

deren Berücksichtigung bei Landsberger wenigstens im Literaturverzeichnis zum Ausdruck kommt.

Auch Landsberger hat — ganz bewußt, wie das Vorwort und das Schlußwort ausspricht — einen neuen Weg kunstwissenschaftlicher Betrachtung eingeschlagen. Er glaubte mit seinem Versuche »die ganze Interessenfülle« der Renaissance »in ihrem zeitlichen Wandel und in ihrer räumlichen Scheidung« zusammenzufassen mit Recht einem Bedürfnis der Wissenschaft zu genügen — trotz Wölfflins »Klassischer Kunst«. Sein Ziel ist eben nicht, uns den ästhetischen Genuß der künstlerischen Großtaten der Meister zu vermitteln, sondern aus der Theorie und den Kunstwerken das geschichtliche Verständnis des allgemeinen Kunstwollens der Zeit zu erschließen. Daher ist nicht nur das gesamte Quattrocento in seine Untersuchung einbezogen — vielmehr werden die Keime der Entwicklung bis in das Mittelalter, ja bis zur Antike aufgesucht. Der Satz, daß sich schon das Trecento oder gar das Ducento zum Teil die gleichen Aufgaben gestellt habe, ist ebenso berechtigt, wie die höhere Bewertung, die Landsberger wieder der anregenden Kraft der Antike für die Entfaltung der neuen Kunst beimißt, wenn ich sie auch weniger der Nachahmung gewisser Bildmotive, wie das Gartenstück, geschweige denn das Porträt (s. o.) oder der Technik zuschreiben möchte als der vergleichenden Befragung der Denkmäler und, wie Landsberger selbst betont, der antiken Literatur. Die »künstlerischen Probleme« freilich hat er nicht bis in die letzten Tiefen der schöpferischen Gestaltung geklärt. So wenig wie die plastische Durchbildung der Menschengestalt ist der zeichnerische Ausdruck der Erscheinung in seiner stetigen Vervollkommnung erforscht; das Wesen und die Wandlung des Reliefstils erst recht nicht. Diese Aufgabe wird freilich die Kunstwissenschaft erst lösen können, wenn die psychologische Erkenntnis der Grundgesetze des Kunstschaffens weiter fortgeschritten ist. Eine vortreffliche Grundlage, um sie dann in Angriff zu nehmen, hat Landsberger mit der kritischen Sichtung der Tatbestände geschaffen. Nur mit umfassender Kenntnis und verständnisvoller Durchdringung ließ sich der gewaltige Stoff in so klarer, auch den Nichtfachmann ansprechender Darstellung auf 145 Seiten zusammendrängen. Einer solchen Beherrschung der italienischen Kunst können sich heute nur wenige deutsche Universitätslehrer rühmen.

Berlin, Juli 1921.

O. Wulff.

Julius Meier-Graefe, Vincent. I. Band: 246 S.; II. Band: 24 S. und 103 Tafeln.
R. Piper & Co., Verlag, München.

Vincent van Gogh (warum hält sich Meier-Graefe bloß an den Vornamen wie die Franzosen, denen die Aussprache des Familiennamens Schwierigkeiten bereitet) ist uns wahrlich nicht fremd. Jedes Buch, ja jede ernste Veröffentlichung, die sich mit der Kunst der Gegenwart beschäftigt, huldigen seinem Ruhme. Unzählige Abbildungen verbreiten die Kenntnis seiner Gemälde und Zeichnungen; Abertausende haben in seinen Briefen gelesen; die vornehmsten Museen hüten seine kostbaren Originalwerke. Erscheint demnach diese zweibändige, monumentale Arbeit, wendet sie sich an ein Kenner- und Liebhaberpublikum, dem die gesamte Materie vertraut ist. Man muß nicht mehr für van Gogh werben, seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dünkt im wesentlichen gesichert. Für »Entdeckungen« bleibt da wenig Raum. Die van Gogh-Literatur strömt so üppig und ergiebig, daß ihre tatsächliche und wertvolle Bereicherung schwer fällt. Trotzdem besteht die vorliegende Veröffentlichung — man darf sagen: mit Auszeichnung — diese Probe: nach der illustrativen Seite hin durch Reproduktionen, deren technische Ausführung und Aus-