

IV.

Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance.

Von

Eduard Kolloff.

Die vorherrschende Neigung unserer Zeit, Alles zu generalisiren, die unselige Manie, Alles mit sentenziös hingeworfenen Machtsprüchen zu entscheiden, die heillose Wuth, Alles auf die Spitze zu treiben, hat in der neuern Kunstgeschichte die einseitigsten, unhaltbarsten Ansichten aufgebracht. Jedermann gesteht ein, daß es auf dem Gebiete der Kunstgeschichte nur sehr wenige Punkte gibt, worüber nicht Grenzstreitigkeiten erhoben werden können, und so oft dieselben ausbrechen, wirft Jeder seinem Gegner vor, er schlage nur das an, was in seine Theorie und in sein System passe. Dieses ausschließliche, absolute Verfahren hat sein Gutes und Schlechtes: es bildet tüchtige Künstler, aber verderbliche Kunstkritiker und Kunsthistoriker. Mit Ausnahme weniger Universalgenies, waren alle bedeutenden Künstler der Vorzeit Menschen von ebenso beschränkten als energischen Anlagen, und von ebenso starrköpfigen als engherzigen Grundsätzen: gerade in ihrer engen Beschränkung und einseitigen Richtung haben sie es weit gebracht. Durch Geist, Zauber, Fertigkeit und Bravour der Ausführung erhoben sich Salvator Rosa und so viele andere magere Zeichner und zweideutige Coloristen zum Range von Meistern; durch Fülle, Klarheit, Dauer-

haftigkeit und Kühnheit des Effects stellten sich Guercino, Caravaggio, Spada, Valentin, lauter Zeichner ohne Correctheit oder Würde, und Coloristen ohne Anmuth oder von geringer Feinheit, den berühmten Malern zur Seite; die Beschaffenheit und unaussprechliche Helle des Farbentons und Farbauftrags an sich machten den Claude Lorrain groß und einzig in seiner Art, welcher doch in seiner Anordnung sehr ungeschickt, in seiner Ausführung sehr schwerfällig und überhaupt ein unbedeutendes Künstlerlumen war, ja vielleicht nur eine einzige Fähigkeit besaß, allein damit den hartnäckigsten Wettkampf mit der Natur einging und sie in ihren schönsten, reizendsten Ansichten glücklich überwand.

Alle diese Künstler sind unstreitig blind ihrem Instincte gefolgt: Religion, Moral, Dichtkunst, Aesthetik 2c. waren für sie nur vorhanden, um ihren unbeugsamen, unduldsamen Willen und Geschmack daran auszulassen. Ein Kritiker oder Kunstgeschichtschreiber, der ihr Beispiel nachahmt, geräth unfehlbar auf Abwege. Es ist ein großer Unterschied, ob man Zeit und Mühe auf ein Werk wendet, welches Seele, Geist und Charakter Dessen abspiegeln soll, der sich als Vater dazu bekennt, oder ob man bloß die Werke Anderer kritisiert und ihren Geschmack und ihre Motive abschätzt; und es ist leicht einzusehen, warum die Methode, welche in dem einen Falle glückt, in dem andern verunglückt. Das Werk des Künstlers ist etwas Positives, Selbständiges, Dauerndes; die Arbeit des Historikers und Kritikers dagegen etwas rein Negatives, Abhängiges, Vorübergehendes, und zwar um so schneller Vorübergehendes, je mehr die Pflicht und die Verbindlichkeit der Kritik hintangesezt wird. Die Kritik

hat die Pflicht, Alles anzunehmen, keinem eignen Geschmack zu huldigen, jedes Werk aus dem zu beurtheilen, was es darstellt und sein will, und auf diesem Fuße nachher strenge mit ihm abzurechnen. Sie ist ferner verbunden, die Einheit der Kunst gründlich zu kennen und fortwährend zu achten: wer aber die Einheit der Kunst kennt, weiß zunächst, daß kein Künstler und keine Schule je völlig darüber Herr geworden ist und daß noch keine Epoche, keine Form und keine Idee sich dieselbe hat ganz zu eigen machen können. Selbst unter den Künstlern eines Zeitabschnitts, bei denen die Familienähnlichkeit unverkennbar ist, bemerkt man die widersprechendsten, unähnlichsten Talente, Bestrebungen, Grundsätze und Leistungen. Vom abstrakten Standpunkte aus betrachtet, findet, und befolgt jeder wahre Künstler, indem er seinem natürlichen Gange nachgeht, nothwendig irgend eine Kunsttendenz: und wer möchte behaupten, daß die Kunstwelt nicht Raum genug habe, um alle sich begegnenden lebendigen individuellen Kräfte unterzubringen und zu befruchten?

Wir Deutsche, bei denen jedes Ding unter der Sonne in die Zwangstiefeln der Terminologien eingeschnürt und auf das prokrustische Folterbett der Systeme gelegt wird, haben unter vielen andern Entdeckungen auch die Aesthetik und die Theorie der schönen Künste erfunden. Die Franzosen sind daher in dieser Beziehung billig unsere Vasallen geworden und haben uns ihren Tribut redlich abgetragen. Deutschland hat in ästhetischer Hinsicht auf Frankreich stärker influenzirt, als man vielleicht glaubt. Die Kunstkritik wechselte auf dem linken Rheinufer ebenso oft als auf dem rechten: denn die ausschließlichen, absoluten Systeme, welche das gemeinsame Band zerreißen,

das die Künstler aller Zeiten und Länder umschlingt, haben das Eigenthümliche, daß sie sich auf dem Felde der Aesthetik nicht lange halten und keine Wurzeln fassen können: der Menschengeist läßt einmal keinen Erbpachtcontract mit sich abschließen, welcher hoher Werth auch zum Unterpfande angeboten werden mag. Was ist z. B. aus den Dogmen des großen Winkelmann geworden, welcher im vorigen Jahrhunderte als ein neuer Prophet oder wenigstens als ein kühner Reformator der Kunst auftrat? Nach Verlauf weniger Jahre sind seine Apostel ausgestorben, seine Scholiasten verschwunden und seine Conzile in ganz Europa auseinandergestoben. Wir sind nicht so tollkühn, behaupten zu wollen, Winkelmann habe Unrecht gethan, sich von den Saturnalien und Ausschweifungen der letzten Schüler der Coppel und Banloo, des Pietro da Cortona und des Ritters Bernini mit Abscheu wegzuwenden und mit Inbrunst vor dem verstümmelten Piedestal der antiken Kunst auf die Knie zu werfen; aber wir glauben uns nicht gegen das Andenken des großen Forschers zu versündigen, wenn wir seine Einseitigkeit bedauern, welche das Gute verdarb, was man von seinem Anstoß erwarten konnte: man wird uns hoffentlich nicht der Vermessenheit und des Undanks zeihen, wenn wir fragen, was so viele prunkhafte, lange Reden über ideale Schönheit, so viele metaphysische Abhandlungen über die Bedeutung und Form der Antike, so viele trügerische Vergleiche, so viele absolute Bannflüche und angeblich für die Ewigkeit festgestellte Kunstregeln gefruchtet haben?

Der Enthusiasmus Winkelmann's für das classische Alterthum verdrehte den Künstlern die Köpfe, und es konnte nicht ausbleiben, daß ihr in blassem, bedeutungs-

losem antikischen Nachkopiren vergeudetetes Künstlervermögen bald auf die Neige ging und die Auszehrung bekam, so reich sie auch ausgestattet sein mochten. Winkelmann befreite die Künstler seiner Zeit von den launenhaften, schmähhlichen Anforderungen und mattherzigen, elenden Vorschriften eines in Verwesung übergehenden Geschmacks; aber er bürdete ihnen wiederum ein neues Joch auf. Jede Kunsttradition wurde über den Haufen gestoßen und alles selbständige Urtheil verrammelt; man erwartete die Wiedergeburt der Dinge nur von der Rückkehr zu den Grundprincipien, welche vor 3000 Jahren die Künstler von Athen, Sicyon und Megina befolgt hatten, und zerstörte nach und nach die Identität der Kunst, welche in ihren Instinkten ewig ist und blos in ihren Formen wechselt. Raphael wurde mit den Caraccis, Bramante mit dem Ritter Bernini, Michel Angelo mit Algarde beseitigt. Die Kunstgebilde der thatenreichsten, vertrauensvollsten Jahrhunderte wurden ebenso schnöde abgefertigt, als die Bastardwerke der thatenlosen und frivolen Popszeit: die gesammte Kunstthätigkeit, welche sich unter dem kräftigen Impuls der christlichen Bildung entwickelt, die lange und schwere Ausgeburt des Mittelalters, blieb unbeachtet liegen, woraus natürlich sonderbare Vorurtheile entstanden. So sagte man z. B. weil die Kunst im zwölften oder dreizehnten Jahrhunderte wieder erfunden worden ist, so hat nothwendig geraume Zeit vergehen müssen, bis sie sich so weit heraufgebildet, daß es der Mühe lohnte, sie in Anschlag zu bringen. Was brauchte man das Fallen ihrer Kindheit zu belauschen und das betrübende Schauspiel ihrer kindischen Hülflosigkeit näher anzusehen? Es war genug, daß man ihr gelegentlich später einige Aufmerksam-

keit schenkte, als sie den Falhut und die Windeln abgeworfen und Zeichen von Mannbarkeit gegeben hatte: denn, jenem System zufolge, schien die moderne Kunst in ihrer höchsten Blüte, zur Zeit Raphael's, Bramante's und Michel Angelo's, eine Bastardabkunft und nur deshalb einigen Werth zu haben, weil jene Meister aus eignem Antrieb zur antiken Kunst zurückgekehrt waren, deren Denkmäler sich plötzlich, man weiß nicht wie und von wem, restaurirt vorfanden. Diese restaurirten Bruchstücke sollten fortan alle Geister beschäftigen und Alles aufklären: man solle die Namen der großen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts allerdings dem Gedächtniß einprägen, weil sie der Antike eine hohe Achtung bewiesen hätten; im Uebri- gen aber müsse man ihnen jede Auctorität, jeden Einfluß abstreiten: es reiche hin, unmittelbar aus der kassalischen Quelle zu schöpfen, wo ihr Hauptverdienst hergeholt sei.

Das kritisch-ästhetische Gebäude, welches der kaltblütige Schwärmer aus der Altmark mühsam zusammenconstruirt hatte, schien für die Ewigkeit geschaffen; doch bald fiel hier und dort ein Stück davon ab, das Gezimmer wich aus dem Gefüge; ja, selbst am unerschütterlich gepriesenen Fundament gab hier und da ein Pfeiler nach, und endlich fiel das Ganze krachend in einander und begrub mehr als einen talentvollen Künstler in seinem Sturz, dessen Werke die Nachwelt verkennen wird; denn die Nachwelt ist strenge gegen alle Diejenigen, welche verkehrte Wege einschlagen.

Aus den Trümmern des Winkelmannschen Baus stieg sofort ein neues, nicht weniger ausschließliches Kunstsystem auf, wozu A. W. v. Schlegel, Tieck und Andre in ihren kritischen Schriften den ersten Grundstein legten.

In dieser neuen ästhetischen Schule ward durch einen allerdings sehr sinnreichen, in mancher Hinsicht treffenden, aber darum doch nicht allgemein haltbaren Ausspruch der charakteristische Unterschied der antiken und modernen (romantischen) Kunst dahin beschieden: es spreche sich erstere aus als geläuterte, veredelte Sinnlichkeit, als Poesie der Freude und des Besizes, sich stützend auf die Gegenwart; — letztere hingegen als Schwermuth und Sehnsucht, als ein stetes Wiegen zwischen Erinnerung und Ahnung, Glauben und Hoffnung. Aber die geistreichsten Behauptungen verlieren ihren Werth und führen zu fatalen Extremen, wenn sie zu allgemeinen Sätzen, zu Grundprinzipien erhoben werden und doch nicht von der Art sind, sich bei näherer Würdigung auf ihrem ertrocknen hohen Standpunkte erhalten zu können. Gegen die allgemeine Gültigkeit des oben angeführten Ausspruches läßt sich unstreitig Vieles einwenden. Leuchtet nicht in der griechischen Kunst an den sinnlich schönsten Gestalten der jugendlichen Heroen, selbst am Apollo, ein trüber Anstrich von Schwermuth hervor? Ist die tiefe, geheimniß- und ahnungsvolle Wehmuth des Oedipus in Kolonos etwa der Ausdruck einer veredelten Sinnlichkeit? Bieten uns Correggio, Tizian und Murillo und andere christliche Maler nicht das schrankenloseste Entzücken, den jauchzendsten Jubel der Seele dar? u. s. w.

Um consequent zu bleiben und sich nicht in endlose Widersprüche zu verwickeln, mußten die Anhänger der neuen Schule, wie die Winkelmannianer, einen Theil der Kunstgeschichte vermauern. Sie schlossen nämlich so: wenn die Kunst im dreizehnten Jahrhunderte wieder erfunden worden ist, so hat unzweifelhaft eine höhere, übernatürliche

Ursache ihren Ursprung bewirkt; die göttliche Gnade hat sie wiedererweckt und gleich bei ihrer Geburt groß und einzig gemacht; denn Form, Idee und Wesenheit sind ihr offenbart worden. Eine so gnädige und wunderbare Offenbarung bedingt nothwendig Stillstand oder Fall. Die Kunst biß leider in den Apfel und wurde aus dem Paradiese gejagt, weil sie ihrem Urglauben, ihrer Urform die Treue brach, fremde Götter anbetete und in heidnischem Götzendienste den Keim der Vernichtung einsog. Die im dreizehnten Jahrhunderte geoffenbarte Kunst, voll himmlischer Schönheit, Anmuth, Milde, Unschuld, Kraft und Vollendung, war im sechzehnten Jahrhunderte schon nichts mehr, als ein widerlicher Leichnam, aus dem die Seele entflohen. Die Schuld liegt an Leonardo da Vinci, Bramante, Raphael, Michel Angelo, Correggio, Giorgione, Andrea del Sarto, Tizian u. s. w., welche den Realismus, Naturalismus, Materialismus, kurz die Abgötterei mit Form und Farbe eingeschwärzt und allen unsaubereren Reminiscenzen der antiken Kunst Thür und Thor geöffnet haben, wogegen Gott die Barbaren und alle seine Geißeln ausgeschiedt hatte. Denn daß die Kunstwerke jener und aller nachfolgenden Zeiten größtentheils ohne geistige Schönheit, ohne inneres göttliches Leben und ohne höhere, ideale Wahrheit sind, rührt daher, weil die christliche Erkenntniß und das göttliche Leben, der kindliche Glaube, die heitere Zuversicht, die innige Liebe, die innere Anschauung, die himmlische Erleuchtung und andächtige Begeisterung in Denen ausgestorben sind, welche sich für die Priester der Kunst ausgeben. Wer also Lust und Beruf in sich verspürt, die Kunst aus ihrem Verfall zu erheben, der neige sein Haupt demüthig zur Erde und

bestreue es mit Asche: Denen, welche beten und sich fasten, wird der Kunsthimmel des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aufgethan. Hallelujah!

Dieses einseitige und absprechende System, welches, wie das vorige, von Deutschland ausgegangen, hat sich erst seit wenigen Jahren in Frankreich Bahn gebrochen, und schon ist ihm ein großer Theil der jüngeren französischen Künstler servil und fanatisch zugethan. In Kurzem wird sich ausweisen, wohin es führt; denn die gewöhnliche Dauer eines Menschenlebens reicht hin, solche Revolutionen entstehen und vergehen zu sehen. Das Winkelmann'sche System, obschon mit der größten Begeisterung unternommen, mit dem rastlosesten Eifer fortgesetzt, von den berühmtesten Federn gepriesen und von den imponirendsten Zeitereignissen begünstigt, hat nicht lange Stand gehalten. Als man sich in den Umarmungen der antiken Venus matt und müde gemacht hatte, bat man die von Winkelmann so arg verspottete Muse des Mittelalters um Hülfe und Vergebung. Es scheint, als wenn die Künstler zu stolz wären, um jemals einzuwilligen, ihrem Jahrhunderte anzugehören und auf die Ideen ihrer Zeit einzugehen und einzuwirken: aber was sie auch anstellen mögen, es wird ihnen nicht gelingen, sich in die schöpferischen Ekstasen des Fiesole, Gozzoli und ihrer naiven Vorgänger von Florenz, Siena und Umbrien zurückzuzurückzusehen.

Den beiden eben angeführten Kunsttheorien liegt hauptsächlich die irrige Ansicht zum Grunde, daß die Kunst in den Verfallzeiten des römischen Reichs und der Barbarei wenig oder gar keine Lebenszeichen gegeben habe und so gut wie todt gewesen sei. In Folge dieses Machtpruchs

versäumte man jede Forschung über die noch vorhandenen Kunstwerke jener Periode und verlor alle Vortheile und Belehrungen, welche für die vervollkommnete Praxis und für die Theorie und Geschichte der Kunst daraus erwachsen konnten. Einen langen historischen Zeitraum, einen beträchtlichen Theil des frühern Völkerlebens stieß man mit Füßen von sich, wie wenn nichts davon des Bedauerns und Behaltens werth gewesen wäre. Aber verlohnte es sich nicht der Mühe, die Monumente jenes Zeitraums zu befragen, welche aus der ehrwürdigen Quelle des Alterthums geflossen und also über die von der alten Welt an die moderne vererbten künstlerischen Traditionen Auskunft geben konnten? Waren die rohen, unförmlichen Bauwerke der ersten christlichen Periode nicht treue Vermächtnisse der Vergangenheit, worin die Nationen ihre tiefsten und höchsten Ideen ausgesprochen, ehe sie eigene Sprachen und die Fähigkeit hatten, ihre Gefühle und Gedanken auf andere Weise auszudrücken?

Der flüchtigste Blick in die reichen antiquarischen Werke des Bosius, Arringhi, Ciampiani, Buonarotti, Bottari und so vieler anderer archäologischer Sammler, welche die Fragmente aus jenen Zeiten mittheilen, belehrt uns, daß es nicht damit gethan ist, die anonymen Baumeister, Bildhauer, Maler und Miniaturisten des Mittelalters mit vornehmem Achselzucken abzufertigen, wenn wir berechtigt sein wollen, über sie zu urtheilen. Zu dem Behuf muß man alle Zweige der Kunst während jenes ganzen Zeitraumes scharf untersuchen, welcher je nach den verschiedenen Kunstsystemen die Periode der byzantinischen Schule, der Verfallzeit, der Barbarei und des Mittelalters genannt wird. Auf diesem Felde, welches seither nur die Auf-

merksamkeit der Neugierigen und Archäologen angezogen hat, von den Künstlern aber ganz vernachlässigt worden ist, können Forscher und Künstler ihre höhere Weihe noch ruhmvoll bekrunden. Ein solches Unternehmen erfordert langwierige Studien und langweilige Abschweifungen; es gebriecht mir an Zeit und Gaben, über einen so wichtigen Gegenstand würdig zu schreiben; möge das Folgende einstweilen nur als schwache Andeutung gelten; vielleicht findet mancher doch einen befreundeten Anklang in seiner Seele zu fernerm Nachdenken. Unser Leben ist ja ein gegenseitiges Mittheilen und da wird auch das Geringe und Unvollkommne nicht verschmähet und wird in dem Mehrbegabten oft ein Zünder hellerer Gedanken. Diese Andeutungen können vielleicht Einen oder den Andern, der sich berufen fühlt und dem es nicht an Rüstzeug fehlt, bewegen, in einer ausführlicheren Darstellung und Nachweisung an verschiedene Grundwahrheiten zu erinnern, welche die moderne Kunstgeschichte lange genug übersehen oder absichtlich verkannt und entstellt hat.

Es ist, wie gesagt, ein ziemlich allgemeines Vorurtheil, daß die Kunst in jener Periode fast so gut wie nicht vorhanden war. Man liest in sehr ernsthaften und gelehrten Büchern, daß die Künste nach der Regierung Konstantin's gänzlich verschwanden und erst im dreizehnten Jahrhunderte wieder zum Vorschein kamen. Einige moderne Schriftsteller sind rücksichtlich des Ursprungs der neuern Kunst in demselben Irrthume wie die alten Griechen, welche uns auch einbilden wollen, sie hätten ihre Künste selbst erfunden; aber das können wir ihnen nicht glauben; es ist erwiesen, daß sie Vieles vom Süden her empfangen hatten und daß die Wiege ihrer Kunst bei den

Aegyptern, Etruskern, Phöniciern, Syriern zu finden ist. Es fragt sich, ob dieser Irrthum den Griechen hat Nachtheil bringen können; wir sind durch einen zu weiten Abstand von ihnen getrennt, um diese Frage genügend zu beantworten; jedoch möchten wir es beinahe glauben, weil der Irrthum selten ganz gleichgültig ist: was das analoge Vorurtheil der Modernen betrifft, so läßt sich der schädliche Einfluß, welchen dieser Wahn ausgeübt hat, mit Händen greifen.

Bemerken wir zuvörderst, daß diese Annahme etwas ungemein Peinliches hat und dem gesunden Gefühle Ohrfeigen gibt. Die europäische Kunstfinsterniß hätte also von Konstantin bis kurz vor den ersten Mediceer, d. h. die ganze Periode hindurch gedauert, welche der Sturz des römischen Reichs, die Einfälle der Barbaren, die Kegerstreitigkeiten, die Feudalkriege und die Kämpfe der deutschen Kaiser mit den römischen Päpsten ausfüllen: ein Zeitraum von mehr als tausend Jahren, wo wir in dem damals an der Spitze der Bildung stehenden Italien eine so überreiche Fülle von großen Begebenheiten, großen Männern und großen Dingen auftauchen sehen, daß seine Geschichte ein unentwirrbarer Knäuel geworden ist und das stärkste Gedächtniß in Verlegenheit bringt, wenn es alle Berühmtheiten dieses Landes und Volkes hernennen soll, da jedes Dorf und jede Familie historische Namen aufzuweisen hat. Wäre es denkbar, die Kunst sei bei dieser lebenskräftigen Nation so weit heruntergekommen, daß sie keine Spur mehr zurückgelassen und ganz von neuem hätte wieder erfunden werden müssen? Inmitten dieser rastlosen Strebbarkeit und Thätigkeit ist auch die Kunst lebendig geblieben; sie hat, wie die ganze neuere Bildung, ihre

guten und schlimmen Tage gehabt und Manches verloren, aber auch Manches gewonnen. Die europäische Bildung ist nie unterbrochen, sondern nur umgestaltet worden, und die Kunst hat ihr Schicksal getheilt; denn die Kunst ist die Begleiterin der Menschheit und dem allgemeinen Culturgesetze unterworfen: sie hofft und leidet, sie schlummert und erwacht mit ihr, aber sie ist auch ebenso unvergänglich als die Menschheit. Wäre die Kunst sterblich gewesen, so würden wir ihre Wiederauferstehung nicht erlebt haben, und hätte die Menschheit sie so lange entbehren können, würde wenig daran gelegen haben, wenn sie ganz ausgestorben wäre. Allein es gibt Beweise in Menge, daß die Kunst damals am Leben war, und nicht bloß in Italien und Griechenland, sondern auch in dem übrigen Europa von Norden nach Süden, und im Orient, in Persien, Indien, China u. s. w., wo sie, wie die ganze Bildung jener Länder, sich in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten hat: ein augenscheinlicher und neuer Beweis, daß zwischen der Kunst und dem gesellschaftlichen Zustande ein solidarisches Verhältniß besteht.

Mancherlei Ursachen und Begebenheiten haben allerdings auf den Glauben bringen können, daß die Kunst in jenen Zeiten mit allen ihren Resultaten und Mitteln verloren gegangen; allein diese Ursachen und Begebenheiten sind nicht genau geprüft und, in ihren Folgen übertrieben worden. Man beruft sich besonders auf vier Hauptfacta:

- 1) Die Excesse der römischen Kaiser;
- 2) die heftigen Ausfälle der ersten Kirchenväter auf die Kunst;
- 3) die Zerstörungen der Bilderstürmer; und
- 4) die Verheerungen der Barbaren.

Diese Thatsachen sind allerdings mehr als genug, um die Einbildungskraft zu erschrecken und den Kopf mit Ideen von Ruinen, Trümmern und Katastrophen aller Art anzufüllen; jedoch ist deswegen noch kein hinreichender Grund vorhanden, daß die Kunst unter den Nationen vertilgt worden.

In Bezug auf den ersten Punkt geben wir zu, daß die römischen Kaiser arge Kunstexcese begangen und den verderblichsten Einfluß auf die Kunst geübt haben, welche übrigens bei den Römern schon in ihrem Entstehen gefälscht worden war. Es erklärt sich dieses aus ihrer Geschichte. Räubergesindel hatte die Stadt gegründet; um gezügelt zu werden, bedurfte es strenger Gesetze, strenger Götter und strenger Sitten. Nothwendigkeit und Instinkt machten die Römer zu einem furchtbaren Soldatenvolk, das in acht Jahrhunderten einen großen Theil der bekannten Welt unterjochte. Die ersten sechs Jahrhunderte hatte es nicht Zeit, sich des Schönen und Guten daheim im Stillen zu freuen, und ward mit seinen gewaltigen Begierden immer nach Außen gerissen. So erwuchs ein rauhes Geschlecht, das den Genuß verachtete, weil es nicht mit Schönheit genießen konnte, oder wenn sie einmal ein Uebriges thaten, so waren sie ganz wie rohe Soldaten, die ihre Schlacht geschlagen haben und nun im wildesten Genuß für die Kürze desselben Entschädigung suchen. Als die Griechen ihre Sprache, ihre frohen und leichten Sitten, ihre Kunst und ihren Luxus mit allen seinen Lastern nach Latium verpflanzten, wurden die dornigen Waldbäume an zu vielen Stellen geimpft, der wilde Saft floß zu schnell aus und die Impflinge konnten nicht einfassen. Ihre Verfeinerung ward übereilt und nie mehr kam ihnen

das gehaltene Maß in der Beweglichkeit und das unbewusste Spielen mit der Freude. Sie lebten und genossen als Sünder mit gräßlicher Wuth, als ihres Staates Herrlichkeit zerfiel. Daß ihre tändelnden Poesien fast alle unzuchtig, ihre verfeinertsten Genüsse fast alle halbbarbarisch, ihre größten Gelehrten und Künstler fast alle freigelassene Sklaven und Kriegsgefangene sind, ist der beste Beweis für das Ebengesagte. Am allermeisten aber sprechen dafür die letzten Zeiten ihrer Geschichte. Die Belagerung Korinths, wo der dickköpfige Mummius die Urröheit und Barbarei seines Volkes repräsentirt hatte, ist kaum vorüber; das Rauben und Stehlen der Proconsuln steht noch in frischem Andenken; die Wunden Griechenlands bluten noch und die Fruchtbarkeit des griechischen Genius ist noch nicht vertrocknet, als die Römer, die Herren der Erde, bereits blasirt sind und sich in unersättlichem Heißhunger und endlosen Capricen erschöpfen. Sie wollen immer und ewig etwas Neues, und das Neue für sie ist eine stets größere Pracht, ein immer zügelloserer Luxus. Der alte ehrwürdige Vitruv macht ihnen bereits im Augusteischen Zeitalter strenge Vorwürfe und prophezeit die letzten Folgen dieser Excesse in Kunst- und Geschmacksachen. Unter Tiberius und August beklagt sich das römische Volk über die unanständige Knauferei des Augustus, welcher doch bei seinem Tode voll süßer Selbstbewunderung geäußert hatte: „Ich habe eine Stadt von Lehm vorgefunden, und ich habe ihnen eine von Marmor aufgebaut.“ Nero steckt dieses verschönerte Rom an allen vier Ecken in Brand, weil es ihn nicht mehr freut, sondern langweilt, weil er es schon lange so kennt und gern eine neue Stadt bauen möchte; er verschont nicht einmal die golde-

nen Statuen, welche ihn als Gott darstellten und die 120 Fuß hohe Leinwand, worauf er als göttlicher Harfenspieler abgebildet war. Das ganze Prunken und Prahlen mit Macht und Reichthum von August bis Konstantin, wobei man von Excessen zu Excessen, von Wundern zu Wundern übersprang, war im Grunde nichts als eine fortwährende Orgie. Für die Kunst hatte diese unnatürliche Gier nach Verwunderung, Verschwendung, Ausschweifung, Reichthum und materiellem Kitzel die unvermeidliche Folge, daß Aspect, Ordnung, Schicklichkeit, Schönheit und Regelmäßigkeit sich immer mehr verschlechterten. Aber man würde doch zu weit gehen, wenn man sagen wollte, die Römer hätten bei ihrem bis zur Raserei gesteigerten Kunsttreiben jedes vernünftige Ebenmaß und jede sinnreiche Erfindung verloren. Die Ideen des Schönen, Schicklichen und Regelmäßigen hängen zu innig mit der menschlichen Natur zusammen, als daß man sie ganz herausreißen könnte. Die aus jener Zeit übrig gebliebenen Monumente und Ruinen dienen als Beweise. Die Trümmer von Spalatro, worunter man noch ganz gut erhaltene Theile eines der letzten großen Bauwerke der Römer, des Diokletian'schen Palastes, findet, sind sprechende Zeugen, daß die Kunst, trotz des ausgeartetsten Geschmacks, dennoch eine gewisse Schönheit und Würde hatte. Wir verweisen ferner auf die köstliche Basilika der heil. Agnes (extra muros) in Rom, welche unter Konstantin und allem Anscheine nach von einem frommen Schüler des schönen Alterthums zur Zeit des Augustus und Vitruv gebaut wurde. Gehen wir noch tiefer hinab, in die Zeiten nach Konstantin, so finden wir in Konstantinopel die unglückliche Sophienkirche, welche fünfmal von oben bis

unten zerstört und am Ende eine Moschee geworden ist. Zwei Architekten und Bildhauer aus den alten griechischen Schulen von Thralles und Milet, während der Regierung Justinian's, sind die Urheber dieses bewundernswürdigen Baus, welcher, trotz seiner unleugbaren Mängel, den großen Meistern der späteren Jahrhunderte zum Vorbild gedient hat, namentlich bei der Markuskirche in Venedig und bei der Peterskirche in Rom.

Was den zweiten Punkt, die heftigen Reden der Kirchenväter gegen die Kunst anlangt, so wollen wir denselben keineswegs verheimlichen, sondern vielmehr recht ins Licht stellen, da wir mancherlei Schlüsse daraus herzuleiten gedenken.

Man frage sich einmal, was die Stifter des Christenthums, welche kaum den Verfolgungen des Diokletian, Maximin und Galerius entronnen waren, von der Kunst und ihren Vortheilen, Lehren und Einflüssen halten mußten und was sie davon erwarten konnten, als Konstantin die neue Religion mit seinem Kaisermantel zu bedecken geruhete. Die Kunst erschien den strengen, unbeugsamen Veteranen der streitenden Kirche nothwendig für die heidnische Sittenverderbniß und Gottlosigkeit verantwortlich, welche sie ausrotten wollten und wogegen das Blut Christi und so vieler Märtyrer unausgesetzt protestirt hatte. Ihr erster Ausspruch war demnach ein Bannfluch gegen die Architektur, Bildhauerei und Malerei, welche im Alterthum den Aberglauben auf eine so handgreifliche Weise befördert, allen Privat- und öffentlichen Lüsten geschmeichelt, in Hellas eine Phryne und Laïs als Ideale vergöttert und in Rom alle Laster und Schwächen der Fürsten apotheosirt hatten.

Aber das über die Kunst verhängte Verdammungs-urtheil hatte wenig auf sich, wenn man nicht die Völker und Fürsten dem Kunstgenuß abspenstig machte, worin sie so lange geschwelgt hatten; und das war keine geringe Aufgabe. Das Gefühl für Kunst und die Vergötterung der Form waren im Ganzen vielleicht die zähesten Ueberbleibsel des Heidenthums. Der strenge, schmucklose, christliche Cultus und die Entsagungstheorien, welche die Anachoreten zu predigen und zu practiciren anfangen, eigneten sich wenig dazu, die alten und neuen Völker dem christlichen Glauben zu gewinnen, da die einen ohne allen sittlichen Halt und die anderen nach den errungenen Freuden der Civilisation lüstern waren. Der Verschönerungsinn und Bilderdienst, welchen die spiritualistische Lehre Christi von vorn herein verwerfen mußte, hatte sich bereits in die düsteren, unheimlichen Grabgewölbe eingeschlichen, wo sie das erste Obdach gefunden. Die christliche Politik wurde eher in der Welt mächtig, als die christliche Moral. Die Scheu und Ehrfurcht, welche die Diener der Kirche ihrem ersten Beschützer Konstantin dem Großen fortwährend einzulösen wußten, legt lautes Zeugniß davon ab. Die Welt war einmal noch heidnisch gesinnt und die Kirche, welche gern schnell zur Herrschaft gelangen wollte, ließ in vielen Stücken mit sich handeln. Von allen möglichen Seiten und aus allen möglichen Gründen strömten ihr Anhänger zu: die einen von Glauben und Ueberzeugung, die anderen von Neuerungsucht und Widerspruchsgeist, diese von wirklicher Begeisterung, jene von schlauer Berechnung getrieben: man unterzog sich den christlichen Dogmen mit kindlich frommem Gemüth, allein man commentirte sie auch mit gelehrten Spitzfindigkeiten. Die um-

sichtige, geduldige Kirche wollte nichts Unmögliches erreichen und ließ, wo es nur immer anging, die erbitternden, Gefahr drohenden Controversen in Ungewißheit schweben. Sie erlaubte den strengen Andächtlern gegen Luxus, Bilderskandal u. s. w. zu eifern, und gestattete den flaugläubigen Heidenchristen, sich am Kunstgenuß zu laben. Die Kirche konnte nicht gut anders handeln. Man denke nur einmal, was ihr Schirmherr Konstantin war, welchen wir für den merkwürdigsten Repräsentanten der anarchischen Kunst- und Ideen-Verwirrung jener Zeit halten.

Konstantin der Große ist in gewisser Beziehung ein viel absoluterer Typus des heidnischen Charakters, als jeder seiner Vorgänger. Seine Sitten und Handlungen, seine Welt- und Menschenverachtung, seine grasse materielle Gesinnung stempeln ihn zu einem echten Heiden. Kaum hat er den Maxentius besiegt, so erlaubt er den afrikanischen Städten, den Fürsten des slavischen Hauses, von welchem er abstammt, Tempel zu weihen und befiehlt oder, was auf eins hinauskommt, bewilligt dem Senat, ihm göttliche Ehre zu erweisen und seine Göttlichkeit auf Münzen zu verewigen. Er ist ein größerer Wüstling als Heliogabal und Caracalla; er übertrifft den Hadrian und Diokletian in Prachtliebe und Verschwendung; er plündert Rom, wie Rom einst Griechenland geplündert, um sich eine neue Stadt von Marmor, Porphyry, Granit, Jaspis, Gold und Bronze zu bauen; er erscheint nie öffentlich ohne sein langes, mit Gold und Seide durchwirktes Schlepplleid, ohne sein kostbares Diadem, ohne seine Halsketten und Armbänder, welche von Perlen und Edelsteinen knistern: er bevölkert die Sophienkirche mit 427 Statuen,

welche aus den heidnischen Tempeln Griechenlands und Asiens zusammengestohlen sind; er läßt seine Statue neben der des Heilandes und das Bild der Kaiserin Mutter Helena neben dem Bilde der heiligen Jungfrau aufstellen; er leert die Steinbrüche Phrygiens und der Insel Prokonese aus für seine vierzehn Paläste, vierzehn Tempel, acht öffentliche Bäder, für seinen Hippodrom und sein Forum, welches ringsum mit einem Säulengange umgeben war und auf jeder Seite mit einem Triumphbogen schloß, und in dessen Mitte sich sein kolossales Standbild auf einer 120 Fuß hohen Porphyrsäule erhob. Und wie Alles fertig ist, zerstört er seiner eignen Hände Werk und wird aus einem eifrigen Bildersammler ein wüthender Bilderstürmer, um bald darauf wieder ins entgegengesetzte Extrem zu fallen. So viel ich weiß, hat Konstantin der Große von allen Machthabern, Kaisern und Königen am meisten gebaut; Perikles, Alexander, August, Hadrian, Karl der Große, Julius II., Franz I., Ludwig XIV., Napoleon können sich nicht mit ihm messen; aber so viel ich weiß, hat er auch am meisten zerstört; Attila, Marich, Odoaker, Alboin sind nicht mit ihm zu vergleichen; und in dieser doppelten Hinsicht charakterisirt Konstantin der Große vollkommen die Barbarei und Geisteszerrüttung seiner Epoche.

Unter seinen nächsten Nachfolgern änderte sich diese Lage der Dinge wenig. Die Schriftsteller, welche behaupten, die Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion des römischen Reichs wäre der Kunst und dem guten Geschmack verderblich gewesen, sind in gleichem Irrthum mit denjenigen befangen, welche die Ansicht vertheidigen, jenes Ereigniß habe den Völkern im Gegentheil sofort

eine neue, bessere Kunst gebracht. Die gesetzliche Anerkennung des Christenthums hat diese absolute Folgen nicht gehabt und nicht haben können. Die Ursachen der Kunst- und Geschmacksverwilderung waren schon vorher da, und die Lage der antiken Kunst, welche allmählig in den schlaffsten, gleichgültigsten Eklekticismus ausgeartet war und ohne Wahl und Qual Alles durch einander wüffelte, konnte nicht leicht schlimmer werden. Konstantin handelte ganz im heidnischen Geiste und änderte durchaus nichts an der antiken Kunst, woran bereits alle seine Vorgänger ihre Launen und Verrücktheiten ausgelassen hatten und welche, wie ein Kranker, der jede Hoffnung auf Rettung verloren, Alles mit sich mgchen ließ. Obschon sie allerdings immer tiefer und tiefer herunterkam, so scheint doch Konstantin nicht Schuld daran zu sein.

Die christliche Religion steuerte ihrerseits nichts Festes, Bestimmtes bei, was die antike Kunst hätte heben, umbilden oder ersetzen können. Sie stieß die Kunst zurück oder duldete sie wie ein nothwendiges Uebel, wobei man die Augen zudrücken müsse. Wir wissen nicht, wo die neue Kunstformenbarung des Christenthums in jenen Zeiten zu suchen wäre. In den Katakomben und unterirdischen Kirchen finden wir überall die heidnischen Formen, wie sie eine träge Künstlerhand den christlichen Bedürfnissen angepasst und zugestutzt hat: das Kreuz ist auf einem antiken Sarkophag ausgehauen; das Lamm und die Taube sind an die Stelle der alten Wandgemälde getreten; und wenn die ersten christlichen Maler oder Bildhauer etwas Anderes darstellen wollen, als diese Ursymbole, so bleiben sie in Auffassung und Anordnung, im Costum undwurf der Gewänder, in Haltung und Verzierung ganz bei der

antiken Weise. Selbst von dem Lügengewebe der altgriechischen Allegorie hat man so viel zugelassen, als die Heiligkeit des Orts und der Ernst der Umstände gestattete. Christus figurirt als leierspielender Orpheus, der die wilden Thiere bezähmt und bezaubert; der gute Hirte ist als Merkur abgebildet, der unter einem Baume sitzend Flöte bläset und Schafe hütet, oder als Faun, der das verirrte wiedergefundene Schaf auf seinen Schultern in den Stall zurückbringt. Maria erscheint als römische Matrone, die Hände nach antiker Weise zum Gebet erhoben; und die Kirche wird ebenfalls als römische Matrone, in der Linken die heilige Schrift haltend, mit der Rechten segnend dargestellt.

Aber nicht bloß in den alten Krypten und neuen Palästen, Bädern, Triumphbögen, Säulengängen u. s. w. unter und noch lange nach Konstantin dauert die antike Kunstweise fort, sondern auch in den neuen Kirchenbauten sind keine Spuren einer eigenthümlichen, ausschließlich christlichen oder wenigstens offenbar umgeschmolzenen Kunst anzutreffen. Wenn die neue Religion die alten heidnischen Tempel verschmähete, so scheint die Ursache davon keine andere zu sein, als weil sie dieselben nicht gebrauchen konnte. Die heidnischen Gotteshäuser boten dem Volke bloß ihre äußeren Hallen und Säulengänge; das Innere, die enge, dunkle Cella war nur den Priestern zugänglich. Der christliche Tempel dagegen sollte die Menge in seinen Schoos aufnehmen und eine geistliche Freistätte für Priester und Laien abgeben. Der Kunst ward somit allerdings ein neuer Beruf und Wirkungskreis eröffnet, aber es sollte noch lange dauern, bis sie denselben erfüllte.

Die Kirche legte anfangs keinen hohen Werth auf

die Hülfe der Kunst, sondern hielt vielmehr jedes eitle, neugierige Forschen und profane Bemühen in einer gewissen ehrerbietigen Entfernung: sie betrachtete den menschlichen Körper als ein übertünchtes Grab und sprach noch nicht von der Schönheit Christi und seiner Mutter. Jedes Gotteshaus war ihr recht, wenn es nur hell und geräumig war. Mächten der Kaiser und seine Freigelassene und Verschnittene größere Anforderungen, so ließ die Kirche ruhig gewähren, und da sie nichts Neues anzubieten hatte, so entlehnte man der antiken Kunst ihre alten Hülfsmittel und abgenutzten Zierathe. Wir sehen, daß die Kirche nicht bloß die antike Basilika in unveränderter Gestalt für den Gottesdienst annimmt, sondern daß sie auch denselben Plan und dieselbe Anordnung für die zahlreichen Gebäude beibehält, welche die schnelle Ausbreitung des neuen Cultus nothwendig macht. Und was noch auffallender, nicht einmal für die Aufstellung des Bildnisses Christi erfindet die Kirche etwas Neues und Besonderes; sie benutzt dazu den alten Raum im Augusteum der Abseiten, wo sonst das Bildniß des Kaisers stand.

Die Christen verrichteten also fortan ihre Andacht ungestört an derselben Stelle, wo noch unlängst der Prator zu Gericht gesessen und sie zum Tode verurtheilt hatte, oder wo sonst die Kaufleute ihre Geschäfte abschlossen. Ob die Kirche, im Bewußtsein ihrer zukünftigen Macht, durch die Besiznahme der Gerichtshöfe und Börsen des Alterthums zu verstehen geben wollte, daß sie eines Tags der Staatsregierung die Administrativgewalt und Gerichtsbarkeit streitig zu machen gedächte, — bekümmert uns hier wenig; das Wesentlichste für uns ist, daß ein rein heidnischer Bau Muster und Vorbild des christlichen Tem-

pels wurde. Das oblonge mit einem Halbkreis schließende Schiff, bisweilen mit einem andern Schiff quer durchschnitten, die langen inwendigen Colonnaden, die Abseiten, kurz Alles, was zur Basilikalforn gehört, nimmt noch heutzutage nach so hundertfältigen Umänderungen eine wichtige Stelle in der christlichen Baukunst ein. So viel kann man mit Recht behaupten, daß das Christenthum lange Zeit nach Konstantin dem Großen nichts Neues in der Kunst aufgebracht hat, weshalb viele Autoren das Ende der antiken Kunst immer weiter hinauschieben und einige keinen Anstand nehmen, es in die Regierungszeiten des Phokas und Heraklius, d. h. 300 Jahre nach Konstantin dem Großen, also ins siebente Jahrhundert unserer christlichen Zeitrechnung zu verlegen.

Zu bemerken allerdings ist, daß das Christenthum von nun an in seinem unverföhnlichen Haß und Groll gegen Bildnerei und Schmucksachen nachließ und sich der einzig damals bestehenden, antiken Kunst erbarmte, welche ganz entstellt, abgemattt und abgelebt, kurz im Zustande des tiefsten Verfalls war. Fühlte die Kirche bereits ihre Autorität erschlaffen und ihre alten Grundpfeiler wanken? Rühren etwa aus jenen Zeiten die ersten Uebertretungen der strengen Sagen und die ersten Symptome eines profanen Geschmacks und einer weltlichen Sinnesrichtung her, welche der katholischen Kirche Verderben bereiten sollten? Fällt endlich in jene Epoche der erste Schimmer der Wiederauferstehung der Kunst, welche im sechzehnten Jahrhundert ihre glorreiche und skandalöse Vollendung erreichte? Der Schritt Bonifaz III., welcher das Riesenheiligthum des römischen Polytheismus, das Pantheon Agrippa's, sühnte, indem er es der heiligen Jungfrau und

den christlichen Märtyrern weihte, war im Grunde nichts, als die Einleitung zu dem kühnen Unternehmen Julius II., welcher, 900 Jahre später, ebenfalls ans Pantheon denkend, in der Hauptstadt der Christenheit die alte Basilika Petri niederzureißen wagte, für welche doch so unzählig viele ruhmvolle und rührende Erinnerungen Gnade! riefen, um einer Entweihung vorzubeugen, welche vielleicht in der ganzen Weltgeschichte ohne gleichen und bei weitem nicht so schrecklich ist, als die Einschwärzung des Apoll, Merkur, Bacchus, Antinous, der Venus, der Hermaphroditen und der übrigen Antiken in die Säle des Vatican und in die päpstlichen Villas, so sehr man auch darüber geschrien hat. Ausgemacht ist, daß die im siebenten Jahrhundert von Bonifaz III. nach Konstantinopel gesandten Legaten das Primat des römischen Stuhls anerkennen ließen, und der Kaiser Phokas dem Cyriakus verbot, sich den Titel eines ökumenischen Patriarchen beizulegen. Die Kirche hielt sich damals für geborgen: ein für jede Macht verderblicher Gedanke, weil sich darin bereits ein Vergessen der Vergangenheit und eine Drohung für die Zukunft ausspricht. Das Christenthum war in der That Herr von ganz Europa, oder wenigstens nahe daran, es zu werden. Das Kreuz dominirte in der alten Welt; die heidnischen Schulen von Alexandrien, Athen, Antiochien und Karthago hatten ihr letztes Gift ausgespien; die uncultivirtesten Barbarenvölker standen auf dem Punkte, Christen zu werden; selbst die gigantischen Hoffnungen und die rasende Begeisterung des Muhamedanismus waren gedämpft und in Schranken gewiesen. Noch ehe Karl Martel aufgebrochen war, hatte der Architekt Kallinichus über den Orient gewacht und das griechische Feuer verbrannte

bereits die muselmännischen Flotten. Grade dieser Moment der aufsteigenden Macht des Christenthums, welchen man sonst die Macht des Mittelalters nannte, ist bis auf den heutigen Tag noch nicht gehörig beleuchtet und studirt worden, wie es der Mühe lohnte. Diese Lücke, an deren Ausfüllung wir hier nicht denken können, hat die moderne Kunstgeschichte auffallend verdunkelt.

Thatsache ist, daß die jeder Unruhe überhobene Kirche sich endlich mit Wohlwollen und aus freiem Antrieb zur heidnischen Kunst hinneigte, welche vor ihren Füßen röchelte. Sie nahm ihre letzten Hervorbringungen in Schutz und sammelte, soviel Scham und Anstand erlaubten, ihre alten Meisterwerke; es wurde mehr als ein Götzenbild in ihren heiligen Räumen geborgen, selbst zu der Zeit, wo die Kaiser die Edikte wegen des Bilderverbots scharfsten und erneuerten. Ihre Peristyle, Portiken und Katakomben füllten sich mit Allem, was ihrem Geschmacke zusagte, wie: Altäre, Dreifüße, Vasen, Lampen, Säulen, Kapitäle, Basreliefs, Sarkophage und Mosaiken. Ja noch mehr: die Kirche war drauf und dran, sich in einen Kampf einzulassen, der für sie gefährlich werden konnte. Wie wir bereits oben gesagt haben, beabsichtigte anfangs die Kirche, die delicate Bilderfrage unentschieden zu lassen. Der Kaiser Leo III., ein strenger und in seinem Glauben aufrichtiger, allein von einem unüberlegten Eifer und Herrscherstolz befeelter Mann, wollte jedoch in dieser Angelegenheit einen Machtpruch thun. Die Kirche widersetzte sich und vereitelte die Hoffnung der Bilderstürmer, obschon sie durch die angestrengteste Bemühung und die lange Regierung dreier Fürsten von der isaurischen Race aufrecht erhalten und unterstützt wurde, welche dem byzantinischen

Kaiserthron vielleicht die tüchtigsten von allen Regenten geliefert hat. Diese anhaltende, erbitterte Fehde, wobei die römischen Päpste einen so kühnen Muth und die byzantinischen Kaiser eine so aufbrausende Leidenschaftlichkeit an den Tag legten, entschied wahrscheinlich das Schicksal der Kunst in Europa, oder war wenigstens der Grund, fast möchten wir sagen, der sichtbare Vorwand ihrer Entwicklung und Ausbildung; und man dürfte vielleicht sagen, daß die Künste in jenem Augenblick von der römischen Kirche gerettet wurden.

Es konnte in der That eine schlimme Wendung für die Kunst nehmen, wenn die jungen abendländischen Nationen sich einfallen ließen, über die wichtige Frage nachzudenken, zu deren Ausgleichung man ihre Conzile und Soldaten berief. Da sie nicht so sflavisch der Form angingen und überhaupt nicht so viele Bedürfnisse hatten, als die alten Racen des Orients und des Südens, so stand zu besorgen, daß sie den Streit in dem strengsten Sinne schlichteten würden. Wir machen hier keineswegs eine überflüssige Voraussetzung; jener heillose Conflict hätte beinahe Alles über den Haufen gestoßen. Karl der Große war nahe dran, sein gewichtiges Schwert in die Wagschale zu werfen und für den Zorn des Isauriers und die Brutalität Mahomed's Partei zu ergreifen. Er wollte selbst ein Buch gegen die Bilder dictiren, und die in Frankfurt versammelten fränkischen und deutschen Bischöfe, 300 an der Zahl, misbilligten einstimmig das abgöttische Beginnen Roms, welches Konstantinopel in den Bann that, weil es den Bildern Anbetung und Achtung verweigerte. Ohne das kluge und gescheite Benehmen Hadrian I., welcher durch seine diplomatische Nachgiebigkeit den Sturm

beschwor und bald durch ausweichende Antworten, bald durch gänzlichcs Stillschweigen diesen hitzigen Streit abfühlte, hätten die neueren Völker vielleicht keine andere Kunst erhalten, als die unpersönliche, ausdruckslose Kunst der Levantiner und Mauren. Wenn die Religion die Kunst mit solcher Strenge geregelt hätte, so würde sie nicht haben fortschreiten können. Die Ikonoklasten waren ganz derselben Meinung wie die Muhamedaner, welche die menschliche Gestalt aus ihren künstlerischen Darstellungen ausschlossen; und Jedermann wird zugeben, daß die Folgen eines solchen Ausschlusses sich nicht berechnen lassen. Hadrian I. willigte deshalb ein, das Frankfurter Conzil anzunehmen und suchte den Sinn des Conzils von Nicäa herumzudrehen. Obschon die Beschlüsse beider Conzile im Widerspruch standen, so wurden sie doch zu gleicher Zeit für vollgültig erklärt und bekamen dieselbe Autorität. Die Franzosen und Deutschen verwarfen aber die Bilder nicht geradezu, was sie unfehlbar gethan haben würden, wenn der Papst den Streit angefacht hätte, anstatt ihn zu beschwichtigen; allein sie erwiesen ihnen auch keine Verehrung. Die Spanier und Italiener dagegen beteten die Bilder wirklich an und täglich feierte man die wunderbare Fürsprache und Dazwischenkunft dieser Localgottheiten. Dies ist ein wesentlicher Punkt, welcher in der Kunstichtung dieser verschiedenen Völker zu bemerken ist und vollkommen die verschiedene Physiognomie ihrer religiösen Werke begreiflich macht.

Wir möchten indeß keineswegs die Behauptung wagen, daß die Kirche, als sie gegen den imposantesten Willen der byzantinischen Kaiser und der deutschen und französischen Bischöfe opponirte und die größten Gefahren und

Alternativen einging, sich ihres Handels im obigen Sinne klar bewußt war. Sie zog daraus zu materielle, unmittelbare Vorzüge, als daß sie dabei viel an die Zukunft gedacht zu haben scheint; sie rechnete ohne Zweifel auf die Zustimmung der Völker und trat ihren natürlichen, beobachteten Tendenzen und Eigenthümlichkeiten nicht zu nahe, welches aber mehr für ihr Glück, als für ihre Einsicht entscheidet.

Der Schicksalslauf der Dinge bewirkte übrigens mehr noch als die Klugheit der Menschen, daß die antike Kunst in dem Augenblick ihres Verschwindens einen großartigen Aufschwung nahm, welchen viele Kunsthistoriker verkannt haben. Als die Kirche einmal Partei ergriffen und ihr Banner entfaltet hatte, förderte sie nicht bloß die Entwicklung und den Fortschritt, sondern auch die Ausbreitung der Kunst. Die griechischen und italienischen Künstler traten in die Orden, gesellten sich zu den Missionen und trieben Religion und Kunst mit gleichem Bekehrungseifer. Die byzantinische Kunst verbreitete sich in kurzer Zeit über die ganze Erde und wurde einer der mächtigsten Hebel der durch so unendlich viele Stürme und Umwälzungen gefährdeten Bildung. Der byzantinische Künstler kam überall hin und wurde selbst da aufgenommen, wo Priester und Mönch keinen Zutritt fanden, da er manche Zugeständnisse machen konnte, welche jene nicht machen durften. So kam die byzantinische Kunst, d. h. die antike Kunst in dem Zustande ihres tiefen Verfalls, nicht bloß zu allen germanischen Nationen, welche sich im römischen Reiche niedergelassen hatten, sondern drang auch bis zu den Barbarenvölkern vor, die im Norden geblieben waren; durchkreuzte in allen Richtungen die volkrei-

chen Meeresküsten der slavischen Race; lebte mit dem Araber und Tataren so lange unter einem Zelte, bis sie sich eine günstigere Verfassung gegeben, und siedelte sich endlich sogar bei den Negern Abyssiniens an.

Wie sonderbar ist doch die Bestimmung der griechischen Kunst, wie bewundernswürdig die Eigenschaft ihres Princip's und ihrer Formen, wie geheimnißvoll das Zusammentreffen ihrer Epochen! Gerade in dem Augenblicke, wo das Unglück auf sie einstürmt, wo das Geschick sie zermalmt und Alles ihren Untergang prophezeit, rafft sie sich von Neuem auf und tritt die Reise um die Welt an. Unter der Regierung der obskuren Kaiser Koproonymus, Nicephorus, Michael, Basilus u. s. w. dringt sie mit einem Male weiter vor, als zur Zeit, wie ihr der Degen Alexanders den Weg bahnt, und wirkt und schafft in Stille und Frieden da, wo der Scepter des Antigonos, Antiochus, Seleukus und der Ptolemäer sie nicht hätte beschützen können. Und nicht blos in jenem Augenblicke, sondern auch in den verschiedensten Abschnitten ihres langen Daseins kann man dieses Wunder beobachten. Grade wenn sie aus ihrer Heimat gejagt und von der flegelhaftesten Gewalt erniedrigt wird, bewahrt sich am sprechendsten die ihr inwohnende Lebenskraft und bezwingende Gewalt. Hat nicht die griechische Kunst vorzüglich dazu beigetragen, die Brutalität und Bestialität des alten Roms zu beugen, wo sie doch wie eine entwaffnete Kriegsgefangene hingeschleppt worden war? Und als 1500 Jahre später die Muhamedaner ihr den letzten Zollbreit Erde streitig machten, wo die byzantinische Tradition wenigstens in ihrer Reinheit und ohne fremde Beimischung hätte fortbestehen können, beförderten da nicht die geflohenen

Griechen vielfach die Bildung Europas, wo man sie als hilflose Flüchtlinge aufgenommen hatte?

Aus dem Gesagten erhellt: daß die Ausfälle der ersten Kirchenväter auf die Kunst lediglich individuell waren und sich bloß auf die heidnische Anwendung der Kunst bezogen; daß die Päpste lange zögerten, in dieser Frage einen entscheidenden Ausschlag zu geben, bis sie am Ende zu der Ueberzeugung gelangten, es sei Zeit, die Kunstliebe der Völker auf die Verzierung der christlichen Tempel und die Verherrlichung der Religionsgeheimnisse hinzulenken und dem Fanatismus der Bilderstürmer mit Entschlossenheit und Energie entgegenzutreten. Wir kommen jetzt auf den dritten Punkt, auf die Excesse der Bilderstürmerei selbst, zu reden, welche, da die Staatsregierung das Signal dazu gab, allerdings arg, jedoch nicht ganz allgemein gewesen sind; und wenn sie auch den Verlust der bedeutendsten Meisterwerke nach sich gezogen haben, so waren sie doch weit entfernt, die Kunst auszurotten. Wir müssen hier zunächst bemerken, daß die Kezerei des Leo Isauricus und seiner Nachfolger an und für sich nicht die ganze Kunst abschaffen wollte, sondern sich bloß auf die Zerstörung der Idole und Heiligenbilder erstreckte; sie hatte schon damit genug zu schaffen, und der Widerstand, welchen sie fand, riß sie zu den wildesten Auftritten fort. Es scheint sogar, als ob die bilderstürmenden Kaiser ihren Vandalismus hätten wieder gut machen wollen, indem sie die in ihren Augen unschuldigen, gestatteten Beschäftigungen des Pinsels und Meißels aus allen Kräften aufmunterten. Sie ließen die Mauern, Fußböden und Decken ihrer Tempel und Paläste mit Mosaiken und Gemälden bedecken; man ersetzte bloß die verbotenen Typen und Figuren durch

allerlei willkürlich erfundene Zierathe, durch Darstellungen von allerhand unbelebten Gegenständen oder Allegorien der mannichfachsten Art. Uebrigens erhigte der Kampf die griechischen Künstler, welche der Bilderstreit besonders traf, und steigerte ihre Kunstliebe zu einer solchen Begeisterung, daß sie dem entgegengesetzten Fanatismus der Bilderstürmerei die Stirn boten. Alle Ideenverfolgungen und Meinungskriege trugen Früchte. Die Maler und Bildhauer zogen sich, wie die ersten christlichen Märtyrer, in die Wälder und Steinbrüche zurück und verfertigten in großer Anzahl die verbotenen Bilder, welche die Gefahr und Aufopferung ihren Anhängern noch werthvoller machten. Die Legenden jener Zeit sind voll von Wundern, welche die heilige Jungfrau für ihre Diener vollbracht hat; auf ihre Fürbitte erhielten sie den plötzlichen Gebrauch ihrer abgehauenen Hände und ausgestochenen Augen wieder. Ohne uns länger als billig bei diesen naiven Zeugnissen aufzuhalten, so dürfen wir doch wol annehmen, daß die Hinrichtungen die Reihe der griechischen Maler und Bildhauer und ihre Traditionen nicht ganz unterbrochen haben. Die römische Politik war übrigens von Anfang an bei diesen blutigen Streitigkeiten betheiliget und hatte bereits das Vorgefühl ihrer dereinstigen Trennung von der griechischen Kirche. In Italien fanden die kunstübenden Mönche weitläufige Klöster, wo Alles dazu eingerichtet war, sie zu empfangen, zu trösten und zu beschäftigen. Außerdem ist nicht zu vergessen, daß die Bilderstürmerei der Kunst neue und interessante Wege bahnte. Die Malerei und Bildhauerei mußten sich auf kleinere Verhältnisse einschränken, um den Verfolgungen leichter zu entinnen, und brachten kleinere Werke zu Stande, welche mit um

so größerer Sorgfalt und Zierlichkeit behandelt und ausgeführt wurden, da die Arbeit daran die einzige Empfehlung war. Die Miniaturmaler, die Nellenstecher auf Gold und Silber, die Goldschmiede, Eiselirer, Emaillirer u. s. w. vereinten ihre Bemühungen mit den Malern und Bildhauern, um die in Konstantinopel verhafteten und den Auswanderern so theuern Heiligenbilder auf Diptychen und Triptychen zu verewigen.

Jetzt ist nur noch der vierte Punkt übrig, nämlich das Eindringen der Barbaren, ein für die Kunstgeschichte höchst wichtiges Factum, welches vielleicht noch mehr missverstanden worden, als alle Facta, welche wir soeben zu berichtigen versucht haben. Das Einbrechen der nordischen Völker konnte natürlich nicht ohne gräßliche Acte von Rohheit abgehen; allein Maß ist in allen Dingen gut und der Historiker soll die Katastrophen ebensowenig übertreiben als die erfreulichen Weltbegebenheiten: es ist in der That ebensowenig bewiesen, daß die Einfälle der Barbaren ein Unglück für Kunst und Geschmack, als daß sie ein Glück für die Völker waren. Die christliche Religion wollte die bestehende Ordnung der Dinge nicht umstürzen, sondern sie bloß umgestalten, bessern und beglücken. Die Barbaren sollten dazu mit beitragen: ihr Interesse, ihre Leidenschaften, ihre ebenso naiven als rohen Sitten, Alles wies sie darauf an. Die Nationen des römischen Reichs, von der scheußlichsten Knechtschaft gedrückt und von unausstehlichen Erpressungen erschöpft, wünschten oder riefen die Barbaren herbei, was auch daraus entstehen mochte. Die in träger Sinnlichkeit und Weichlichkeit erschlaffende Kraft des Reichs brauchte sehr nothwendig dieses gewaltsame Aufregungsmittel: ohne den Einfall der Barbaren,

welche dem blutleeren römischen Reichskörper wieder einige frische Säfte gaben, würden wir uns seine Rettung kaum denken können. Das Uebel hatte so tief um sich gegriffen, daß das Leben bereits zu entswinden begann, und die Lethargie war so arg, daß die permanenten Erschütterungen und Revolutionen kaum einen Schmerzensschrei auspreßten und einige schwache Vorkehrungsmaßregeln veranlaßten. Hätte das römische Reich zu seiner Vertheidigung etwas Anderes aufreiben können, als die bloßen Schatten seiner ersten Kaiser und seiner alten Legionen, so würde der Krieg gegen die Barbaren unstreitig eine andere Wendung genommen haben. Für die Kunst wäre in diesem Falle der Schade noch größer gewesen: ein energischer Widerstand hätte rachsüchtige Verheerungen und Plünderungen nach dem Siege zur Folge gehabt; allein trotz Stilico, Aetius, Belisar und Narses hatten die Barbaren mit dem Reiche wenig zu schaffen. Wenn nicht jede Horde sofort eine dauernde und friedliche Niederlassung fand, so lag die Schuld keineswegs an der Reichsverwaltung; das Schrecklichste bei diesen Kämpfen waren die Streitigkeiten der Barbaren unter sich: sie zankten sich um den Besitz; die Occupirung einer Strecke Landes war das Werk eines Augenblicks, aber es dauerte lange, bis sie feste Wohnsitze darauf gewannen. Trotz dieser Spaltungen und Reibungen trachteten die Barbarenvölker, welche eine verborgene Macht wie Meereswogen hinter einander herwälzte, nach Ruhe und Gleichgewicht; jede Horde suchte, gleich nach Besitznahme des Bodens, ihre Eroberung durch unreife Gesetzesentwürfe und Institutionen zu befestigen. Diese Eroberung war aber nichts Anderes, als die Bildung der alten Welt mit ihren Reichthümern und

Produkten; oder will man etwa annehmen, daß die Söhne des Nordens sich um des Kaisers Bart stritten, d. h. um brachliegende Aecker, elende Hütten, schmierige Kleider und rohe Geräthschaften? Es verlangte sie nach dem bequemeren und üppigeren Leben, nach den Genüssen und Freuden der südlichen Völker, und es fiel ihnen nicht ein, sie systematisch zu ruiniren und auszurotten. Sie wollten die alte Welt zu ihrem Vortheil in Beschlag nehmen und dachten durchaus nicht daran, sie der Vernichtung preiszugeben: ihr Plan und Wille liegt in dieser Beziehung offen am Tage. So verwildert diese Barbaren auch sein mochten, so waren sie doch nicht verrückt, und wie sehr sie auch die Raubgier liebten, so beseelte sie doch bald der Geist des Grundbesitzes, als sie sich durch ihr Schwert zu Grundbesitzern gemacht hatten: sie huldigten schnell dem conservativen Princip und wollten sofort das ganze Material der von den Römern angehäuften Kunst zu ihrem Gebrauche und Vergnügen verwenden.

Die Unordnungen, welche man den Barbaren aufgebürdet, sind übertrieben worden; man hat ihnen alle gewaltsamen Verheerungen und langsamen Verschlechterungen zur Last gelegt, woran einzig und allein das mehr oder weniger klar erkannte Bedürfniß Schuld ist, das Vorhandene zu nützen und in das Gewebe neuer Sitten und Nothwendigkeiten mit einzuflechten. Die Zeiten der Völkerwanderung haben für die Zerstörungen aller nachfolgenden Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag erhalten müssen; und dieser Irrthum hat den Sinn und Charakter dieser Zerstörungen in ein ganz anderes Licht gestellt: denn, wenn die Umänderung der Kunstdenkmale langsam und allmählig vor sich ging und, wie wir glauben, beson-

ders von der dem Menschen eigenthümlichen Neigung abhing, den eingeschlagenen Weg auf die rascheste und leichteste Manier zurückzulegen und veraltete Dinge als Materialien zu gebrauchen, die ein glückliches Dhyngefähr bietet, so würde man daraus eher das Vorhandensein, als das Abhandensein der Kunst folgern können. Die meisten großen Männer, welche für die Kunst am thätigsten wirkten, haben sie mit dieser Art von Verlegungen nicht verschont; und das Epigramm, womit der spöttische Witz der Römer die Versündigung Urban VIII. am Pantheon Agrippa's bestrafte, bekräftigt eine tiefere und allgemeinere Wahrheit, als man glaubt. Nicht blos „die Barberini haben gethan, was die Barbaren nicht gethan haben“*), sondern alle Päpste zusammen, selbst die nicht ausgenommen, welche dem römischen Stuhle zur größten Zierde gereicht und die Bildung am meisten gefördert, wie Gregor der Große, welcher mit den Monumenten des antiken Roms unbarmherziger umging, als Marich und Totila; und selbst die nicht zu vergessen, welche die Kunst vorzugsweise beschützt und ganz besonders gehoben, wie Julius II., welcher mehr Gebäude und Bilder des modernen Roms zerschlug als die Banden des Connetable von Bourbon. Die meisten gleichzeitigen Schriftsteller melden, die Barbaren hätten die antiken Denkmale Roms geachtet, welche die Zeit damals beinahe noch ganz unangetastet gelassen zu haben schien. Die Barbaren beschäftigten sogar die Künstler: der Hunne Attila ließ sich in einem Palast von Mailand malen, wie er auf dem Thron sitzt und die Huldigungen der vor ihm niederknienenden römischen Kaiser

*) Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini.

empfängt: der Sueve Ricimer befahl die Kirche der heil. Agata in Rom mit Mosaiken auszuschnücken; der Ostgothe Theodorich hielt die Künste ganz besonders hoch in Ehren. Nach dem Siege über Odoaker blieb er bei seiner umsichtigen, ausgleichenden Politik und wollte sich an seinem Hofe in Ravenna mit den hervorragenden Männern umgeben, deren Talent und Charakter noch einigen Glanz über die hinfallige römische Welt verbreitete und welche zu den letzten edeln Gestalten gehören, die in diesen jammervollen Zeiten die Geschichte ausföhnen und als erhabene Grenzwächter des untergehenden Alterthums und des aufgehenden Mittelalters dastehen. Boethius, Symmachus und Cassiodorus schienen die künftige Größe Roms zu ahnen, da sie das Andenken an die erloschene Herrlichkeit so treu und gewissenhaft bewahren. Theodorich war ihr Schüler und nach dem Ausspruch seines Enkels Athalarich hatte er mit ihnen alle Geheimnisse der Natur durchforscht und aus ihrem Munde erfahren, was die Weisen des Alterthums Schönes offenbart. Theodorich schreibt an Symmachus über die Monumente Roms: „Wie wäre es möglich, diese schönen Werke nicht zu bewundern, da wir das Glück gehabt haben, sie zu sehen?“ Und zu gleicher Zeit ernennt er einen Grafen, den römischen Architekten Aloisius zum Oberaufseher der öffentlichen Bauten und überträgt ihm dieses Amt mit folgenden Worten: „Wir wollen, daß Ew. Hoheit über die Aufrechthaltung der antiken Denkmale wache, und neue dazu baue, denen bloß das ehrwürdige Alter fehlt, um den alten gleich zu sein. Wie zahlreiche Kenntnisse sind Euch unentbehrlich, wie klug und unbescholten müßt Ihr sein, um so wichtige Obliegenheiten zu erfüllen! Deswegen sollt Ihr auch,

unter den zahlreichen Dienern meines Gefolgs, mit einem goldnen Stab in der Hand voraufgehen, damit Wir nie vergessen, wie sehr es den Königen ziemt, daß ihre Paläste ihre Pracht und Freigebigkeit verkünden.“ Obschon Theodorich eine große Vorliebe für Rom hatte, wo, wie er sich ausdrückt, es ihm vergönnt war, „ein wimmeln- des Volk von Statuen und ganze Heerden von Bronzespferden“*) zu bewundern, so restaurirte und verschönerte er nichtsdestoweniger die übrigen Städte seines von der Donau bis an die sicilische Meerenge gehenden Reichs: Ravenna, Pavia, Monza erhielten unter seiner Regierung Säulengänge, Tempel, öffentliche Bäder und Paläste; nicht bloß die Architektur, sondern auch die Malerei, besonders die Mosaikmalerei, die Sculptur, Erzgießerei und Mechanik wurden von ihm aufgemuntert. Die Kunstzeugnisse, welche sie ihm lieferten, schickte er ins Ausland an die befreundeten und benachbarten Fürsten: nach Gallien an den Frankenkönig Chlodowig und den Burgunderkönig Chilperich; nach Spanien an die westgothischen Könige Alarich und Genserich u. s. w. Wenn wir endlich aus den Werken des großen Kanzlers Cassiodor die vielen Stellen anziehen wollten, welche über die Lage der Künste in jenen Zeiten Aufschluß geben, so würde man daraus ersehen, daß dieselbe nicht so traurig war, als man angenommen hat. Man unterstützte die Kunst nicht bloß mit Geld und Bestellungen; auch die Ideen, für welche die damaligen Künstler arbeiten mußten, waren nicht so grundfalsch und verdreht, als man

*) *Populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum.*

sich vorstellt. Noch heutzutage ist zu bedauern, daß gewisse Gedanken und Betrachtungen des Barbarenkönigs Theodorich über die bei Gebäuden zu beobachtende Einheit, über das Ensemble der einem Architekten nothwendigen Eigenschaften, über das Verdienst des Malers und Mechanikers u. s. w. nicht mehr beherzigt werden *).

Athalarich, die Königin Amalafwinde und alle gothischen Könige in Italien befolgten das Beispiel Theodorichs, und wenn auch mehrere spätere Schriftsteller den Namen dieses Volkes als gleichbedeutend mit der blindesten, stupidesten Barbarei gebraucht haben, so bleibt doch nichtsdestoweniger wahr, daß die Gothen allein damals den Geist des conservativen Princips und der fortschreitenden Cultur im höchsten Grade repräsentiren; sie haben ihn auf eine schlagende Weise in dem südlichen Gallien, in Spanien und Italien an den Tag gelegt. Man kann sogar noch hinzufügen, daß die übrigen Barbarenvölker nach der Vernichtung der Gothen denselben Weg einschlugen, obschon mit geringerem Erfolg. Dies läßt sich selbst auf die unbändigsten darunter, auf die Longobarden anwenden, welche durch ihren König Aethar und ihre Königin, die bairische Prinzessin Theudelinde, Oberitalien zu einem Glanze em-

*) Censimus ut et antiqua in nitorem pristinum contineas et nova simili antiquitate producas, quia sicut decorum corpus uno convenit colore vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi. (Cassiod. Var. lib. III. form. 5.)

Instructor parietum, sculptor marmorum, aeris fusor, cernarum rotator, gypsoplastes, musivarius . . . et tam magnus ille fabrilis exercitus etc. etc. (Ibid.) Mechanicus, si fas est dicere, pene socius est naturae etc. (Ibid. lib. I. epist. 45—46.)

porbrachten, welchen es seit langer Zeit nicht mehr gehabt hatte.

Wie man also sieht, die Umstände, welche einerseits den Sturz des römischen Reichs und den Untergang des Heidenthums, andererseits die Niederlassung der Barbaren und die Begründung des Christenthums begleiteten und herbeiführten, waren bei allen ihren schrecklichen Folgen weit entfernt, die Kunst im buchstäblichen Sinne des Worts zu vernichten. Wenn nun aber aus gleichzeitigen Urkunden und den noch vorhandenen Ruinen und Monumenten, sowie aus Beschreibungen und Zeichnungen späterer kunstgeschichtlicher Werke erhellt, daß jene Umstände keineswegs die radicale Wirkung gehabt haben, kann man da annehmen, daß die unmittelbar nachfolgenden Zustände eine solche Wirkung hervorbrachten? Man bedenke nur einmal, was Europa von Konstantin dem Großen bis auf Karl dem Großen war. Dieser Zeitraum von beinahe 500 Jahren war gewiß der kritischste, unheilswangerste und einzige Moment, wo Kunst und Bildung verloren gehen konnten, wenn Kunst und Bildung hätten untergehen sollen; und doch haben diese unruhig bewegten Zeiten zur Ehre des Menschengewisses und zur ununterbrochenen Reihenfolge seiner Ueberlieferungen große und edle Bestrebungen und geachtete Namen aufzuweisen.

Wenn wir einmal diese Zeiten hinter uns haben, so ist wol kaum noch nöthig, auf die Folgen der kräftigen Institutionen Karls des Großen aufmerksam zu machen, deren kleinste Wirkung unstreitig nicht war, den Centralpunkten der Wissenschaft und Kunst, den Klöstern, Schulen und Zünften eine unerhörte Masse von Hilfsmitteln und eine bis dahin mangelnde Sicherheit zu verschaffen.

Um die Zeit Karls des Großen gewahrt man in der That eine merkliche Rückkehr zu allen Dingen des Geistes und Geschmacks, besonders in Italien, welches damals an der Spitze der Civilisation stand. In Oberitalien, wo sich der fränkische Einfluß noch längere Zeit hindurch hielt, im Piemontesischen, in Montferrat, in der Lombardei, in der Mark von Verona u. s. w. bestanden damals die blühenden Schulen von Pavia, Ivrea, Turin, Cremona, Fermo, Vicenza, Verona u. s. w. Die Bildhauer und Baumeister von Como, *magistri Comacini*, sind berühmt und gesucht. Die Stadt Como, welche zu jener Zeit viel Bedeutung und Regsamkeit hatte, bis sie von Mailand überflügelt wurde, sandte ihre geschickten Arbeiter in alle Gegenden aus und die Bibliotheken Europas verwahren mehr als ein Manuscript mit vortrefflichen Miniaturgemälden von lombardischen Künstlern. Venedig legt damals den ersten Grund zu seiner Macht, schüttelt das Joch der Franken und Longobarden ab, entzieht sich der Obervormundschaft der orientalischen Kaiser und behält nichtsdestoweniger seinen sich immer mehr ausbreitenden Handel mit den Griechen, Sarazenen und nordischen Völkern. Diese Handelsverbindungen geben den Anfängen der venetianischen Kunst das halb orientalische, halb deutsche Gepräge, welches sie bis zu allerlezt beibehalten hat. Amalfi und Gaeta, welche später in ihrem Aufschwunge nachließen, blüheten um eben die Zeit: Toskana constituirte sich: Pisa, Siena, Lucca, Pistoja, Volterra, Fiesole, Arezzo, welche ewig mit einander im Streit lagen, überboten sich in Reichthum und Gewerbleiß, während ihre zukünftige Beherrscherin, das ehrgeizige Florenz, bereits auf die Demüthigung ihrer allzunahen Nachbarstädte sann.

Rom errang eine hohe Stellung in Italien; durch den Bruch mit dem Patriarchat von Konstantinopel hatte sich die Autorität und das Ansehen des Papstthums bedeutend vermehrt, welches Pipin und Karl der Große noch steigerten. Die Schwäche der byzantinischen Kaiser, die Drohungen der Sarazenen, die Streitigkeiten der Republiken unter sich und die Feudalansprüche der deutschen Fürsten ließen den obersten Lenkern der Christenheit freies Spiel.

Aus diesem nur obenhin entworfenen Gemälde von dem Zustande Italiens nach Karl dem Großen sieht man, daß hier bereits alle Materialien und alle Keime beisammen waren, welche das italienische Volk später so glücklich und ruhmvoll befruchten sollte. Die Italiener arbeiteten damals schon an der Erfüllung ihres Berufes und an der Durchführung ihrer Rolle unter den modernen Nationen, welchen sie in der Kunst vorausseilen und den Weg zeigen sollten. Trotz ihrer vielen Bürgerkriege, und vielleicht grade deswegen, bemerkt man von dem jetzigen Augenblicke an in diesem Lande eine unglaubliche Liebe zu Unternehmungen, Forschungen und Bestrebungen. Seine Päpste, Bischöfe, Fürsten, Adelsfamilien, Stadträthe und Gemeinden wetteifern in der Beschützung von Wissenschaft und Kunst und fühlen alle denselben Stolz, dasselbe Bedürfniß nach Unabhängigkeit, Thätigkeit, Bildung und Reichthum. Von Leo III., welcher Karl den Großen zum abendländischen Kaiser salbte, bis auf Urban IV., unter welchem Cimabue, der angebliche Erfinder der neuen Kunst, das Licht der Welt erblickte, ist die Kunst unausgesetzt in Italien gehegt und gepflegt worden.

Daß die Kunst auch zu gleicher Zeit in andern Ländern und später im höheren Mittelalter vorhanden gewesen,

ist zu leicht an den noch vorhandenen Werken nachzuweisen und kann daher süglich unterbleiben. Dagegen scheint es uns nicht überflüssig, hier die Frage aufzuwerfen, was denn eigentlich die byzantinische Kunst ihrem Charakter, ihren Triebfedern und Resultaten nach war; — eine Frage, deren Beantwortung nicht so einfach ist, als es scheinen könnte.

Man macht viel Aufhebens von der symbolischen, synthetischen, mystischen, offenbarten, geheiligten, traditionellen, vorgeschriebenen und unveränderlichen Form, welche der Katholicismus der byzantinischen Kunst geliefert hätte; jedoch läßt sich diese Form schwerlich nachweisen. Wie haben weiter oben gesehen, daß die Kirche zur Zeit Karl des Großen, wo die Christenheit sich noch nicht vor dem Jahr 1000 ängstigte, die Kunst allerdings in ihren Dienst und Schutz genommen, aber ihr ganz gewiß noch keine neue Idee und keine eigene Form auferlegt hatte. Die byzantinische Kunst wurde von den verschiedenen Völkern angenommen und den bei ihnen obwaltenden Bedürfnissen und Verhältnissen angepaßt; allein es ist die Frage, ob sie lange genug sich gleich blieb, daß ihr Name, welchen sie dem Andenken an Byzanz verdankte, für die Localveränderungen, welche sie zu erleiden hatte, erschöpfend und hinreichend war. Sie mußte die verschiedensten Namen erhalten, ohne daß dadurch vielleicht sämtliche Charaktere und Formen, die sie angenommen hat, genügend ausgedrückt worden sind: griechisch-konstantinopolitanisch in ihrem Mittelpunkte oder in den zuletzt von ihr geräumten Ländern, im Exarchat von Ravenna, auf den Inseln, in Neapel und in allen Küstenstädten, welche durch ihre Handelsverbindungen zur See den Geschmack ihrer Arbeiter

immer wieder neu anfrischten; griechisch=römisch in Rom, wo bis zur höchsten Blütezeit der Kunst sich Spuren von den alten unter den Kaisern aus Griechenland eingewanderten Kunstschulen erhielten; neugriechisch=italienisch, lateinisch und lombardisch in dem übrigen Italien; romanisch, nebst allen Schattirungen und Verschiedenheiten, welche dieser Begriff im Westen und Norden zuläßt.

Wo ist da der symbolische Einheitscharakter, die festgestellte Form, der traditionelle Ausdruck und das unverfälschte, ausschließliche Gepräge zu finden, welches der Katholicismus ursprünglich der christlichen Kunst aufgedrückt haben soll? In Deutschland und Frankreich hat der romanische Styl zahlreiche Spuren ununterbrochener Umbildung hinterlassen, und wie viele Versuche, Umänderungen und sichtbare Fortschritte sind seit der Zeit gemacht worden, wo die von Karl dem Großen aus Italien, Rom, Mailand, Pavia, Ravenna u. s. w. herübergebrachten Kunstgegenstände den unwissenden Schulen und Werkstätten Deutschlands und Frankreichs einen neuen Impuls gaben, und wo die ebenfalls von Karl dem Großen berufenen lombardischen, italienischen und griechischen Künstler die Bewohner diesseits und jenseit des Rheins durch den barbarischen, bis dahin unerhörten Glanz ihrer Bauten in Erstaunen und Entzücken setzten.

Wäre daher der absolute und unveränderliche Charakter, welchen die katholische Religion angeblich der Kunst ertheilt hat, in der byzantinischen Kunst zu suchen? Allein, obgleich diese Kunstweise nur eine vage und schwankende Allgemeinheit darbietet und sich nicht eng abgrenzen, noch genau bestimmen läßt, so ist sie in ihren Umbildungen und Fortschritten langsamer zu Werk gegangen, als alle späteren

Kunstweisen. Mit der byzantinischen Kunstweise hat sich die katholische Kirche am meisten abgegeben; für die Beibehaltung, Rettung, Ausarbeitung und Bedeutung der byzantinischen Bilder hat die römische Kirche gelitten und gestritten: alle Stellen der Kirchenväter, alle Beschlüsse der Bischöfe und alle Kanons der Concile, welche die gelehrten Vertheidiger der rein katholischen Kunst so oft citiren, um die Fürsorge der Kirche in Kunstangelegenheiten zu beweisen, beziehen sich lediglich auf die byzantinische Epoche. Von byzantinischen Künstlern, d. h. in byzantinischer Form sind alle Wunderbilder der christlichen Kunst auf uns gekommen: die sogenannten *Archeiropoietia*, die Werke des heiligen Lukas, die ähnlichen Porträte der hauptsächlichsten Apostel, wie sie Konstantin im Traume erblickte, die Schweißtücher der heiligen Veronika, die Christus mit den länglichen Gesichtern, gescheitelten Haaren und gespaltenen Bärten, die heiligen Jungfrauen mit dem schwarzen Teint, kurz alle durch Tradition geheiligten Typen, Bilder und Symbole. Ich weiß, man wendet zwar dagegen ein, die christlich-katholische Idee habe mit diesen Ueberbleibseln einer aus dem Heidenthum entsprungenen Kunst nichts gemein; aber, mich dünkt, wenn eine Idee in keinem augenblicklichen Bedürfniß und unvorhergesehenen Falle, sondern sich in allen Lagen eines Zeitraums von tausend Jahren, in einer bestimmten Form äußert, so hat die Idee auch ein wenig die Form zu verantworten.

Es würde sehr schwer halten, die verschiedenen Autoren, welche über byzantinische Kunst geschrieben und sie zu definiren gesucht haben, in Einklang zu bringen. Ihre zahlreichen Widersprüche und endlosen Schwankungen

könnten uns heinache veranlassen, nach dem Vorgange mehrer, die Schwierigkeit dadurch zu heben, daß wir die ganze Kunst des Mittelalters für byzantinische Kunst ausgeben. Dieser Annahme fehlt es in gewisser Beziehung nicht an Richtigkeit und sie hat das Gute, daß sie die Discussion abkürzt und die unendlich vielen Nuancen und Schattirungen zusammenfaßt, denen man oft unverständliche, oft willkürliche Namen gegeben hat. Man muß auf eine oder die andere Art Einheit hineinbringen; aber in diesem Falle müssen wir etwas genauer sagen, was das Mittelalter in unsern Augen für die Kunst gewesen zu sein scheint.

Das Mittelalter war, unseres Erachtens, eine Epoche, wo der Künstler im Grunde keine andere Triebfeder kannte, als die Nothwendigkeit, keine andere Begeisterung als den Instinkt, und keine andere Regel als den Zufall. Alle Monumente jener Zeit haben ein charakteristisches Gepräge von Zusammenhangslosigkeit und Einförmigkeit, welches man bisher unrichtig gedeutet hat. Zunächst bemerken wir, daß Niemand diesen zwiefachen Charakter der mittelalterlichen Kunstdenkmale frei und unumwunden eingestanden hat, obschon er allen Kunstverständigen aufgefallen ist. Da jeder Kunsthistoriker sein eignes religiöses, philosophisches oder literarisches System hat, so schiebt er diesen naiven Zeugen der Vergangenheit seine persönlichen Ansichten unter und hält sich für verpflichtet, ihren Charakter in zwei Theile zu spalten und einen Theil davon zu verdecken. Die ausschließlichen Bewunderer des griechischen und römischen Alterthums haben besonders das Unzusammenhängende der mittelalterlichen Kunst hervorgehoben; wenn sie auf ihre Einförmigkeit bestanden hätten, so wären

sie der Verlegenheit ausgesetzt gewesen, eingestehen zu müssen, daß die Kunst im Mittelalter gewisse feststehende Regeln gehabt: sie konnten bloß das Unzusammenhängende gebrauchen: sie durften nur einen Schritt weiter gehen, um diese Incohärenz als reine Barbarei und Folge einer bodenlosen Unwissenheit und Geschmacksverirrung hinzustellen. Die katholischen Aesthetiker haben dagegen diese Incohärenz ganz mit Stillschweigen übergangen, weil sie nicht in ihren Kram taugte und man daraus auf die Freiheit und Ungebundenheit der Künstler schließen konnte: sie bestanden daher bloß auf die Einförmigkeit: mit einiger Nachhülfe und Façon fanden sie, daß diese Monotonie eine wunderbare Harmonie und die Folge einer hohen Moral und Priesterweisheit war.

Leider ist weder das Eine noch das Andere der Fall. Die einseitigen Systeme sind durchaus nicht im Stande, über alle Formen und Veränderungen, welche die Künste in der Vergangenheit angenommen haben und in der Zukunft noch erleiden werden, befriedigenden Aufschluß zu geben. Das Mittelalter war in Kunstfachen ebensowenig unwissend und barbarisch, als einem eisernen Zwange und unveränderlichen Regeln unterworfen. Das Unzusammenhängende rührt von seiner völligen Gleichgültigkeit gegen Prinzipien und Regeln her, und die Monotonie ist ganz besonders seiner großen Sorglosigkeit und Fahrlässigkeit zuzuschreiben, welche in Routine ausartete. Und warum wäre das Mittelalter so grausam unwissend gewesen? Die Einführung des Christenthums und die Einfälle der Barbaren hatten keineswegs die Elemente der antiken Kunst und Wissenschaft aufgerieben; sie konnten die Unordnung

allerdings noch größer machen, allein die Unordnung war schon vor ihnen da, wie wir oben gezeigt haben.

Die Ursache dieser Unordnung und Verwirrung vor dem Sturze des römischen Weltreichs war keine andere, als Gleichgültigkeit und Indifferenz. In den letzten Regierungstagen Trajan's und der Antonine, als Pausanias kaum sein Buch geschrieben hatte, zu den Zeiten des Septimius und Alexander Severus, des Caracalla, Gallianus, Aurelianus und Probus verkannten bereits die griechischen und römischen Architekten bei ihren Bauten die alten Grundsätze und vernachlässigten die herkömmlichsten Vorschriften, welche sie unmöglich nicht wissen konnten. Als z. B. die Skulptur in dem Zustande ihres Verfalls die erhabenen Vorbilder vergaß, welche eine lange und glorreiche Reihe großer Meister ausgearbeitet hatte, und weder Bewegung noch Ensemble, weder Längen noch Verkürzungen, weder Vertheilung noch Linien mehr beobachtete, war durchaus nichts vorgefallen, welches diesen Cynismus erklären könnte. Die Bilderstürmer und Barbaren hatten die Antiken noch nicht von ihren Piedestalen heruntergeworfen: die Vorschriften, welche Polyklet von Sicyon aufgesetzt, die Lehren, welche Agorakritos, der Lieblingschüler des Phidias, aus dem Munde seines Meisters aufgeschrieben, und die Prinzipien so vieler Anderer, welche die Tradition überliefert und erhalten hatte, waren noch in den Künstlerwerkstätten gäng und gäbe, als man sich bereits darüber lustig machte. Uebersättigung, Ekel, Blasirtheit und Gleichgültigkeit verdarben die besten Grundsätze und spotteten der geachtetsten Regeln, aber diese Grundsätze und Regeln waren ganz allgemein in Umlauf. Die noch unversehrten Denkmale der Kunst zeigten sie allen Denen, welche

sie sehen wollten; und wenn die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts nach Verlauf von tausend Jahren durch Ausmessen und Studiren von Ruinen die Wissenschaft und Kunst des Alterthums wieder ausfindig machen konnten, so muß man wohl anerkennen, daß die letzten Zeiten des römischen Reichs Alles mehr aus Trägheit und schlaffer Langeweile, als aus Unwissenheit haben zusammenfallen lassen.

Das Mittelalter trieb es darin noch weiter. Und wir haben nicht bloß das Recht, von den ersten Zeiten des Mittelalters, von der konstantinischen Periode so zu sprechen, als man noch die Declamationen der Rhetoren und die Demonstrationen der heidnischen Gelehrten im Reiche vernahm und die Schriften des Philostratus und Longinus über das Schöne und Erhabene noch neu und populär waren; wir können den obigen Ausspruch mit gutem Gewissen auf das ganze Mittelalter und namentlich auf unsere Künste anwenden.

Wenn Rom oft eingenommen, seine Monumente verheert, seine Schulen geschlossen und seine Künstler aus einander getrieben worden sind, wenn Athen, Antiochien, Neapel, Ravenna und die übrigen wissenschaftlichen und künstlerischen Centralpunkte des alten Römerreichs dasselbe Schicksal gehabt haben, so war dies doch nicht mit Konstantinopel der Fall, dessen Museen, Bibliotheken, Kirchen und Paläste von allen Schätzen, Kostbarkeiten und Elementen wimmelten, welche der mächtige Wille des Konstantin, des Theodosius und Justinian darin zu wiederholten Malen aufgehäuft und das Elend und der Schrecken aller Provinzen des Reichs dort zusammengetragen hatte.

Die konstantinopolitanische Schule war keine unwissende

Schule; ihre Gelehrsamkeit grenzte im Gegentheil ans Unglaubliche, Unermessliche. Selbst mehre von ihren Patriarchen und Kaisern werden als Brunnen der Wissenschaft und Wunder der Gelehrsamkeit gerühmt, wie Photius, der eine ganze Bibliothek auswendig wußte, und Konstantin Porphyrogenetes, welchem es eines Tages in den Sinn kam, alle Specialitäten des menschlichen Wissens, von den wichtigsten Geheimnissen der Reichsverwesung bis zu den niedrigsten Vorschriften der gemeinsten Hantirungen, die Revue passiren zu lassen. Wird es nun aber nicht durch die übrig gebliebenen Werke und schriftliche Urkunden bestätigt, daß konstantinopolitanische Künstler oder ihre Schüler während des Mittelalters ganz Europa durchwandert haben? Das Factum der Unwissenheit in Sachen der Kunst und Gelehrsamkeit durfte man also nicht für ein charakteristisches Merkmal des Mittelalters ausgeben. Der unaussprechliche Ekel vor antiker Kunst und Wissenschaft, die unüberwindliche Gefühllosigkeit gegen ihre Anforderungen, und die fortwährende Gleichgültigkeit gegen ihre Formeln erklären uns viel eher das lange Herumtasten, die barocken Versuche und fehlerhaften Vermengungen, worin sich die Künstler des Mittelalters bewegt haben. Ohne diese sonderbare, bis jetzt wenig zur Sprache gebrachte Sachlage, welche das Christenthum ohne Zweifel im Interesse der Civilisation aufrecht erhalten mußte, wäre unfehlbar in irgend einem Moment hier oder da ein unreifer, übereilter Versuch gemacht worden, die antike Kunst zu restauriren und wieder ins Leben zu rufen. Das trostlose Verwirren und Niederreißen so vieler antiken Meisterwerke, das sinn- und planlose Verschmelzen und Zusammenfließen so kostbarer Materialien und Trümmer

hätte bestimmt wenigstens einen Künstler empört und auf die Idee gebracht, die Gesetze der Harmonie an den Werken der Alten zu studiren und sie bescheiden nachzuahmen. Allein Ueberdruß und Gleichgültigkeit stemmten sich dagegen mit einer Consequenz und Strenge, die wirklich ans Unbegreifliche, Geheimnißvolle grenzt. Während mehr als tausend Jahren wurde auch nicht ein einziger Versuch dieser Art gemacht. Die antike Kunst hatte sich selbst demoralisirt; ihre Form war verworfen worden, und es mußte erst eine reifere Zeit kommen, wo man ihr Verdammungsurtheil mit Nutzen zurücknehmen konnte. Das Mittelalter begnügte sich damit, die Werke und Elemente der alten Welt aufzubewahren, ohne sich davon begeistern und hinreißen zu lassen; es mußte damals mit der einen Hand Lehren auflesen, mit der andern Samen ausstreuen, zugleich erhalten und zerstören, damit nicht Alles zu Grunde und Nichts zu schnell gehe. Und höchst auffallend ist, daß alle die Menschen und Racen, welche diesem doppelten Amte nicht gewachsen waren, in ihren Unternehmungen gescheitert und zuletzt verschwunden sind.

In Konstantinopel befand sich allerdings die Hauptniederlage der Wissenschaft, aber es war ihm nicht gegönnt, sie zu seinem Besten anzuwenden. Das Institut des großen Cassiodorus, ausschließlich auf das gelehrte Alterthum gerichtet, hatte keine bedeutenden Folgen und wurde einige Zeit darauf von dem frommen Glaubenseifer Gregors des Großen aufgewogen. Die gothische Race mit ihren genialen und hochgesinnten Königen, welche so außerordentlich empfänglich waren für Civilisation und Restauration, wurde überall in Italien, Frankreich und Spanien aufgerieben, während die wilden, unbändigen Horden

wie die Hunnen, Vandalen und selbst die Longobarden ebenfalls nirgends festen Fuß fassen konnten. Es war zugleich nothwendig, daß das Alterthum sich vollends auflösete und daß dennoch seine Schätze nicht verloren gingen. Man darf wol behaupten, daß die hervorragendsten, vorzüglichsten Köpfe des Mittelalters in diesem Sinne gewirkt haben, und daß ihnen die Vorsehung in diesem Sinne zu Hülfe gekommen ist, damit die Menschheit lange genug von christlichen Ideen geleitet, durchdrungen und geschmeidigt werde und die Epoche der Renaissance die herrlichen Güter der alten Welt wieder zu Ehren bringen könne, ohne in ihre Schlechtigkeiten und Nichtswürdigkeiten auszuarten. Im entgegengesetzten Falle würden die großen Männer, welche die moderne Zeit einweihen sollten, die Werke des Alterthums nicht ohne Gefahr für die Civilisation benutzt und vielleicht das antike Wesen mit seinen moralischen und physischen Monstruositäten von Neuem heraufbeschworen haben; und die Völker hätten dann noch einmal den alten Unflath durchwaten müssen.

Wir glauben hiermit die wahre Ursache des Unzusammenhängenden der mittelalterlichen Kunstschöpfungen angedeutet zu haben; es würde uns zu weit führen, auch die Motive ihrer Einformigkeit speciell zu entwickeln, welche, wie bereits oben erwähnt, hauptsächlich von einer in Routine ausartenden Fahrlässigkeit herrühren. Es ist Zeit, die Frage zu untersuchen: was haben wir unter Renaissance zu verstehen und in welche Epoche müssen wir sie verlegen?

Die Renaissance, welche ein frömmelnder Purismus verkern will, ist unserm Dafürhalten nach die Wiederkehr der Ordnung; wir meinen damit nicht etwa die theo-

kratische oder akademische Ordnung, welche die Individualität unterdrückt und das Selbstbewußtsein gefangen hält, sondern die Ordnung, welche alle Tendenzen, alle Anlagen, alle Fähigkeiten harmonisch verschmilzt und sie der höchsten Entwicklung entgegenführt, indem sie alle Hemmungen beseitigt.

Nun aber fragt es sich, wo hört das Mittelalter auf und wo fängt die Renaissance an? eine kitzliche Frage, deren Beantwortung von großem Belang ist und deren Studium bisher versäumt worden. Nach der geringen darauf verwandten Mühe zu schließen, sollte man meinen, es liege im Grunde wenig daran, ob die Grenzfreitigkeiten dieser beiden inhaltschweren Epochen der Weltgeschichte entschieden seien oder nicht. Aber wie kommt es dann, daß man zu gleicher Zeit so sehr auf die charakteristischen Merkmale besteht, wodurch sich beide Perioden unterscheiden, daß man soviel über den moralischen Abstand und die entgegengesetzten Grundprinzipien streitet, wodurch sie von einander getrennt sind? Lassen sich diese Merkmale und Grundprinzipien nur in der Mitte dieser beiden Perioden wahrnehmen? oder existirte etwa zu Ende des Mittelalters und zu Anfang der Renaissance eine naive Gemeinschaft von Sympathien, Meinungen und Bestrebungen, sodaß man nicht unterscheiden kann, was jedem Theile eigenthümlich ist und was ausschließlich dem verwelkenden Mittelalter oder der aufblühenden Renaissance angehört? Wenn das Letztere der Fall ist, sollte man es wenigstens aussprechen; denn in Sachen der Theorie und Geschichte beugen solche Eingeständnisse vielen Irrthümern vor; und das Feld der Kunstliteratur würde vielfach aufgeräumt werden, wenn Jeder, der über den in Rede

stehenden zarten Uebergang nicht nachgedacht hat, sich dazu verstehen wollte, keine willkürlichen Abgrenzungen zu machen. Viele Leute würden alsdann zu der Ueberzeugung kommen, daß es in der doppelten Zwischenzeit, wo die bekannte und anerkannte Kunst des Mittelalters in voller Blüte und Kraft stand, und wo die ebenfalls deutlich hervorgetretene und klar ausgesprochene Kunst der Renaissance ein unbestrittenes Uebergewicht hatte, eine neutrale Interims-Kunst gab, welche von beiden Perioden Spuren an sich trug und theilweise den herkömmlichen Schnitt und die alten Prinzipien beibehielt, theilweise die neuen Versuche und Bemühungen zu Hülfe nahm. Allein ein so kluges Verfahren, welches der Wahrheit so nahe zu liegen scheint und keineswegs hindert, ihr noch näher zu kommen, sondern im Gegentheil anspornt, die Dinge tiefer zu ergründen, behagt den Ablern der ausschließlichen, systematischen Kritik nicht. Diese hochstehenden Geister, welche die ganze Weltgeschichte von Anfang bis zu Ende auf zwei Seiten, vielleicht in zwei Zeilen zusammenfassen könnten, brauchen feste, große Massen, um die Schwere ihrer Riesengedanken zu stützen. Als Souveräne der Kritik, denen das schwierige Amt zugefallen, das Chaos der Geschichte zu entwirren, verlangen sie hohe Prärogativen, welche eine so große Verantwortlichkeit nothwendig macht, es muß ihnen erlaubt sein, nach Gutdünken und Belieben den Dingen Namen und Charakter anzuweisen.

Leider hängen sich die Epochen nicht so in einander, daß ihre Verkettungen leicht zu erkennen sind; die Thatfachen der Geschichte und die Werke der Kunst kommen nicht so abgebrochen und stückweise zu Tage, daß jene kühne und abfertigende Methode uns dieselben auf plausible

Weise entziffern und herausstellen kann. Wenn man den lebendigen Organismus der Kunst auch in lauter kleine Stücke geschnitten und an jedes einzelne Stück eine Etiketle geklebt hat, so ist man doch weit entfernt, ein gesundes, untrügliches Urtheil zu haben, wie geschickt und rein auch die Schnitte gemacht, wie glücklich auch die Abtheilungen und Unterabtheilungen benannt sein mögen. Wir glauben, man thäte besser daran, ganz einfach zu sagen, wie die Dinge in der Kunst sich gestalten; die anspruchslose Beobachtung und Betrachtung würde immer noch viel Anziehendes und Lehrreiches darbieten: denn es wäre doch gewiß kein langweiliges Schauspiel und keine fruchtlose Forschung, wenn man die unermessliche Ineinanderwicklung der Kunst aller Völker und Jahrhunderte verfolgte und die allmälige Durchdringung zweier sich gegenüberstehender Kunststyle und Kunstprinzipien an denselben Schulen, Werken und Künstlern nachwies. Jedermann würde einsehen, daß die eifersüchtigen, lokalen, engen und strengen Formeln von jeher unfähig waren, die Kunst zu erklären und zu befruchten, daß die Kunst nichts Absolutes und Unveränderliches hat, als ihre Wesenheit, und daß ihre Form, seitdem der Mensch das alte Joch abgeschüttelt, ewig relativ und unveränderlich sein mußte. Wenn man die gegenseitigen Dienste und Hindernisse, welche sich das Mittelalter und die Renaissance wechselseitig geleistet und in den Weg gelegt haben, sorgfältig prüfen und genau constatiren wollte, so würde sich herausstellen, was von den Motiven, Intentionen und absoluten Regeln zu halten ist, welche eine fromme Kritik hineinlegt: es würde sich finden, daß die blühenden Kunstschulen aller Länder weit entfernt waren, ausschließlich zu

Werke zu gehen und sich auf reine Abstraktionen zu stützen, sondern ebensowol durch Verhältnisse und Sympathien, als durch Prinzipien entstanden und daß die tüchtigsten Kunstwerke Kinder alter Gewohnheiten und glühender Neuerungen sind. Und wenn dem so ist, welch angenehmeres, lohnenderes Studium gibt es, als an jedem bedeutenden Monumente der Kunst zu untersuchen, bis zu welchem Grade die Erinnerungen der Vergangenheit und die Ahnungen der Zukunft sich darin verschmelzen oder bekämpfen! Viele Dinge, woran man gar nicht denkt, würden sich so von selbst erklären; und vieles Andere, welches man ganz gut kennt, aber wenig beachtet, würde die Aufmerksamkeit erregen. Es wäre doch wahrlich kein undankbares, für die Geschichte und Theorie der Kunst unnützes Bemühen, die Anfänge und die allmälige Ausbreitung aller Kunstschulen zu zeigen, welche damals in den verschiedensten Ländern, aber um dieselbe Zeit, unter den verschiedensten Umständen, jedoch aus derselben Veranlassung errichtet wurden.

Von dem Augenblicke an, wo der lange gebändigte und ungeduldig seiner Höhe zueilende Geist des Mittelalters durch seine eigene Fülle verkündet, daß die Tage seines Verfalls im Anzuge sind, würde man bereits den Genius der Renaissance auftauchen sehen. Aus ihrer naiven Verknüpfung und unter ihrem gegenseitigen Einflusse entstanden zweifelsohne schöne, jungfräuliche Kunstwerke, aber in denen schon die Glut der Begierden brennt und der Keim künftigen Zwiespaltes ausgesäet ist. Kaum hatte Gregor VII. durch sein muthiges Betragen und sein unerschütterliches Gottvertrauen bewiesen, daß das Werk des Katholicismus erfüllt war und daß die Idee, welche seit

Konstantin die Welt bewegte, völlig gesiegt habe, als schon die erste Morgenröthe der Renaissance angebrochen. Der alte Buschetto baute seine Basilika nicht lange nach dem Jahre 1000, als Azo und die übrigen Normannen ihre Kathedralen entwarfen. Es war damals eine große Bewegung auf Erden, welche sich überall bemerklich machte: in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland hatte derselbe Funke in der Geisterwelt gezündet. Die starken, lange zusammengepreßten und erschlafften Triebfedern der Kunst bekamen wiederum neues Leben, und das naive Geständniß der menschlichen Persönlichkeit und das erwartungsvolle Verzichtleisten auf Routine bereiteten den Aufschwung vor, welchen die Kunst von nun an nehmen sollte. Im Norden und Süden fing man an, das Geleise der alten byzantinischen Kunst als abspurig zu verwerfen, und wollte nicht länger bei Kunstwerken stehen bleiben, welche vielleicht vorzüglich nur deshalb anonym waren, weil es ihnen an Begeisterung und Originalität fehlte. Im Norden und Süden brach sich die Kunst neue Bahnen, entrang sich den brutalen Nothwendigkeiten, befreite sich von unförmlicher, geschmackloser Pracht, verließ sich mehr darauf, die Harmonie durch Nachdenken und Berechnung zu finden, und ließ der Persönlichkeit und Individualität freieren Spielraum, um eine bestimmte Physiognomie zu erlangen. Die Kreuzzüge kommen darüber zu und beschleunigen Alles: man behält von der Vergangenheit Alles, was man retten will und kann; die Zukunft ist in die Welt eingetreten. Das Mittelalter zürnt und sträubt sich später vergebens gegen das neuaufgehende Licht der Renaissance und gegen das gewaltige Treiben des neuen Kunstlebens in den noch nicht gebrochenen For-

men einer untergehenden Zeit: die Renaissance hat sich bereits überall eingenistet und selbst in den Werken, welche das Mittelalter für die reinsten und innigsten ausgegeben hat, erkennt der aufmerksame Forscher die Spuren der Renaissance.

Uebrigens welche Kunst war je ausschließlich dem Christenthume eigen und entsprach allen Bedingungen, welche ihr der Katholicismus auferlegt haben soll, wie viele moderne Kunsthistoriker behaupten? Wir hören schon die Antwort; aber wir haben auch wiederum eine Gegenfrage bereit. Wir theilen von ganzem Herzen und mit gutem Gewissen die Bewunderung für die Meisterwerke einer Kunst, welche eine frivole Vergangenheit bei Seite geworfen und verächtlich mit dem uneigentlichsten Namen getauft hat. Die Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, besonders die französischen Philosophen und Kunsthistoriker hatten die Modeansicht verbreitet, wonach man alle Jahrhunderte vor der Reformation mit dem Beinamen der finsternen bezeichnete und alle Kunstprodukte vor dem sechzehnten Jahrhunderte gothisch, d. h. barbarisch nannte. Ihre Jünger, die nunmehr fast gänzlich ausgestorbene Generation der Gebildeten, hatte diese Ansicht gleichsam mit der Muttermilch eingesogen, und da, wenn das Haus einmal mit dem Kalk der Bildung beworfen ist, an kein weiteres Bauen mehr gedacht wird, so war jede Belehrung hierüber vergeblich. Seit 30 Jahren etwa hat aber eine gründliche Quellenforschung den Gelehrten und Kunsthistorikern die Wahrheit wieder enthüllt: letztere sind inne geworden, daß ihre Vorgänger die Kunstwerke der Vorzeit mit allzu großer Seichtigkeit und Erbitterung beurtheilt und zertrümmert hatten. Sie warfen sich mit dem ersten

hizigen Eifer von Neubekehrten auf das Studium des Mittelalters und durchwühlten seine alten Kunstdenkmäler, Legenden, Chroniken u. s. w., um sich zu überzeugen, ob es denn wirklich so sei, daß in jenen finsternen Zeiten nur kindischer Aberglaube und rohe Barbarei geherrscht; und sie entdeckten mit Staunen und Unwillen, daß die Kunstkritik und Philosophie über die Schnur gehauen, oft geirrt und noch öfter gelogen hatten. Man war der Ansicht, die Menschheit könne mit dieser Erbschaft „der Nacht des Mittelalters“ immerhin zufrieden sein und Mancherlei davon ausbewahren, wenn sie auch in Berücksichtigung der ungehemmten Ausdehnung ihrer Culturfortschritte auf das Meiste Verzicht leisten müsse. Der gothische Kunststyl, welcher zum Gespött geworden war, wurde wieder in seine alten Rechte eingesetzt und als eine erhabene Schöpfung des christlichen Geistes anerkannt.

Es ist eine müßige Frage, ob das Christenthum oder das Alterthum mehr in der Kunst geleistet habe; es ist lange genug darüber hin und her gestritten worden und das Christenthum ist dabei nicht am glimpflichsten weggekommen. Soviel steht jedoch fest, daß es gegenwärtig in Paris nur noch eine sehr kleine Anzahl von Archäologen und Kunsthistorikern gibt, welche die Meinung zu vertheidigen wagen, die der berühmte Quatremère de Quincy in dem ersten Bande seiner „Lebensgeschichten berühmter Baumeister“ mit trockenen Worten ausspricht: „Wir lassen keine andere Baukunst gelten, als die, welche ihren Ursprung, ihre Fortbildung, ihre Gesetze, ihre Theorie und Praxis den Griechen verdankt.“ Wenn ich nicht irre, ist Herr Oberbaurath von Klenze in München derselben Meinung.

Die jüngere Generation in Frankreich, welche die Vorurtheile und den Haß ihrer Aeltern des achtzehnten Jahrhunderts nicht geerbt hat, ist leider ins Extrem, in einen unbedingten, fast caricaturartigen Enthusiasmus für die Kunst des Mittelalters gefallen. Die gothische Kunst hat den Norden Europas mit ihren Wunderwerken besäet, welche Niemand, oder höchstens sehr Wenige mit gleichgültigem Auge betrachten und sehr Viele tief fühlen und verstehen; allein entspricht die gothische Kunst allen literarischen und dichterischen Uebertreibungen und Ergüssen, wodurch die Herren Michelet, Montalembert und ihre Nachbeter in Frankreich, wie ihre Vorkämpfer in Deutschland sie zu erklären und zu erläutern suchen? Hat die gothische Kunst alle die frommen Vorschriften und geistlichen Intentionen erfüllt, welche man daraus entnehmen will? Weil diese Kunst ausdrucksvoll war und Herz und Gemüth anregte, folgt daraus, daß sie in Schranken gehalten und gezügelt wurde? Weil sie mit ihren Werken oft eine große Tiefe und sinnreiche Bedeutung verband, folgt daraus, daß sie an unverletzliche, unüberschreitbare Symbole gebunden war? Weil sie eine auffallende Eigenthümlichkeit und Originalität an den Tag gelegt hat und in schöpferischer Schnelle emporgeblüht ist, folgt daraus, daß sie nichts von der Vergangenheit geerbt hat und ihre Form durch ein Wunder ins Leben getreten ist? Wir können diese Fragen unmöglich bejahen; die gothische Kunst scheint uns ohnehin noch groß und bewundernswürdig; wir sind vielmehr geneigt, gerade das Gegentheil anzunehmen. In unseren Augen ist die gothische Kunst eine Ausgeburt der Freiheit und Würde, welche die christliche Religion der menschlichen Individualität übertragen

und vindicirt hat. Und ich begreife nicht recht, warum ihre Freunde so blind und unbesonnen handeln, und aus ihr die lamentable Ansicht ableiten wollen, das Christenthum habe das trostlose heidnische Fatalitätsystem der Unveränderlichkeit und des ewigen Stillstandes fortgesetzt, an dessen Untergang bereits die griechische Kunst und Philosophie, die römische Brutalität und Sittenverderbniß gearbeitet hatten. Das Christenthum hat doch wahrhaftig nicht den Krebsgang eingeschlagen: es scheint uns hingegen, als wenn es schrankenlose Bahnen geöffnet und den Künstler und die Kunst zu einer vollständigeren unabhängigeren Thätigkeit berufen und mit Allem belohnt habe, was mit soviel Mühe und Anstrengung errungen; es kann unmöglich seine Absicht gewesen sein, die Domäne der Menschen und der Kunst zu verengern und beiden zuzumuthen, jedes Erbtheil der Vergangenheit abzulehnen und jede antike Tradition zu verleugnen. Es thut nichts zur Sache, daß das Christenthum lange, lange Zeit zu seinem Vorhaben und Werke der Befreiung gebraucht, daß es eine Menge Schwierigkeiten erfahren und in Zugeständnisse gewilligt und sich nachgiebig gezeigt hat. Sein anfänglicher, begründeter Unwille gegen die aus einer profanen Quelle fließenden Reichthümer, die Sorgfalt und Vorsicht, welche es angewandt hat, um den Gebrauch dieser Reichthümer zu veredeln und zu reinigen, und selbst die spätere Vernachlässigung dieser Vorsicht haben aller Wahrscheinlichkeit nach zu der Bestimmung beigetragen, welche das Christenthum erfüllen sollte, nämlich die alte Welt, welche sich nicht mehr vom Fleck bewegen konnte, weiterzuführen, zu säubern und auf die Nachwelt zu bringen. Muß man die rastlose, unausgesetzt vermehrte Aneignung aller Materialien,

Kenntnisse, Ideen und Tendenzen der Vergangenheit nicht als eine hohe Weisheit des Christenthums in allen seinen Phasen ansehen? Ist ihre stets innigere Verschmelzung und harmonischere Verknüpfung, ihr stets freieres Ineinander-schlingen und ihr auf eine immer höhere Moral und Bildung basirtes Zusammenfügen nicht grade das, was das Christenthum zu allen wichtigen Epochen für die Zukunft gethan hat? Mir wenigstens kommt es so vor, daß alle bisherigen Fortschritte und Umschwünge in Wissenschaft, Kunst und Leben, welche unter dem glorreichen Einfluß christlicher Ideen geschehen, in diesem Sinne gedeutet werden müssen. Die berühmtesten, unvergänglichsten Denkmäler, wie die Sophienkirche in Konstantinopel, die Markuskirche in Venedig, das Strasburger Münster, Santa-Maria-del-Fiore in Florenz, die Peterskirche in Rom, sind ohne alle Zwangsvorschriften aufgeführt worden: die Künstler durften dabei alle Kunstmaterialien und Kunstprinzipien benutzen, wie es ihnen gefiel. In jeder dieser kühnen Bauten dachte der Kunstgenius sein Werk ganz vollendet, der Vergangenheit Alles geraubt und der Zukunft nichts übrig gelassen zu haben. Der Kaiser Justinian, sagt man, glaubte auf dem Bauhose der Sophienkirche Engelstimmen zu hören, welche ihn bei der Unentschlossenheit seiner Architekten mit Rath unterstützten. Und wie die Sophienkirche gleich einem ersten, inbrünstigen Gebet an den Schöpfer, ihre unsicheren, gewagten Kuppeln höher in die Luft wölbte, als der genau abgemessene, berechnete Dom des Pantheons, so vernahm der Kaiser, (die ernsthaftesten Zeugen versichern es,) abermals Engelstimmen, welche ihm zuriefen: „Sei gebenedeit, frommer Kaiser, du hast Salomo besiegt!“

Wenn nun aber alle Kunstformen nach einander sich für berufen hielten, rein abzuschließen und sich nicht gescheut haben, jeden weiteren Fortschritt für unmöglich und jede fernere Hoffnung für eitel zu erklären, darf man da wegen dieser thörichten, vermessenen Ansprüche unaufhörlich von lasterhaften Richtungen und gefährlichen Lockungen des Geistes und von sträflicher Hinneigung des Menschen zur Form sprechen? Die Schriftsteller, welche solches thun, werden mehr vom Religionsgeföhle, als vom Kunstgeföhle dazu angetrieben; denn sie leben der Hoffnung, das Studium der Kunstmonumente des Mittelalters werde den Glauben des Mittelalters wieder erneuern. Die fromme Seite dieses Bestrebens respektiren wir aufrichtig; jede Sache und Meinung schätzt ihre Bedürfnisse, und da die christliche Religion in den Tagen ihrer Kraft und Fülle der ganzen Welt von ihren Reichthümern abgegeben hat, so ist es nicht mehr wie billig, daß ihr irgend Jemand in den Tagen ihrer Schwäche und Armuth wieder etwas von dem verschenkten Gute zurückgibt. Aber jedes Ding hat sein Maß, und man kann doch nicht geduldig mit ansehen und anhören, daß halbgelehrte und halbreligiöse Aesthetiker das Gebiet der Kunst beschränken und die Kunst selbst schimpflich verschneiden und zur Selbstentleibung auffodern. Es wäre von ihrer Seite ein übermenschlicher Aufwand von blühender Beredtsamkeit und einschmeichelnder Dialektik erforderlich, um die Kunst und katholische Kirche zu bewegen, sich von ihnen ins Schlepptau nehmen zu lassen. Die Kunst wird doch nicht allein zurückschreiten und sich mit vergilbten Formen bekleiden wollen, während alles Uebrige in unserer Zeit voranschreitet und die Formen der Vergangenheit abstreift; und die ka-

tholische Kirche wird nie vergessen, daß sie mit gleicher Seelenruhe und Heiterkeit zu jeder Zeit die frommen und freien Arbeiten ihrer Kinder eingeseget hat: es wird ihr stets erinnerlich bleiben, daß unter dem Architrav der heidnischen Basilika ihre Päpste und Concile Konstantin dem Großen und der Welt die Allgegenwart Gottes offenbart haben; daß aus dem Portal eines griechischen Tempels einer ihrer heiligen Bischöfe den großmächtigen Kaiser Theodosius austieß; daß sie unter dem romanischen Rundbogen ihren ältesten Sohn Klodwig taufte und Karl den Großen zum abendländischen Kaiser salbte; daß sie unter den Spitzgewölben der gothischen Münster und Kathedralen die Völker über den schlimmen Ausgang der Kreuzzüge tröstete und daß sie endlich unter einem Dome der Renaissance den Bannfluch gegen Luther aussprach.

Alle diese Kunstwerke, die byzantinischen und römischen Basiliken, die romanischen und gothischen Thürme, und die Doppelkuppeln der Renaissance, sind aus einer und derselben Quelle geflossen, und es ist ein thörichtes Beginnen, sie einerseits durch christlichen Spiritualismus, andererseits durch heidnischen Materialismus erklären zu wollen.

Standen die Kunstschulen im Süden und Norden nicht zu gleicher Zeit unter demselben Schuß und demselben Einfluß? Obschon sie verschiedene Formen angenommen, obschon die Umstände, die bereits vorhandenen Materialien und der den Völkern eigenthümliche Geist ihre Werke mannichfaltig gestaltet, so haben sie dieselben nichtsdestoweniger einem einzigen Glauben geweiht. Man darf daher nicht nach systematischem Belieben aus der Erbschaft der Kunst dieses oder jenes herausnehmen, um es hierhin

oder dorthin zu vertheilen. Die wahren Kunstfreunde würden zu viel dabei verlieren. Es ist im Gegentheil viel besser, die Verwandtschaftsbande und Familienähnlichkeiten aufzusuchen. Dieses Studium ist viel verständiger, erfreulicher und dringt eher auf den Grund der Dinge und verschafft eine nicht minder klare Anschauung der Oberfläche. Man würde eine ergiebige Ader im Bergwerk der Kunstgeschichte öffnen, wenn man Untersuchungen darüber anstellte, was die Bestrebungen der gothischen Schüler Frankreichs und Deutschlands mit den Prinzipien und Tendenzen der neu erblühenden Schulen Italiens gemeinschaftlich haben. In den Monumenten aller Art, welche sie uns hinterlassen haben, gibt es andere Dinge zu vergleichen als die Daten der Erbauung, und welche noch viel mehr das gemeinsame Band beweisen, das sie verknüpft und welches man heutzutage mit großem Unrecht zum Nachtheil der italienischen Schulen zerreißen würde, wie man es im vorigen Jahrhundert mit großem Unrecht zum Nachtheil der gothischen Schulen zerrissen hat. Das Andenken der byzantinischen Schule, die Ueberlieferung der Materialien der alten Welt, die wunderlichen, kapriziösen Kunstbeiträge der Orientalen und Araber, den alten Glauben und den alten Brauch, das moderne Zweifeln und das moderne Streben nach Freiheit, welches bald mit klarer Erkenntniß, bald in dunklem Sehnen hervortritt, — alles Das suche man in jenen Werken, welche der Tod einer abgelebten Bildung und die Geburt einer neu entstehenden Zeit eingegeben haben: wer aufrichtig sucht, findet das Angedeutete darin: denn es ist so gut in den venezianischen, pisanischen, florentinischen Werken des zwölften Jahrhunderts, in den Basiliken, Baptisterien und

Glockenthürmen des Marco Giuliano, Buono, Bonanno und des Meisters Guglielmo, als in den Thürmen, Spitzen und Kirchen von Saint-Denis und Chartres; es ist so gut in den toskanischen Werken des Marchione von Arezzo und Fuccio von Florenz, als in den französischen Werken des Robert von Luzarche und Hugues Libergier, so gut in dem Campo Santo des Niccola von Pisa, als in der Pariser Heiligenkapelle des Pierre von Montereau, und in den gleichzeitigen Bauten des Erwin von Steinbach und Arnolfo di Lapo.

Aus allen diesem aber erhellt, daß diejenigen, welche die Kunstpoche der Renaissance, d. h. der auf freie Nachahmung und Benützung antiker Vorbilder und Materialien begründeten neuen Kunstweise, ins sechszehnte Jahrhundert verlegen, einen starken Irrthum begehen und einen großen Mißbrauch mit Worten treiben. Die erste Regung der Renaissance geht wenigstens bis ins dreizehnte Jahrhundert zurück. Die neuere Kunst lebte wieder auf zu den Zeiten Cimabue's, Giotto's und der alten Meister von Pisa, Siena und Venedig: sie lebte wieder auf, d. h. sie war auf eine Stufe gediehen und herangebildet, wo sie Alles beisammen hatte, was sie brauchte, um weiter fortzuschreiten. Cimabue, Giotto, Arnolfo di Lapo, Niccola von Pisa, Orcagna und alle ihre unmittelbaren Nachfolger, welche man gewöhnlich zu den rein katholischen Künstlern rechnet, halfen sich sehr viel mit dem Studium und der Nachahmung der Antike. Und nachdem diese Basis der Nachahmung und des Studiums der Antike in der primitiven Schule einmal festgestellt war, so folgte daraus die ununterbrochene Reihe der ferneren Kunstfortschritte bis zu ihrer höchsten Ausbildung im Anfang des sech-

zehnten Jahrhunderts. Wie ist es nur möglich, zu behaupten, daß diese primitive katholische Künstlersehule in einer heiligen Unbeweglichkeit verharret habe, da es doch erwiesen ist, daß Nicola von Pisa und Giotto besonders nach der Natur arbeiteten? Das Studium des lebendigen Modells zwingt und gewöhnt und schmeidigt die Hand zu sehr, als daß man lange bei der herkömmlichen, durch Tradition geheiligten und überlieferten Nachahmung stehen bleiben sollte. Die Porträtkunst, und Giotto hat bekanntlich eine große Anzahl Porträte hinterlassen, ist schon nichts weniger als rein katholisch, sondern durchaus progressiv; und man kann es nicht laut genug sagen: die christliche, moderne Kunst ist wie die griechische, antike Kunst aus dem Gefühl des menschlichen Stolzes, aus dem Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit entsprungen. Bei der griechischen ist es ziemlich klar: die unheimlichen Sagen der hellenischen Welt verkünden es deutlich genug. Trotz der vielen dazwischenliegenden Jahrhunderte hören wir noch ganz vernehmlich das Grollen der erzürnten griechischen Priester, welche die ersten Versuche der individuellen Emancipation und des Fortschritts mit Schreckbildern und Drohungen verfolgen und verfluchen; überall, wo die altgriechische Geistlichkeit ihren angemasteten Charakter ewiger Fortdauer und Beständigkeit erschüttern sieht, schreckt sie die Uebertreter ihrer unwandelbaren Gesetze mit dem Phantom des Geschicks und des Fatums. Der verwegene Künstler, welcher sich gegen den Cultus der Ruhe und des Todes auflehnt, welcher die Minerva, den Genius des Studiums und der Civilisation um etwas Anderes anruft, kurz welcher in seinem Uebermuth die Göttern nahe treten und

sie nach seinem eignen Bilde formen will, muß sein feckes Unternehmen bereuen und wird in seinen Erwartungen getäuscht. Prometheus muß in Fesseln an demselben Felsblock verbluten, welchen er durch das Machtgebot der Kunst umgestalten wollte: ewige Qual frißt ihm die Leber ab und zum Lohne seines voreiligen Strebens verbreiten sich die trügerischsten Illusionen, die grausamsten Enttäuschungen über die Erde, nämlich Neugierde, Phantasie und Einbildungskraft; die Zauberin Pandora säet sie aus zur Rache der Götter und zur Strafe der Menschen. Drpheus büßt sein Genie durch die heilige Wuth, welche er ins Leben gerufen und geweckt hatte; Phaethon, ein anderer Sohn Apollo's und der Musen, stürzt zu Boden geschmettert nieder, weil er mit dem Sonnenwagen der Aufklärung und Dichtkunst beinahe die ganze Welt angesteckt hätte; übermäßiger Geisteschwung stürzt ebenfalls den jungen Ikarus, den Sohn des Architekten Dädalus, welcher bereits wie der Bildhauer Prometheus bestraft und für seine neuen und sinnreichen Werke in Fesseln gelegt worden war. Unter der dünnen Hülle dieser altgriechischen Fabeln und Legenden ist die Wahrheit nicht zu verkennen; hinter ihrem durchsichtigen Schleier lesen wir, wie große, unermessliche Anstrengung und heroische Gesinnung nöthig war, um die Bahnen zu ebnen, welche der Menschenggeist heutiges Tags in Ruhe und Sicherheit zurücklegt.

Simabue ist aber für die christliche Kunst nichts Anderes als der moderne Dädalus, d. h. der direkteste und kräftigste Repräsentant jenes individuellen Gefühls und Strebens, welches die Geister seiner Zeit und seines Vaterlandes beseelte. Seine hohe Geburt, sein stolzer Charakter, seine einflußreiche Stellung, seine frühzeitige Reise,

Alles bestimmte ihn dazu. Der edle Junker von Florenz wollte kein gewöhnlicher Arbeiter sein, wie die anderen griechischen und italienischen Arbeiter, zu denen ihn Neigung und Geschmack hintrieben. Die moderne Kunst, wie wir wiederholen es, ist aus einem Anflug von Stolz hervorgegangen: die unausbleibliche Folge davon war der Wettstreit, und durch den Wettstreit wurde der Fortschritt möglich, d. h. das Verzichten auf die byzantinische Kunsttradition, auf die nicht grade absolut, positiv vorgeschriebene, sondern relativ hergebrachte und durch Ueberlieferung geheiligte Form. Mir ist es daher unerklärlich, wie die katholischen Kunsthistoriker den Cimabue, den ersten Abtrünnigen von der byzantinischen Schule, zu ihrem Chorführer auserwählen und alle verstockten Sünder, welche nach Cimabue wie die Pilze hervorschießen, unter ihre Heiligen versetzen können. Mich dünkt, daß sie damit einen groben Verstoß begehen, welchen, soviel ich weiß, noch Niemand gerügt und aufgedeckt hat.

Cimabue eröffnet die Reihe der alten Meister, welche das Werk der Renaissance begannen; jeder davon hat in der zweiten Kunstperiode seinen Doppelgänger und Fortführer: Giotto den Masaccio, Stefano den Uccello, Arnolfo di Lapo den Brunelleschi, Antonio den Giovane Bellini, die Meister von Siena den Fiesole, Benozzo Gozzoli den Perugino; bis endlich Correggio, Leonardo da Vinci, Tizian, Raphael, Michel Angelo, Bramante und Donatello die Kunst auf den Gipfel der Vollendung brachten. Die im Laufe der Zeiten entstandene, aus der Culturgeschichte hervorgegangene Kunst ist nie ein beharrlicher Zustand, wie die an der anschließenden Masse bereits erlangte Form des Krystalls, noch schwingt sie sich wie ein

Phönix in plötzlicher Verjüngung aus dem Staube empor; nein! sie hat wie jedes Lebendige einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachsthum, einen glänzenden Augenblick der Vollendung und eine stufenfällige Abnahme; sie ist das nach stetem Umwandeln ringende Gebilde der sich entfaltenden Pflanze, in Verdelust hinein eilend nach der Blütenzeit, und von da ab sich neigend, um, von eitlen Streben erschöpft, nach Ruhe verlangend, in der Verwesung Schoos zurückzusinken und sich von Neuem zu befruchten. Dies ist der Gang und Lauf aller Entwicklung nicht nur im Reiche der Natur, sondern auch im Gebiete der Wissenschaft und Kunst, und was soll hier des Menschen Klügeln?