Es ist durchaus nothwendig, diesen Unterschied des englischen Begriffs „moral“ von dem deutschen moralisch im Auge zu behalten. Eine Gleichstellung der beiden trägt viel Schuld, daß uns manche Seiten des englischen Geisteslebens schwer verständlich sind. Der englische Begriff hat einen viel weiteren Umfang und umfaßt das ganze innere Wesen der Persönlichkeit, das im Handeln seinen Ausdruck findet.

Der Künstler hat nach Ruskin vor dem gewöhnlichen Menschen durch die Gabe des rechten Schauens den größten Vortheil. Eine Gabe, die selten genug ist; denn „auf hundert, die da sprechen können, kommt nur einer, der denken kann, und auf tausende, die denken, nur einer, der sehen kann.“ Der Künstler nimmt mit einem Blick Besitz von dem, was wir anderen erst mit Hilfe mancher Theorie und Kenntniß erfassen können; darum muß der Künstler zwar im höchsten Sinne ein gebildeter Mensch sein; wissenschaftliche Kenntnisse aber werden für ihn leicht zur Gefahr; sie sind gut, solange sie gleichsam nur Brillengläser sind, um seine Sehkraft zu schärfen; doch im Augenblicke, wo sie sich etwa selbstherrlich seinem Leben entgegenstellen, muß er sie zur Erde werfen und unter die Füße treten. Das erklärt die Abneigung, die Ruskin dem Studium der Anatomie bei den Malern entgegenbringt, da es ihm oft das Werk der größten, Michel-Angelos und Dürers, zu verderben scheint. Der Kunstgenießende muß viel mehr wissen als der Künstler. „Denkt immer daran“, heißt es im letzten Bande der *Modernen Maler*, „daß Turners Größe und Richtigkeit in all diesen Punkten nicht von wissenschaftlicher Kenntniß abhängt, er wußte nichts von allen Gesetzen, die ich euch hier entwickelt habe. Er hatte sich nur daran gewöhnt, unparteiisch, intensiv und furchtlos zu sehen.“

Die Kunst ist für Ruskin letzte und höchste Offenbarung des Volkscharacters, kein Mittel, ihn zu bessern, sondern der Ausfluß seiner Kräfte, aber als solcher das werthvollste Vermächtniß für die kommenden Geschlechter. Dies muß die lebende Generation stets vor Augen haben. Ruskin sieht in dieser Einsicht einen der höchsten erzieherischen Werthe der Kunst.

„Auf den Mauern und Thürmen eurer schönen Stadt“, ruft er den Studenten von Oxford in seinen Vorlesungen über Kunst zu, „gibt es kein Ornament, dessen erster Ursprung nicht auf die Gedanken von Männern zurückgeführt werden kann, die vor zweitausend Jahren gelebt haben. Wen werdet ihr nach zweitausend Jahren beherrschen? Denkt daran und ihr werdet finden, daß die Kunst nicht nur weit davon entfernt ist, unmoralisch zu sein, daß vielmehr wenig außer ihr moralisch ist.“

Ein Bild gilt ihm wie ein Manuskript, das nur in einer Niederschrift erhalten ist, und den lebenden Geschlechtern liegt die Pflicht ob, diese Zeichen einer früheren Zeit zu bewahren und zu schützen. Ruskins immer neuer Mahnung dankt England erst die Fürsorge für seine Kunstdenkmäler. Aber mit tiefem Ingrimm

mußte Ruskin gerade hier erleben, wie der erwachte Eifer schnell über das von ihm erstrebte Ziel hinaus schoß, wie Schutz und Erhaltung in blinde Restaurationswuth umschlugen. Vergebens zeigte er, daß diese Restauration ein schlimmeres Verderben sei, als der Verfall. „Unmöglich“, schreibt er 1877, „kann Jemand das Grausen und die Verachtung kennen, mit der ich moderne Restaurationen ansehe; aber sie ist so groß, daß sie mich einfach in Verzweiflung lähmt . . . . Alle Restauration ist verdammter Architektenschwindel und wird so lange fortgehen, als sie ihr schmieriges Brod damit verdienen“. Wir in Deutschland, die wir immer aufs Neue schmerzlich durch Restauration Altes zu Grunde richten sehen, werden verstehen, wie gerade Ruskin es kränken mußte, daß ihm der Teufel hier so viel Unkraut unter seinen Weizen gesäet hatte.

Alle ästhetischen Fragen führen Ruskin immer aufs Neue und immer gebieterischer auf die Untersuchung des Verhältnisses des Kunstwerks zum Künstler, der Arbeit zum Arbeiter. Schon in seinen frühen Werken finden wir daher lange Einschaltungen rein sozialer Natur. Die Steine von Venedig, die er nach etwa zehnjähriger Schriftstellerlaufbahn schrieb, zeigen diesen Uebergang am klarsten. Kann es nach Ruskins Auffassung einen größeren Gegensatz geben als zwischen den an einem gothischen Bauwerk schaffenden Steinmetzen und den heutigen Fabrikarbeitern? Dort das Heer der Diener der Architektur, deren Gedanken nach einer Richtung gelenkt, innerlich frei arbeiten, und deren Freude und Gesundheit zu uns aus den Ornamenten spricht, hier die völlig geist- und gedankenlose Arbeit, deren Nothschrei ihm aus den Fabrikstädten entgegen tönt, der furchtbarste unter allen: „Nicht durch Lehren, nicht durch Predigen können wir ihn stillen, das erste zeigt ihnen ihr Elend nur noch deutlicher, ihnen predigen heißt ihrer spotten; einsehen müssen wir wieder, welche Arbeit den Menschen gut und glücklich macht.“ So lange Ruskin noch sein Hauptaugenmerk auf die künstlerische Arbeit gerichtet hatte, schien es ihm leicht, das Wesen dieser beglückenden Arbeit im Kunsthandwerk zu finden, und hier ist es ihm auch gelungen, eine Reihe reiner Fabrikwaaren wieder dem kunstgewerblichen Betriebe zuzuwenden. Nichts zeigt vielleicht mehr den gegensätzlichen Einfluß, den Ruskin nach dieser Richtung geübt hat, als das Auftreten von William Morris und die Erneuerung des Kunstgewerbes durch ihn. Ruskin spricht aus Morris, wenn dieser in seinen Vorlesungen über Kunst ausführt, daß wir so lange schlechte, geschmacklose Gläser haben werden, als wir sie stumpfsinnig akkurat

geschliffen nach dem Dutzend verlangen: „Wenn ich gute Gläser gemacht wünschte, würde ich mir gute Arbeiter aussuchen, würde ihnen die Höhe und den Zweck der Gefäße auseinandersetzen und vielleicht noch eine allgemeine Idee über die Art der Gestalt, und würde sie dann ihr Bestes thun lassen . . . . Dann würde ich einen guten Preis für das Beste aussetzen; es würde ihn schon werth sein; und ich glaube nicht, daß das Schlechteste schlecht sein würde.“

So hat Morris wirklich seine kunstgewerblichen Werkstätten eingerichtet, und nach ähnlichen Grundsätzen erstehen auch jetzt in Deutschland überall solche.

Aber Ruskin konnte sich nicht verhehlen, daß die kunstgewerbliche Arbeit nicht so leicht die herrschende in unserer Zeit werden konnte. Immer mehr drängte ihn „die Noth der Millionen“, das ganze Gebiet unseres heutigen Wirthschaftslebens zu untersuchen.

In einer Reihe bedeutender Schriften der sechziger Jahre entwickelt Ruskin an der Bekämpfung der Lehren der klassischen Nationalökonomie Gedanken, die zum Theil schon Problemen vorgereifen, die die heutigen Nationalökonomien beschäftigen, so vor Allem seine Betonung der Wichtigkeit der Konsumtion gegenüber der kurzfristigen Anschauung, als wäre einzig die Produktion und ihr Ausfluß, die Kapitalisirung, von Bedeutung für die Volkswirtschaft. „Der unbedingte Verbrauch ist vielmehr der Endzweck, die Krone und Vollendung der Produktion, und weise Konsumtion ist eine viel schwierigere Kunst als weise Produktion“, führt er in „Diesem Letzten“ aus. In seinen Zielen sehen wir ihn jetzt Seite an Seite mit Carlyle kämpfen. Aber zugleich optimistischer und plastischer denkend wie Carlyle führen ihn seine Untersuchungen sofort zu praktischen Reformvorschlägen. Er hat in späterer Zeit wohl einmal gesagt, daß es seine Sache nicht sei, ob man seine Vorschläge gleich ausführen könne, er habe die Möglichkeit, ja die innere Nothwendigkeit aufgedeckt, und das sei ihm genug, aber damals in seiner früheren Zeit dachte er doch anders. Die Forderung strenger sozialer Gliederung und Ordnung machte es ihm leichter als den Sozialisten, mit der bestehenden Ordnung sich abzufinden. Wenn die soziale Rangordnung nur von allen ihren Gliedern richtig verstanden würde, so ließe sich in diesem alten System von Grund aus die innere Umgestaltung des wirthschaftlichen und geistigen Lebens des Volkes bewerkstelligen. Für ihn charakteristisch ist es, daß er in dem utopistischen Staatsgebilde, das er in „Zeit und Fluth“ entwirft, eher noch eine strengere Klassengliederung einführen möchte,

indem sein Staat ein eigentlicher Beamtenstaat werden soll, da er auch Kaufleute und Arbeiter zu Beamten, Letztere allerdings zu einer Art Privatbeamter mit festen Lohnsätzen machen möchte. „Es ist ganz gleich, auf welcher Höhe des Maulwurfshügels, den wir Gesellschaft nennen, wir wohnen, aber nothwendig ist es, daß es in jeder Höhe möglich sei, glückliche, gesunde, breitbrüstige, helläugige Menschen zu schaffen, und die Pflicht aller Stände ist es, dafür zu sorgen, daß der unter ihm Lebende Raum und Licht zu dieser Entfaltung habe.“ Ruskin selbst hat diese Pflicht durchaus als praktische Forderung empfunden, überall hat er versucht, seine Ideen, wo es in seiner Macht stand, wirklich durchzuführen. Er hat Zeichenklassen eingerichtet und selbst daran unterrichtet, um die künstlerische Erziehung zu fördern, er hat Arbeiterhäuser mit menschenwürdigen Wohnungen geschaffen und mit Octavia Hills Hilfe gezeigt, wie dies mit einem mäßigen Gewinn durchzuführen ist. Er hat aber auch seiner Lieblingsidee Leben gegeben, industrielle Unternehmungen aller Art ohne Fabrikbetrieb einzurichten, also die „geistlose, verderbliche Arbeit“ zu einer für den Arbeiter fruchtbringenden Thätigkeit umzusetzen. In die Gesellschaft der St. Georgs-Gilde, die er zu diesem Zwecke gründete, hatte er den größten Theil seines Vermögens gesteckt und in seinen Arbeiterbriefen, „Fors Clavigera“ genannt, hat er theoretisch sein Vorgehen verfochten. Es ist leicht, ihm sein Scheitern hierin nachzuweisen, er selbst hat es mit Bitterkeit in späteren Jahren empfunden. Er hat dabei, auch wieder zu einseitig, nicht das komplizirte Gebilde des menschlichen Charakters berücksichtigt; er hätte den Eigennuß und die Selbstsucht am liebsten ganz aus dem Menschen herausleugnen wollen, ohne dabei auch nur zu bedenken, daß zum Mindesten die Erziehung zum Heil, wie sie ihm vorschwebte, unmöglich so schnell wirken konnte. Mehr aber noch mußten diese Versuche scheitern, weil sie zum größten Theil ein Zurückschrauben auf überlebte Wirthschaftsformen waren, die absichtlich weder dem Verkehr noch den modernen Lebensansprüchen Rechnung tragen wollten. Ein solcher Versuch läßt sich wohl in einer kleinen Brüderschaft durchführen, wird aber nie zu einer Umgestaltung der Volkswirthschaft werden. Carlyle war in diesem Punkte klüger als Ruskin; er wußte, daß neue Ideen sich nur langsam zum Siege durchringen und diesen Sieg dann oft in Formen ausdrücken, von denen die Denker dieser Ideen selbst noch keine Vorstellung hatten. Ruskins Bedeutung aber als Denker auf sozialem Gebiete wird immer in der leidenschaftlichen Forderung

liegen: „Sucht nach einem Wege, die Arbeit zu einer Beredlung für die Menschheit zu machen, indem ihr jedem Arbeiter es ermöglicht, Freude an seiner Arbeit zu haben.“

Nicht diese sozialen Ideen sind es, die Ruskin den Eingang nach Deutschland so lange erschwert haben; denn längst hatten Carlyles so verwandte Ansichten bei uns die rechte Würdigung erfahren. Die Aufnahme, die Carlyle in Deutschland erfahren hat, beruht gewiß nicht nur auf der Dankbarkeit für seine nimmermüde Werthschätzung deutschen Geisteslebens oder für die ehrfürchtige Bewunderung gegenüber seinem Helden Goethe, es ist vielmehr gerade die Anerkennung seiner Stellung als eines Vorkämpfers auf sozialem Gebiete, die Gewißheit, daß diese Arbeit, trotz der Trennung, die übertriebenes Nationalitätsbewußtsein zwischen den Völkern aufrichtet, zu einem internationalen Bande für alle wird, die sich daran betheiligen.

Ruskin aber, trotzdem er noch ein anderes Feld gemeinsamen internationalen Interesses bearbeitet hat, die Kunst, hat lange auf diese Anerkennung bei uns warten müssen. Längst hatte er seine Lebensarbeit beendet, lange war er in Frankreich und Italien bekannt und genannt, ehe man bei uns, außer in wenigen gelehrten Kreisen, auch nur seinen Namen hörte.

Daß Ruskin, dem Aesthetiker, der Eingang in Deutschland schwer geworden ist, liegt in erster Linie daran, daß wir im neunzehnten Jahrhundert mehr als jedes andere Volk auf eine Trennung von Kunst und Ethik dringen, aus Furcht, die Kunst zur platten Nützlichkeit herabzuziehen. Doch vergessen wir hierbei, daß gerade unser Schiller einer der Ersten gewesen ist, diese ethische Kunstbetrachtung hoch zu halten; er hat nur *s e i n e* Kunst, die Dichtkunst dabei im Auge, während Ruskin, der sich in manchem eng mit Schiller berührt, fast ausschließlich die bildende Kunst behandelt, die sich scheinbar viel spröder einer solchen Betrachtung gegenüber verhält.

Ruskins Wirken ist zu einem Stück englischer Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts geworden und als solches zu betrachten. Mit seiner starken impulsiven Persönlichkeit hat er seine subjektive Geschmacksrichtung seiner Nation aufgezwungen, er war „ihr lebendiges Gewissen“, er hat sie fortgerissen zu einer einseitigen Bevorzugung der Gothik, er enthüllte ihr den Adel der Frührenaissancekünstler, er hat ihr eine Botticellimode, eine Carpaccio-schwärmerei gebracht, von ihm geht der überraschende Aufschwung des Kunstgewerbes aus. Von alledem haben wir das Gute wie die Uebertreibung mitgenossen. Die Mode ist vorübergegangen, ge-

blieben ist das Kulturelement, die Erziehung des Volkes zur Kunst, die Offenbarung einer Religion der Schönheit.

Was dem deutschen Schriftsteller, der über Ruskin schreibt, zu thun bleibt, ist einmal, die interessante historische Persönlichkeit zu zeichnen. Das ist nicht schwer; denn Ruskin, der, hierin so ganz unenglisch, in der Dessenlichkeit des Privatlebens einen großen Antriebe zur Stärkung der sozialen Bande sah, sagt von sich: „Ich glaube, was mich betrifft, macht es mir Freude, über mich selbst zu sprechen, selbst über meine Thorheiten.“ In diesem Sinne hat er seine Selbstbiographie „Praeterita“ geschrieben, in der er uns mit entzückender Ironie das Werden des guten John Ruskin schildert und sich selbst freut, daß Alles so viel interessanter war, als er es sich gedacht hat; allerdings darf man auch hier, wie bei jeder Selbstbiographie, nicht vergessen, daß sie das Werk eines alten Mannes ist, der oft in die Seele des Zwanzigjährigen Anschauungen hineinliest, die nur der Achtzigjährige dort entdecken konnte. Schwerer ist eine solche Interpretation seiner Schriften, daß der Leser nicht rathlos vor der Fülle durchaus nicht gleichwerthiger Aeußerungen stehe, daß er sich nicht abschrecken lasse von den Widersprüchen und Paradoxen, die in der schnellen Entwicklung eines lebhaften Geistes liegen, der fortwährend Neues erfaßte und die gefährliche Neigung hatte, jeden erreichten Standpunkt als den letzten festen für sich anzusehen, und ihn als Lehrer auch gleich zu predigen. Ruskin weiß dies auch selbst, „denn was würdet Ihr von einem Lehrer sagen, der in zwanzig Jahren nichts gelernt hat?“ ruft er seinen Schülern zu.

Eine kleine Ruskinliteratur, die dieses Ziel verfolgt, hat sich in den letzten Jahren auch in Deutschland angesammelt: Nach einigen Bändchen Auszügen aus seinen Werken, durch die Jakob Feis zuerst Ruskinsche Gedanken in deutscher Uebersetzung bekannt gemacht hat, haben wir jetzt schon eine stattliche Anzahl von Bänden einer unverfälschten Uebersetzung seiner Werke.\*) Von verschiedenen Autoren übersezt, sind sie in ihrem literarischen Werthe ungleich, erfüllen aber den Zweck des verdienstlichen Unternehmens, Ruskin in unverfälschter Form dem deutschen Publikum zugänglich zu machen.\*\*\*) Dem vielseitigen Schaffen Ruskins entsprechend haben dann ein Kunsthistoriker (Paul Clemen, Zeitschrift für bildende Kunst 1900), ein Nationalökonom (Ch. Eckert, Schmollers Jahrbuch 1902) und ein

\*) Herausgegeben von Schölermann. Verlag von Eugen Diederichs. Leipzig.  
 \*\*) Ueber Ch. Broichers Bearbeitung der modernen Maler in dieser Reihe siehe weiter unten.



Philosoph (Sam. Sänger „John Ruskin, Sein Leben und sein Lebenswerk“ 1900), Alle kurz nach seinem Tode, Jeder von seinem Standpunkte das Wirken dieses vielgestaltigen Geistes anregend dargestellt. Sänger hat sich in seinem Buch ein weit umfassenderes Ziel gesteckt als die Andern. Er will uns „in aller Kürze“ ein Bild des Menschen und seiner Werke geben, er hat dies auch mit sympathischer Klarheit und Wärme durchgeführt, allerdings hat Sänger sich selbst eine gewisse Schranke gezogen, durch die eingestandene Bevorzugung des Gesellschaftstheoretikers, sodaß das Biographische und die Würdigung seiner Bedeutung als Aesthetiker dabei etwas zurücktreten.

Hier tritt auf das Glucklichste ergänzend das Buch von Charlotte Broicher ein, die in der ersten Folge ihrer Essays einstweilen ausschließlich biographische und ästhetische Fragen behandelt. „Die vorliegenden Aufsätze . . . machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit . . . Sie sind nur ein Versuch, Ruskins Anschauungen aus seiner Persönlichkeit verständlich zu machen“, heißt es in dem einleitenden Essay, „Orientirende Gesichtspunkte“ betitelt. Die Verfasserin giebt uns in diesem einen Ueberblick über das Lebenswerk Ruskins und daran anschließend seine Würdigung in der Literatur und die Quellen, aus denen das vorliegende Werk entstanden ist. Die übrigen vierzehn Essays sind theils biographischen, theils kritischen Inhalts. In den ersteren, die die Zeit bis zu seiner unglücklichen Ehe umschließen, hat die Verfasserin Ruskin selbst möglichst viel zu Worte kommen lassen und mit Recht, da der äußeren Geschehnisse in diesem Leben nicht viele sind, die inneren Erlebnisse aber doch im Großen und Ganzen einstweilen nur dem Kunstwerk seiner Selbstbiographie nacherzählt werden können. Das Glück einer persönlichen, wenn auch späten Begegnung mit Ruskin und mündliche Berichte von mehreren Freunden ihres Helden ermöglichen es der Verfasserin, der Schilderung hier und da noch einen wärmeren Ton zu geben.

Der Werth dieser ersten Folge beruht aber auf den drei kritischen Essays „Ruskins Prosa“, „Kunst und Moral“ und „Religion und Aesthetik“. Unter diesen ist die kleine Abhandlung über Ruskins Prosa besonders anziehend. Man merkt es, daß die Verfasserin in Kreisen lebt, in denen das Problem des Stils ein besonders häufig besprochenes ist. Es ist ein glücklicher Gedanke, an deutschen Beispielen der Lutherischen Bibelübersetzung und dem Stil des jungen Goethe — man braucht ja nicht der Ablehnung „des steifen Geheimrathsstiles des alten Goethe“ beizustimmen — die Klangwirkung der Prosa Ruskins zu veranschaulichen. Ruskin hat seine Sprache haupt-

sächlich an der englischen Bibelübersetzung geschult, die ja für die englische Sprache die gleich hohe Bedeutung hat, wie die Luthers für die deutsche. Besser als direkte Uebersetzungen geben daher solche deutsche Parallelstellen, wie sie Frau Broicher für die Wirkung der Konjanz und der Harmonie der Vokale giebt, einen Eindruck von der Klangfülle und dem Glanze des Ruskinschen Stiles, der nach gemeinsamem englischen Urtheil als klassisch angesehen wird. Man folgt den Ausführungen der Verfasserin um so lieber, da ihr selbst eine schöne warme Ausdrucksweise zu Gebote steht.

In den beiden Essays „Kunst und Moral“ und „Religion und Aesthetik“ hat Frau Broicher den eigentlichen Kernpunkt von Ruskins Schaffen, seine Weltanschauung, untersucht. Sie kann sich hier selbstverständlich nicht auf die Werdezeit beschränken, die sonst diese erste Folge der Essays umfaßt, sondern muß das ganze Bild des Mannes vor Augen haben. Es ist auch ein gewisses Recht des Kritikers, bei solchen Allgemeinuntersuchungen die Höhe der Anschauungen des Meisters zu Grunde zu legen; es hätte aber bei diesen Ausführungen doch etwas betont werden müssen, daß zu einer Freiheit der Auffassung, wie sie sich in den Schriften etwa von 1860—70 bei Ruskin zeigt, er sich weder vorher noch nachher aufgeschwungen hat. Aus den 1870 gehaltenen Vorträgen über Kunst entnimmt Frau Broicher in erster Linie ihre Belege für Ruskins Forderung einer strengen Scheidung von Religion und Moral. Dort finden sich Worte wie „es giebt viele Religionen, aber nur eine Moral“. Frau Broicher macht hier auch auf die englische Bedeutung des Wortes aufmerksam. Damals nannte Ruskin Moral den Instinkt, der in allen zivilisirten Völkern unausrottbar ist und von der Religion „weder Gesetz noch Rangordnung empfängt“. Damals verwarf er auch die engen orthodoxen Ansichten seiner Jugend. Wenn er auch zu diesen selbst nicht mehr zurückgekehrt ist, so steht doch gleich nach siebzig bei ihm die Zeit vor der Thür, wo er der Religion, d. h. dem Verhältniß der menschlichen Seele zu einem überfinnlichen, persönlichen Geistwesen, wieder die unbedingte Führerschaft über den handelnden Menschen zuerkannte.

In dem Kapitel „Religion und Aesthetik“ wird uns Ruskins Verhältniß zur Natur entwickelt. Die Naturverehrung hat bei ihm ein durchaus religiös mystisches Gepräge und hierin zeigt er sich ganz als Schüler von Wordsworth und Schellen, die er auf seine Weise weiterbildet. Frau Broicher behandelt hier fast nur die Frage: wie weit war für Ruskin Naturbetrachtung Religion?; daher erscheint mir der Titel etwas irreführend, denn seine ästhetischen Grund-

anschauungen, d. h. das Verhältniß der Kunst zum Menschen, folgen doch noch anderen Prinzipien, so eng auch Natur- und Kunstverehrung bei Ruskin wie Ursache und Wirkung zusammenhängen. Frau Broicher hat sehr anschaulich hervorgehoben, wie die Natur schon in frühester Kindheit, also weit vor allem Kunsteinflusse, der Religion des Knaben ein eigenes Gepräge gab. Sie hat in Ruskins Schauen in die Natur, das ihn von aller Persönlichkeit und allen persönlichen Interessen löst, eine Uebereinstimmung mit Schopenhauers Entwicklung der reinen Anschauung des Genies gefunden. Aber hier zeigt sich doch am deutlichsten der Unterschied der ästhetischen Prinzipien der beiden Männer. Schopenhauer sieht in der reinen Anschauung des Genies, das sich von dem Willen völlig löst, nun auch schon das ganze Wesen der Kunst umschlossen, während für Ruskin die künstlerische Thätigkeit darin besteht, daß sie die Persönlichkeit in ihrem ganzen Umfange umfaßt, daß hinter dem Kunstwerke der Künstler mit all seinen Leidenschaften, seinem ganzen Wollen steht. Gerade in dieser Offenbarung der Persönlichkeit sieht Ruskin die eigenthümliche Wirkung des Kunstwerkes auf den Menschen. „Die Werke der Natur sind immer vollkommener als die Kunstwerke“, sagt er im zweiten Kapitel der Steine von Venedig, „und doch betrachten wir sie ruhiger, als diese; denn die Liebe und das Nachdenken des Künstlers liegt in diesen, sein Werk muß immer unvollkommen sein, aber seine Gedanken müssen tief und treu sein.“ Mit gutem Bedacht habe ich daher oben von der ethischen und nicht von der religiösen Grundlage seiner Kunstanschauung gesprochen. Denn die Forderung, in dem Werke den Urheber zu finden, d. h. in der Natur das höchste Wesen, in dem Kunstwerke dagegen den Künstler, ist ihm immer unverrückt geblieben, so verschieden er auch in den verschiedenen Lebensperioden etwa über den Werth des Glaubens bei den Künstlern oder den Beschauern gesprochen hat.

Diesen Essays, die durchweg anregend sind, sodaß wir mit Spannung ihrer weiteren Fortsetzung entgegensehen, hat nun Charlotte Broicher noch einen Band Uebersetzung oder vielmehr Bearbeitung der ersten beiden Bände von Ruskins *Modernen Malern* beifolgen lassen. „Ohne diese Uebersetzung wäre meine Arbeit nur ein Kumpf ohne Kopf“, sagt sie. Eine biographisch-kritische Arbeit über einen Schriftsteller, die nicht zum Lesen seiner eigenen Werke anregt, ist im Großen und Ganzen überhaupt ein verfehltes Unternehmen, daher ist es für den, der der englischen Sprache nicht mächtig ist, wohl dankenswerth, wenn eine Uebersetzung das Lesen erleichtert.

Ein anderes aber ist es mit einer Bearbeitung, wie sie uns hier vorliegt. Die erste Ueberraschung bietet der Ort und die Art ihrer Publikation. Auf dem ersten Blatte heißt der Titel des Sammelwerkes „John Ruskins ausgewählte Werke in vollständiger Uebersetzung“, auf dem zweiten der Untertitel „Im Auszuge übersetzt und zusammengefaßt“. Solch eine Uebersetzung im Auszuge würde für einen Schriftsteller von Ruskins Eigenart wohl zu rechtfertigen sein, und die Verfasserin giebt im Vorworte eine Reihe von Gründen an, die ihr Verfahren gerade diesem Erstlingswerke gegenüber rechtfertigen sollen. Der Zweck der ganzen Sammlung aber war, den unverkürzten Ruskin zu uns sprechen zu lassen. Hier haben wir eine Bearbeitung, die uns bald wörtliche Auszüge, bald freizusammengezogene Sinneswiedergabe, bald längere oder kürzere eigene Zusätze giebt. In manchen Kapiteln nehmen die Zusätze einen so großen Umfang an, daß der Ruskinsche Text zu Beispielen herabsinkt, ganz in der Weise der Essays, so der erste Abschnitt über die Ideen, der daher auch den einzig richtigen Platz unter den Essays gefunden hätte. Die Verfasserin macht hier auf Ruskins Auffassung des Wortes „Idea“ aufmerksam, das er mit Berufung auf Locke in der Bedeutung Vorstellung gebraucht, wodurch es erst für Ruskin den für seine Theorie der bildenden Kunst nothwendigen Inhalt bekommt.

Für die Benutzung der Uebersetzung ist noch die äußere Anordnung besonders irreführend. Fortwährend stehen Punkte an Stellen, die keine Auslassung zeigen\*), während sie an zahllosen Stelle fehlen, wo sie nothwendig wären. Worte, die Ruskin von andern entlehnt, sind nicht als solche markirt.\*\*)

Der Zusammenhang der Kapitel ist willkürlich geändert\*\*\*); eigene Zusätze sind nicht immer als solche angezeigt.†)

Wir befinden uns bei der Lektüre in einem wahren Irrgarten, da wir keinen Augenblick sicher sind, selbst im Auszug einen authentischen Ruskin vor uns zu haben. Dazu kommt Unsicherheit und Schwanken in der Uebersetzung der philosophischen Terminologie. Frau Broicher liegt fortwährend mit sich im Kampfe, wie sie das englische Wort „conception“ übersetzen soll. Auf den Seiten

\*) p. 4, Z. 5; p. 38, Z. 16; p. 39, Z. 5 von unten.

\*\*) p. 6. Ein Citat von Southey, unmittelbar darauf eines von Baxter; p. 243, Z. 5 u. 6 sind Worte von Dugald Stewart, gegen die Ruskin polemisiert, sogar als seine eigenen übersezt.

\*\*\*) p. 168, die letzten Zeilen bis zum Abjatz stehen im Original viel später.

†) p. 162, Z. 5 und 6.

283—85 kommt dies Wort sieben Mal vor, und ist vier Mal mit Vorstellung und drei Mal mit Anschauung übersetzt. Sehr wenig glücklich ist auch das Wort „fancy“ mit geistreich und „Geistreichigkeit“ wiedergegeben\*), obgleich die Uebersetzerin sich hier auf einen berühmten Rathgeber beruft. Die Unterscheidung der Begriffe imagination und fancy hat in der englischen Aesthetik schon von Beginn des achtzehnten Jahrhunderts eine Bedeutung gehabt, die Frau Broicher übersehen hat. Schon in dem Essay „Uebergänge“ hat die Verfasserin einen etwas unklaren Satz des englischen Aesthetikers Bosanquet falsch verstanden, oder doch so verallgemeinert, daß er falsch wirkt. Bosanquet fehlt schon, indem er immer nur von der „unwahren und kapriziösen“ fancy spricht, während Ruskin, wie sich an einer Reihe von Beispielen aus verschiedenen Dichtern zeigt, der „fancy“ durchaus nicht nur diese Eigenschaft beilegt. Darum wird schon Bosanquet unklar, wenn er sagt, daß vor den „Modernen Malern“ nie mit solcher Energie betont worden sei, daß die unwahre und kapriziöse fancy sich bei keinem großen Künstler gefunden habe. Frau Broicher aber faßt irrtümlich Bosanquets Meinung in den Satz zusammen: „Die Abhandlung vom Wesen der schöpferischen, eindringenden und betrachtenden Fantasie (imagination) im Gegensatz zu der nur die Außenseite der Dinge beleuchtenden Geistreichigkeit (fancy) ist noch nie in der Aesthetik unternommen worden.“ Dies ist aber so wenig richtig, daß man dagegen behaupten kann, daß Ruskin in keinem Kapitel der Modernen Maler im Ganzen so wenig originell ist, wie viel Tiefes und Schönes auch im Einzelnen in Bezug auf die bildende Kunst darin gesagt ist. Gerade im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts hatten die Dichter den Aesthetikern des achtzehnten das Problem aus der Hand genommen und Männer wie Coleridge, Wordsworth, Leigh Hunt, Charles Lamb hatten tief sinnige Ausführungen über das Wesen der Kunst daran geknüpft. Ruskin hat allerdings den Versuch der Anwendung auf die bildende Kunst gemacht, doch nimmt er hier mehr auf die Dichtkunst Rücksicht, als es sonst seine Art ist. Eine Reihe von Beispielen hat er sogar mit Leigh Hunt, auf den er auch verweist, gemeinsam. Die Dreitheilung, die Ruskin mit der einen Funktion der imagination und ihrer Ergänzung, der fancy, in associative, eindringende und anschauende Kraft vornimmt, ist insofern schon nicht ganz glücklich, weil bei genauerem Zusehen die

\*) Selbst hier ist ein Schwanken, p. 251 und 284 ist fancy mit Geist übersetzt.

zweite und dritte zusammenfallen. Solche Erwägungen werden Ruskin wohl dazu gebracht haben, später die ganze Eintheilung als überflüssig zu verwerfen. Eine richtige Uebersetzung dieser beiden Worte ins Deutsche zu finden, ist gewiß schwer, weil uns die Unterscheidung fehlt. Jean Paul in der Vorlesung der Aesthetik giebt sie als Bildungskraft (*imagination*) und Einbildungskraft (*fancy*), ich will dies nicht befürworten, da „Fantasie“ sich bei uns für schöpferische Thätigkeit des Künstlers ein festes Bürgerrecht erworben hat. Geistreichigkeit aber ist nicht nur ein unangenehmes, sprachwidriges Wort, sondern deckt sich auch mit dem Begriff „*fancy*“, wie ihn die englischen Aesthetiker fassen, durchaus nicht.

Bei all diesen Ausstellungen, die ich nicht habe verschweigen wollen, muß aber doch betont werden, daß das feine Sprachgefühl der Uebersetzerin, das die Essays auszeichnet, sie auch in der Uebersetzung meistens zu äußerst glücklicher Wiedergabe des Originals führt, einige der berühmten Naturschilderungen sind sehr gut gelungen. Wäre dieser Band nicht gerade in dieser Sammlung erschienen und hätte die Uebersetzerin größere Sorgfalt bei den Verweisen angewandt, so würde er gewiß weit mehr als eine Hilfe für den Leser des Hauptwerkes zu begrüßen sein. Dies selbst aber ist ein höchst werthvoller Beitrag zum Verständniß Ruskins und damit zu einem großen Stück Geisteslebens des englischen Volkes im verflossenen Jahrhundert.