

5. Ueber den verschiedenen Charakter der antiken und der modernen Kunst.

Die Griechen haben in seelenvollen und tiefpoetischen Mythen die Entstehung der einzelnen Künste und Kunstformen auszusprechen versucht. Sie giengen dabei von dem Gedanken aus dass alle bildende Kunst eine Nachahmung der Natur sei. Ein liebendes Mädchen sucht den scheidenden Geliebten im Bilde festzuhalten: sie zeichnet seinen Schattenriss auf die Wand, und der Töpfer, ihr Vater, brennt nach diesen Zügen im Ofen das erste Menschengebild. Oder es stirbt ein Mädchen in Korinth so jugendlich dass es die Lebensfreude des jungfräulichen Alters noch nicht genossen hat. Die Amme stellt ihm ein Körbchen mit seinen liebsten Spielsachen gefüllt aufs Grab. Eine Akanthospflanze schießt aus dem Boden hervor und umgrünt das Körbchen mit ihren zierlichen gezackten Blättern: da geht Kallimachos vorüber und trägt das reizende Gebild in den Marmor über. So entstand das korinthische Kapitell, das zierlichste aller zierlichen Bauglieder.

Diese Kunstmythen sind zu poetisch um wahr zu sein, und die ganze Ansicht über die Entstehung der Künste, die ihnen zu Grunde liegt, wird durch nichts so sehr widerlegt als grade durch die allerältesten Kunstwerke. Abgesehen davon dass manche Künste, wie die Architektur in ihren Hauptgliedern und die Musik, gar kein Vorbild in der Natur aufweisen können, so sehen wir auch die wirklich nachahmenden Künste in ihren Anfängen sehr weit von Naturwahrheit entfernt. Sie sehen von den Formen der umgebenden Wirklichkeit fast ganz ab und begnügen

sich mit Andeutungen für den Geist. Bei den ältesten Völkern treten Göttergebilde auf die mit vollem Bewusstsein von der Natur abweichen. Der indische Ganesa trägt den Elephantenkopf um seine Weisheit, der Ischora die Vielzahl der Arme um seine Macht zu bezeichnen, und die uralte Naturgöttin Vorderasiens, die Artemis von Efesos, drückt durch eine der weiblichen Form und dem ästhetisch-Gefühl gleich sehr widersprechende Häufung der Brüste die unermessliche Kraftfülle der gebärenden und ernährenden Natur aus. Diess Vorwalten des symbolischen Elements eben in den ältesten Kunstwerken liefert den klarsten Beweis für die Grundlage aller Kunst im Gedanken, und vernichtet jene scheinbar naive, in der That höchst prosaische Vermuthung dass der Kunsttrieb im Menschen eigentlich der Affentrieb sei.

Der erste schöpferische Gedanke nun, der in den Völkern nach der Befriedigung der rohesten Naturbedürfnisse erwacht, ist der religiöse: der natürliche Ausgangspunkt der Kunst liegt demnach im Gottesdienst. Die älteste Poesie ist der Mythos, das älteste Bauwerk von künstlerischer Weihe der Tempel, die älteste Statue der Gott oder die Göttin.

Durch die Religion wird das Volk vereinigt und zu höherer Kraftäusserung begeistert. In der ganzen Geschichte des Orients lässt es sich nachweisen dass sämtliche Staaten, deren geschichtliches Entstehen nicht im Nebel der Urzeit verschwindet, erst aus religiösen Schöpfungen oder Erschütterungen sich entwickelten. Moses und Muhamed haben aus lockerverbundenen Stämmen durch das Einheitsband der Religion Nationen geschaffen: religiöse Reformen gingen der Gründung sowohl des alt- als des neupersischen Reiches vorher. Indem nun ein Volk diesen Riesenschritt macht, der durch die Gründung seines Staatslebens beurkundet wird, erringt es zugleich eine neue Form

der Kunst, die man die *historische* oder schärfer die *politisch-nationale Kunstform* nennen dürfte. Die religiöse Kunst versinnbildete Etwas das als ein Ewiges geglaubt wird, jetzt aber gilt es vielmehr ein Vergangenes, Entschwindendes durch die Kunst zu verewigen. Es ist dem Volke wichtig die Erinnerung grosser Menschen und grosser Thaten auf die Enkelsöhne zu retten, und aus diesem Streben entsteht das *Denkmal*, die Geburtsstätte aller weltlichen Kunst. Es scheint mir beachtenswerth, weil es die weltgeschichtliche Bedeutung unseres germanischen Stammes voraus ahnen lässt, dass die heidnischen Deutschen ohne Vermittlung der religiösen Kunst gleich an die monumentale gegangen sind. Tempel und Götterbilder hatten sie nicht: aber ihre Helden begruben sie im Hünengrab und pflanzten den Bauta-stein zum Andenken darüber. Wie nun diesen rohen Anfängen, diesen formlosen Todenhügeln mit Nothwendigkeit die Entwicklung aller Künste sich anschliessen musste, ist leicht sich vorzustellen. Und ist nun in äussern und innern Kämpfen der Staat gereift, hat er die ihm naturgemässe Verfassung erschaffen, dann prägt er diesen seinen Geist in mächtigen Werken aus, die nicht so sehr Erinnerung als Ausdruck beabsichtigen. Auch diese Gestalt der Kunst ist noch grosser Ideen voll. Die dunkeln Königspaläste von Theben, die heitern von schlanken Säulen zeltartig emporgehobenen Prunkgemäcker von Persepolis drücken eben so vollkommen den Geist des monarchischen Staates aus, als die weiten und luftigen, dem Volksverkehr geöffneten Portiken, Leschen, Basiliken und Theater die demokratische Freiheit des souverainen Volks in Jonien und Rom widerspiegeln. In ähnlicher Art schilderte der Meissel in Persepolis die heiligen Siege des Königs über die symbolischen Thiere, während die Poikile Athens sich mit den marathonischen Grossthaten der Zeitgenossen erfüllte. So hat denn die Kunst am Kultus und am Staat ihre frühesten und zugleich heiligsten Bestimmungs-

gründe. So lang sie auf diese noch mit Ernst eingeht, bleibt sie erfüllt von grossen und schwungreichen Ideen; diess sind die Gebiete wo sie überhaupt ihre grossartigsten Schöpfungen ausbreitet.

Und nun erst tritt im Leben der Völker der Zeitpunkt der Ruhe und des Geniessens ein. Die grosse gemeinsame Arbeit der Nation ist vollendet; der Einzelne, gleichviel ob er religiös und politisch eine Bedeutung hat, hält sich und seine Gegenwart der Beachtung werth und möchte sich in allen seinen Umgebungen geniessen. Die Kunst tritt in den Sold des Privatmanns, der sie unter den Gesichtspunkt eines geistreichen Luxus stellt. Die Kunst der Wirklichkeit beginnt: statt der heiligen und der crasten Form der Baukunst, statt des Tempels und Palastes, tritt die zierliche, das glänzende Wohnhaus, hervor; statt des Epos erwacht der Roman, statt des höhern Dramas die Komödie, beide als Schilderungen der Gegenwart. Sein Porträt lässt Jeder malen oder meisseln ohne allen Gedanken daran, ob ausser ihm und den Seinigen Jemand darauf einen Werth lege. Das Genrebild fängt an Individuen zu schildern die nicht durch die Grösse historischer Charaktere über ihre Klasse hinausragen sondern vielmehr diese ganze Klasse und ihr Geschick in sich zum vollen Ausdruck bringen. Je mehr sich die Civilisazion vom frischen Naturleben abwendet, desto eifriger wird die Kunst einen Ersatz zu bieten durch getreue Abspiegelung der Natur. Das Thier- und Viehstück entsteht; die zum Sinnengenuss des Menschen schon zubereitete Natur wird im Stilleben, als Blumen- und Fruchtstück, als Frühstücksbild oder todes Wild anlockend geschildert, oder die Kunst sucht ins enge Zimmer den Reiz der weiten Landschaft und ihrer Nebenformen, des Architekturstücks, des Eislaufs und der Marine zu retten. Erst hier ist Nachahmung das Ziel der Kunst geworden; die täuschendste, sauberste Technik er-

setzt auf dieser Stufe den Reiz der stets mehr entschwindenden Idee. Hier angelangt steht die Kunst am Schlusse ihres völkerbeglückenden Kreislaufs: hier kehrt sie ins Handwerk zurück, aus dem sie in ihren ersten rohen Schöpfungen sich herauswand. Die bloss dekorative Kunst, welche ohne allen Gedankengehalt nur durch gefälliges Spiel mit Tönen, Linien und Farben den Reiz des geselligen Lebens zu erhöhen sich bemüht, ist schon aus der heiligen Kunstschanke herausgetreten.

Es ergeben sich somit drei Gattungen aller Kunst, die religiöse, die historisch-politische, die Kunst der Wirklichkeit.

Der bisherige Entwicklungsgang lässt sich mehr oder minder deutlich bei allen Kulturvölkern der alten Welt verfolgen. In der neuern Kunst erscheint er dagegen einigermaßen gestört, und diese Beobachtung führt uns sogleich ins Innere unserer Darstellung hinein.

Auch die neuere Kunst beginnt auf religiösem Gebiet. Die moderne Kulturwelt hat sich entwickelt unter dem Einfluss zweier neugestifteten Religionen, des Christenthums und des Islam. Der letztere vermochte kraft seiner innersten abstrakten Natur nicht in allen Künsten eine Blüte zu erzeugen, und die wenigen die er ausbildete nur auf eine mässige Höhe zu erheben, entsprechend der mässigen und obenein nicht dauernden Blüte der sittlichen und wissenschaftlichen Bildung die er den ihm anhängenden Völkern verlieh. Eine Zeitlang schienen diese sogar in dem europäischen Kulturfortschritt die Spitze zu nehmen: dann wurden sie rasch von den christlichen Nachbarn überflügelt. Und selbst in dem Wenigen von Kunst, was der Islam geschaffen hat, stellt ihn die neuere Forschung immer mehr in Abhängigkeit von antiker, byzantinischer, persischer und hindostanischer Ueberlieferung. Diess vorausgesetzt wird man es wol getrost aussprechen dürfen dass

die Blüte moderner Bildung und Kunst doch nur bei den christlichen Völkern voll aufgegangen ist.

Das Christenthum nun trat als ein ganz neuer Anfang in die Welt, und hatte alsbald das Glück statt der entkräfteten und lebensmüden Völker des Alterthums neue Stämme, Kelten, Germanen, zuletzt Slawen zu erobern und auf die Bühne der Weltgeschichte zu führen. Die geringen heidnischen Anfänge der Kunst bei diesen Nationen wurden getilgt, die neue Religion schuf eine neue Kunst. Die Anfänge der modernen Kulturgestaltung sind also denen der alten Welt höchst ähnlich. Nun aber hätte aus der religiösen Kunst naturgemäss eine nazionalpolitische werden sollen — und hier auf einmal wich der Bildungsgang ab. Die Religion zeigte sich so stark dass sie das Volkthum in den Hintergrund drängte: die Kirche überwältigte den Staat. Das Christenthum stellte die Menschheitsidee höher als die Nazionalität. Unam omnium rem publicam agnoscimus, sagt *Tertullian*. Der Heide würde augenblicklich und ohne Besinnen hinzugesetzt haben Romanam; mundum sagt der Christ. Die in dem päpstlichen Rom zentralisirte Kirche schuf unter allen diesen verschiedenen Menschenstämmen eine Kultureinheit, die wir wunderbar und grossartig nennen müssen im Vergleich mit dem religiös so zerstückelten Alterthum, die aber einer nazionalen Politik nicht günstig war. Während eines kurzen Zeitraums versuchte Eins dieser Völker sich zu nazionalisiren, die Germanen nämlich unter Karl dem Grossen — und augenblicklich (so mächtig sind die Krystallisationsgesetze der Kunst!) trat auch historische Kunst unter ihnen hervor. Der monumentale Riesenbau des achner Palastes, die Wandbilder aus Karls spanischem Feldzug womit er geziert war, und die Szenen aus allen Weltreichen an der Decke des Reichssaales zu Ingelheim gehören dahin. Aber hundert Jahre später starb diese Kunstrichtung mit dem

Wandbild der Ungarschlacht am Keuschberge aus, welches den Palast des Finklers in Merseburg belebte. Statt der grossartig gedachten karlingischen Monarchie fasste das Mittelalter die Staaten unter einer starken Hierarchie zusammen, und der Staat begeisterte nicht zur Kunst. Von jenem merseburger Bild verläuft fast ein halbes Jahrtausend, in dem man schwerlich viele Bilder aus der Profangeschichte aufweisen kann. In der Architektur überwiegt die Kirche unendlich die Pracht der Reichspfalz. Der Palast des Barbarossa bei Gelnhausen war berühmt — und wie schwinden seine Trümmer gegen die prächtige, ungefähr gleichzeitige Stadtkirche! Wie die Veste zu Nürnberg mit ihren Räumen, so klein dass ein begüterter Bürger unserer Tage in ihnen keine Gesellschaft versammeln würde, gegen die stattliche Sebald- oder Lorenzkirche auf welche sie herabschaut!

Erst am Schlusse des Mittelalters wurde diese Ausschliesslichkeit religiöser Kunst durch die Anerkennung zurückgedrängt dass auch das Weltliche zu seinem Rechte kommen müsse. Die Staaten warfen sich in eine Opposition zum Klerus, und hatten sie früher sich ähnlich gesehen, so entwickelten sie sich nunmehr aus dem alten Lehnssystem in neue, unter sich sehr verschiedene und lebhaft anregende Formen. Die Kunst konnte jetzt auf den historischen Boden herübertreten. Aber der Zeitpunkt war einmal verfehlt: die Reformazion brachte den Geist der Subjektivität zum Sieg; statt der äussern Erlösung durch die Heilmittel der Kirche wurde die innerliche Erlösung durch den persönlichen Glauben des Individuums gepredigt. Die dritte Gattung der Kunst, die ja auf dieser subjektiven Stimmung ruht, brach herein bevor wir die zweite gehabt hatten. Eine Architektur des Privatluxus gestaltete sich aus der neuen Anwendung des prachtvollen römischen Baustils; die Kabinetmalerei der protestantischen Holländer

überlebte die Versuche der katholischen Fläminge einen grossen Stil zu retten. Vereinzelt und nicht erfreulich stehen Arbeiten wie die Bilder des Rubens aus dem Leben der Maria von Medici da, und auch diese sind nicht national sondern dynastisch, nicht historisch sondern allegorisch zu nennen. Die Idee des nationalen Staates, aus welcher die ächte historische Kunst hervorgeht und die sie in ihren Werken zur Anschauung zu bringen strebt — diese Idee ist überhaupt erst seit dem achtzehnten Jahrhundert zum Leben gekommen und dringt erst seit der französischen Revolution in die bildende Kunst ein. So liegt noch eine grosse Zukunft der Kunst vor uns ausgebreitet, welche in dem Masse heranrücken muss als die geschichtliche Kunde der Vergangenheit in der Menschheit fortschreitet und die einzelnen Völker wieder zur frischen That erwecken.

Bis das eintritt, müssen wir leider zugeben dass uns bis jetzt noch in der neuern Kunst (so nenne ich sie schon von Christus an) jene ganze, grosse, männliche und für das Vaterland entflammende Seite des Schaffens fast völlig abgeht die dem hellenischen Bürgerleben soviel Weihe gab. Trotz diesem Mangel aber hat sich schon in ihren bisherigen Leistungen die Kunst der christlichen Völker auf eine solche Höhe erschwungen dass sie der heidnischen ästhetisch sich vergleichen darf und in vielen Punkten selbst vorgezogen werden muss, während sie wieder in andern Leistungen zurücksteht. Es ist zweckmässig auch hier von den religiösen Gegenständen auszugehen, denn in der heiligen Kunst des Hellenen und des christlichen Germanen tritt am schärfsten der Unterschied ihres Kunstprinzipes hervor, der uns tief in das Wesen beider Religionen selbst zurückleitet. Beide Prinzipie führten auf ganz verschiedenen Wegen zur Schönheit, aber beide kamen wirklich bei der Schönheit an. Es ist diess der Gegensatz den man wol,

nicht eben passend und noch weniger deutlich, als den **Widerstreit** des klassischen und des romantischen Kunstprinzips bezeichnet hat.

Das hellenische Heidenthum fasst den Geist noch in seiner Einheit mit der Natur auf. Die Götter selbst sind nicht transzendental; nicht einmal in der Mythe, die sie ja an bestimmte Schauplätze bindet; sie wohnen auf dem Olymp, schauen vom Ida herab und verkehren mit den Töchtern der Erde. Aber auch nicht dem Wesen nach: denn ursprünglich sind sie selber ja nichts als Natur. Der von jenem römischen Religionsphilosophen richtig aufgefundene Unterschied zwischen *dii naturales* und *dii animales* stellt sich offenbar so, dass jene, die personifizirten Naturkräfte, die ältesten, diese, die vergötterten Menschen, die spätern Götter sind. Die Einsicht in die indischen Vedas lässt uns gegenwärtig den geistigen Prozess der Götterschöpfung klarer als alle früher benutzten Quellschriften der menschlichen Urgeschichte erkennen, indem sie uns eine Stufe des religiösen Gedankens erschliesst wo die Naturkraft noch nicht persönlich geworden, wo der Mythos noch unmittelbar an das Naturphänomen selber angeschlossen ist. Wie sein Gott, so der Mensch: auch der Menscheng Geist auf dem polytheistischen Standpunkt bleibt in der Natur stehen: sie frei und fröhlich geniessen, ist seine Aufgabe. Kein äusseres Sittengesetz beschränkt diesen Genuss, sondern nur ein inneres frei bewahrtes Mass: der homerische Held betrachtet es als etwas von selbst sich Verstehendes dass die geraubte Königstochter sein Bett theilt; Odysseus sehnt sich nach der Gattin in Kirkes Armen, aber er verschmäht darum diese schönen Arme nicht. Der Kampf der Entsagung, damit der Geist die Natur überwinden lerne, ist dem klassischen Alterthum unbekannt; man mag sich wol keinen reinern Gegensatz denken, als den Hellenismus und das Mönchthum. Selbst die Kyniker, so sehr sie die Formen der

gesellschaftlichen Welt abwerfen, brechen keineswegs mit dem Genusse der Welt: erst die letzten Philosophen des Alterthums, die Neuplatoniker, lehren Entsagung auf Ehe, Fleisch, Wein; sie aber sind nicht mehr Kinder hellenischen Geistes, sondern orientalischen Asketengeistes voll, wie ja auch die Schule selbst ein Heimathland hat mit dem jüdischen und mit dem christlichen Mönchthum. Hierin nun, in der unbeschränkten Freiheit des Genusses, liegt die Klarheit und Freudigkeit der bessern hellenischen Zeiten begründet, hierin die Heiterkeit und die frische, unbefangene Sinnlichkeit ihrer Kunst; der Zwiespalt schnitt noch nicht durch den innern Menschen hindurch. Aber hier war auch die Achillesferse des Alterthums. Jener Naturgenuss forderte ein starkes geistiges Gegengewicht: es gehörte die ganze Kraftanstrengung der heroischen, die mächtige Spannung des Bürgergefühls in den republikanischen Zeiten dazu ihm die Wage zu halten. Sobald die mächtigen Ideen, das Vaterland, die Verfassung, die Thätigkeit für Verwaltung und Gericht nicht mehr vorhielten, konnte man auch im Genusse nicht länger Mass halten. Afrodite legte den Gürtel der Charis ab, Luxus und unnatürlich gesteigerter Genuss riefen eine sittliche Frivolität hervor, die mit völliger auch physischer Schwächung der Race endigte. Die Helden von Marathon, die römischen Weltbezwinger sanken so dass sie gegen die Räuber Illyriens und Isauriens nicht einmal ihre Nationalheilighümer zu schützen vermochten. Schon in der ersten Kaiserzeit zählten die rebellischen Gallier darauf dass die Italioten allzumal nicht mehr waffenfähig seien; im dritten Jahrhunderte retteten Bauern auf dem Kaiserthron, Barbaren in den Legionen das Reich, und zuletzt wurde doch zur Auffrischung der südlichen Länder das gesunde Blut des Germanen und die grade ihm eigene physische Zeugungskraft unentbehrlich.

Anders das Christenthum. Ausgehend von dem trans-

zendentalen Gotte des Hebraismus stellte es einen wollenden, persönlichen Geist über die Natur, und rief die nach dessen Bilde geschaffenen Menschengeister auf, durch die Herrschaft über den Körper ihres Triumphes über die Natur sich bewusst zu werden. Der Schmerz der Spaltung zwischen Leib und Geist trat ein, und das erste kirchliche Christenthum erschien, wie es zahlreiche Zeugnisse darthun, den gleichzeitigen Heiden als die betrübteste und freudenloseste aller Glaubensformen. Wenn wir überhaupt noch mit Sicherheit sagen könnten, was Christus gewollt und gelehrt hat, so möchten wir finden dass vor seinem reinen und grossen Geiste jener Zwiespalt schon als ein der künftigen Lösung entgegenstrebender dastand. Er sah bereits die Natur dem Geiste unterthan: er erkannte in sich die Offenbarung der Gottheit, obwol er sich vorzugsweise gern als den Menschensohn bezeichnete, und Zurückgezogenheit von der Welt liegt seinem ganzen Wesen ferne, wie er diess selbst im Vergleich mit dem Prediger der Wüste von sich aussagt. Aber schon die früheste Kirche bildete im Gegensatz zu dem Naturgenusse des Heidenthums jene Weltflucht aus, welche der Charakter des Christenthums geblieben ist so lange aus ihm eine grosse religiöse Kunst hervorging. Im Klosterleben erhält sie ihren höchsten und reinsten Ausdruck; genährt wird sie anfangs durch die Verfolgungen von Seiten des Heidenthums, später durch den Kampf der Kirche theils mit den Völkern des Islam theils mit der sich emporringenden Idee des Staates, welcher seinerseits die höchste Form des weltlichen Lebens in sich darstellt.

Indem nun so die Aussenwelt abgestossen, die Erde nur als Vorschule des Himmels angeschaut wird, zieht sich der Geist in sich zurück und baut sich eine neue Welt der Innerlichkeit auf. Diesen Charakter prägt die zumeist symbolische unter den bildenden Künsten, die Architektur, bereits in den ältesten Kirchengebäuden aus. Es ist schon

oft gesagt worden dass der hellenische Tempel Aussenbau war, durch glänzende Säulenreihen, durch den Goldschmuck des Gebälkes und die farbenhell abgehobenen Statuen und Reliefs der Giebelfelder und des Frieses nach aussen ein schimmerndes Gebild: innen ohne Detail, ohne Farbe, meist ohne Licht sogar. Die alchristliche Basilika ist genau der umgekehrte, gleichsam nach innen gewandte Tempel: aussen scheunenartige, oft nicht einmal mit Gesims bekrönte Mauern, während im Innern die prachtvolle Perspektive der spiegelhellen Säulen, die reichen Mosaikfrieze unter den Fenstern, die vergoldete Decke und die steinbunte oder goldschimmernde Altarnische mit schwerer Pracht sich übereinanderschieben. Als das Christenthum aber seine Kunst zur vollen Selbstständigkeit erhoben hatte, da schoss zwar im gothischen Dom das innere Leben auch aussen hervor und durchdrang wie ein Trieb organischen Wachstums jedes der tausend dekorativen Aussenglieder. Aber die Innerlichkeit trat nur desto bestimmter hervor, indem diess prachtvolle Aeussere doch wie weggehoben erschien von dem Boden auf dem es stand. Breit und gestreckt, mit einer Linie abgeschlossen die der Erdoberfläche entspricht, und durch diese Linie wie verbunden mit ihr, so legt sich der antike Tempel auf die reizenden Höhenpunkte des Landes hin, wie ein schönster Abschluss, wie eine letzte Verklärung des irdischen Seins. Aber im gothischen Dom berührt uns das Leben der Pflanze, die aus dem Boden sehnüchtig hinaufstrebt nach dem Licht. Die irdische Horizontallinie wird in jedem Bautheil spielend zerbrochen von der kühnen aufstrebenden Linie; ruhende Last findet sich hier gar nicht, sondern Alles ist emportragende Stütze geworden; die Fantasie der Inbrunst, welche an diesen rasch hinauf schiessenden Gewölbgräten, an diesen mit Kreuzblumen ins Himmelslicht verblühenden Thürmchen sich emporrankt, wird nirgend durch ein Gefühl von Schwere zaghaft zu-

rückgeschreckt. Die Architektur, die sonst genug gethan hat wenn es ihr gelang das heilige Naturgesetz der Schwere im schönen Gleichgewicht von Stütze und Last auszusprechen, sie überwindet hier den Gedanken an die Last vollständig und reisst die Seele im leichtesten, spielenden Wechsel der Bildungen unwiderstehlich über die Erde empor.

Die christliche Innerlichkeit tritt für den feiner Empfindenden ebenso fühlbar auch in den beiden nachahmenden Schwesterkünsten der Architektur hervor. In der Bildung der Menschengestalt wurde das Naturelement der Kunst, die vollendete Schönheit der Form, jetzt minder wichtig gegenüber der Seele und den ethischen Motiven. Das Alterthum wollte den ganzen Menschen, es freute sich an dem durchgeisteten vollen Organismus und duldete um dieser Freude willen die Nacktheit im Leben. Die Kirche ertödtete diese Freude: den wundervollen anatomischen Bau des menschlichen Körpers weiss *Arnobius* nur unter den Gesichtspunkt zu stellen dass er ihn etwas Garstiges nennt ¹⁾. Die Nacktheit im Leben wurde streng verboten, und sie starb gänzlich ab als die Kirche in nordische Klimate fortrückte. Die älteste Kunst wich lieber von der Natur und sogar der Ueberlieferung als von der Sittenstrenge ab, und schilderte selbst Christus als Kind auf dem Schoss der Mutter und denselben am Kreuz bekleidet: noch in der spätern byzantinischen Kunst wird man nicht leicht ein Marienbild mit säugend entblösstem Busen antreffen. So wurde die Naturseite der darzustellenden Gestalten durch Gewandung verhüllt: die Skulptur, die eben mit dieser Naturseite vor Allem, mit dem ganzen in Geist und Leib vollständigen Menschen sich zu befassen hat, verlor ihre Bedeutung oder wurde doch in der freudigen Lust ihres Schaffens beschränkt, so dass sie, um von neuem zu blühen,

1) *Arnob. adv. gentes* III. (ed. Lugdun. 1651. pag. 108.) foeditates.

eine wieder mehr heidnische Zeitrichtung abwarten musste, die denn erst gegen das Ende des Mittelalters sich geltend machte. Uebrig blieb aller schildernden Kunst nur das Antlitz der Gestalten, und da es nun galt hierher den kräftigsten und verständlichsten Ausdruck zu legen, so musste die Farbe zur Linie hinzutreten: die Malerei überflügelte die Skulptur. Vergleichen wir die Anfänge beider Kunstperioden: in dem Troerkampf von Aegina haben die erzürnt Streitenden, die Gefallenen, die schmerzhaft Verwundeten allesammt im Angesicht ein und dasselbe starre, todte, vollkommen ausdruckslose Lächeln, während die Glieder schon herrlich ausgeführt sind. Und treten wir nun vor einen Altkölner: die Leiber so verzeichnet dass man ordentlich die Beine zu den Rümpfen zusammen suchen muss, die Hände mager, schlank, ohne Gefühl — und wie göttlich schön, wie hinreissend, wie seelenvoll die Köpfe! Hier besitzt die christliche Malerei schon in ihren Inkunabeln Etwas dem die hellenische erst am Schluss ihrer grossen Zeit nahe kommt, nämlich den Ausdruck: diesen, sagt Plinius, hat Aristides gefunden, nachdem also die Polygnotos, Parrhasios, Zeuxis schon vorüber waren ¹⁾.

In der That ist nun dieser Ausdruck auch das Wichtigste für die christliche Kunst, denn in ihm spricht sich das Innerliche was diese Kunst eben sucht, spricht sich die volle Seele aus. Die Gestalt dient nur zum Träger dieses Ausdrucks, ihre eigenste Berechtigung, die ihr als der höchsten und herrlichsten Form des Naturlebens zukommt, wird wenigstens im Mittelalter selten anerkannt: sie hat ihre Bedeutung nur sofern in ihr ein Anderes, Tieferes, Inneres sich ausprägt, und die Zeichnung geht daher z. B. in der Hagerkeit byzantinischer Heiligen oder in der

1) Plinius Nat. hist. XXXV, 36, 19: Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit item perturbationes.

Schlankheit der Jungfrauenfiguren germanischen Stils soweit in den symbolischen Ausdruck des Gedankens hinein dass sie diesem zu Liebe ganz unnatürlich wird. Und in der That wird auch durch diese mangelnde Durchbildung der Formen eine Wirkung auf den Beschauer erreicht. Wir empfinden dass in diesen Menschen unendlich mehr Seele liegt als die Gestalt wiedergeben kann, und diess giebt uns den gleichen hinreissenden Eindruck von Inbrunst und Sehnsucht den auch der gothische Dom hervorbringt.

Wir sind hier, so scheint mir, bei dem geheimsten Unterschied des heidnischen und christlichen Gebildes angelangt. Hier löst sich das Romantische vom Klassischen; beide Begriffe haben wenigstens für die bildende Kunst nur dann einen greifbaren Sinn, wenn man sie auf das Verhältniss von Stoff und Form bezieht. Klassisch ist das Kunstwerk, in welchem der Gedanke wie eine wohlgewogene Erzspeise genau die Form erfüllt, so dass kein Tropfen der glühenden Flut überbleibt. Im romantischen Gebild aber soll die Form noch ein Mehr von Geist und Seele zu errathen, eine höhere Bedeutung zu ahnen geben als sie durch sich selbst vernehmbar auszusprechen vermag. Der antike Bildner schuf mit geistreichem, aber klarem und scharf masshaltendem Verstand und mit einer Fantasie die sich an den Erscheinungen der Sinnenwelt gebildet hatte: das christliche Werk entspringt im Gemüthe, und die schöpferische Einbildung des Künstlers geht auf das Transzendente, Innerliche, nur der Ahnung Verständliche aus.

Mit Leichtigkeit lässt sich dieser Unterschied auf dem eigentlich kirchlichen Kunstboden verfolgen; zwischen einer antiken Isis und einer Maria des Mittelalters wird ihn auch das ungeübte Auge wahrnehmen. Aber lässt er sich auch in weltlichen Stoffen, lässt er sich im Vergleich der letzten vier Jahrhunderte mit dem Alterthum gleichfalls durch-

führen? Die Kunst dieses uns zunächstliegenden Zeitraums ist doch ihrem vorherrschenden Theile nach nicht mehr kirchliche Kunst, vielmehr mächtig erregt durch die heidnischen Grundanschauungen die seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bis heute die gebildete Welt beherrschen. Die Architektur hat zum klassischen Stil zurückgelenkt, mythologische und zum Theil sogar heidnisch frivole Stoffe beherrschen die Plastik und Malerei im siebzehnten und in der grössern Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Auch in den devoten Bildern aus der Zeit der Gegenreformation bemerken wir die mittelaltrige Magerkeit nicht mehr: bei Rubens wie bei Guercino wird vielmehr die Devozion gerade dadurch ausgesprochen dass sie herkulische Leiber wie geschmolzen erscheinen lassen von der inwendigen Andachtsglut. Im Allgemeinen aber hat die kirchliche Kunst, was Energie und Tiefe betrifft, vor der weltlichen sich zurückziehen müssen, muss es noch heute. Auch in der Poesie errang Goethe die glänzendsten Triumphe der Vollendung, wenn er antike Stoffe, wie die Ifigenia, aufgriff, oder doch moderne Stoffe in antiker Form behandelte, wie Hermann und Dorothea. Ist nun in diesen Werken der Einfluss jener Religion erloschen, die doch unsrer ganzen Kulturgestalt zum Grunde liegt? Aber wenn man nun einmal etwa Goethes Ifigenie mit der des Euripides vergleicht, sieht man auch hier bald den Unterschied.

Ich wies oben auf dass die hellenische Religion den Zwiespalt nicht gekannt hat: sie entbehrte daher des Schmerzes. Wol gab es ernste, dunkle Mythen, aber sie knüpften sich nicht an die obersten Götter; Niobe, Laokoon, Marsyas, Prometheus blieben untergeordnete Persönlichkeiten, ihre Leiden treten in den Hintergrund vor dem feierlichen Rausch der Dionysosmysterien, vor der frohen Mythologie der Afrodite. Die Feste waren Freude, Tanz und Gesang, Schmaus, freier Verkehr der Geschlechter auf

der sonnigen Tempelhöhe des Vorgebirgs, die weit übers Meer schaute, oder in der frischen Lebensluft der vom immergrünen Waldkranz umsäumten Bergeshalde. Den Tod, diesen ernsten Hintergrund des Lebens der ihm erst den tiefen, Alles ins Licht hebenden Schatten leiht, vermied man zu denken, und noch das ergreiste Alterthum umwand den Sarkofag mit den Arabeskenranken des unsterblichen Weinlaubs. Es gab daher im hellenischen Leben bestimmte Seiten die nie angeschlagen wurden, es kamen gerade die Gefühle nicht zur Reife die erst der Schmerz in der Seele zeitigt. So das Mitleid. Wie schauerhaft erscheint unserm Gefühl die Rache des Peliden, der den erlegten Leib des edelsten Gegners vor den Augen der Eltern noch der menschlichen Schönheit beraubt, der diess übers Herz bringt nicht mit dem heissen Blut des Kämpfers allein, sondern zum zweitenmal noch nach schlaflos verwachter Nacht! Wie hart ist in Hellas das Loos der Sklaven, wie grimmig der Sinn gegen besiegte Feinde, wie wenig wird in dem Barbaren der Mensch geachtet! Die Stellung der Frauen, mindestens bei den jonischen Stämmen, dürfte man dabei nicht vergessen: gönnt doch ein Sokrates seinem Weibe nicht, den Schmerz an seinem Todtenbette auszuweinen! Diess ist nun ganz anders im Christenthum. Ein gestorbener Gott, im höchsten Grade leidensfähig; alles religiöse Innenleben beginnend im Mitgefühl mit seinem Schmerze; in der Lehre die gleiche Weichheit: ein Liebesbund wird verheissen der über die Schranken des Völkerthums weit hinausgreifend die gesammte Menschheit umfassen soll; Vergebung, Feindesliebe, Selbstverläugnung treten als oberste Forderungen auf; das Verhältniss von Mann und Weib in Liebe und Ehe wird aus dem Naturboden und aus dem Boden des starren bürgerlichen Rechts in den tiefern Grund des Gemüthes verpflanzt, das Weib dem blossen Genuss oder dem egoistischen Behagen des Mannes nicht mehr ge-

opfert. Es ist unermesslich und ganz unberechenbar, wie sehr durch diese Einflüsse das Christenthum die Gefühle der Menschheit gereinigt, gesteigert, vermannigfaltigt hat: die ganze weibliche Seite des innern Lebens ist erst durch seine Einwirkung aufgegangen. Die Minne, die zarte Ehre, der Enthusiasmus für die allgemeinen und unveräusserlichen Menschenrechte, vor Allem auch die Fähigkeit in fremde Nationalitäten, in ihr Formgefühl und ihre Poesie uns zu versetzen das Alles stammt wesentlich aus jener Quelle. Diess ist der Hauptgrund, warum wir zwar in der Skulptur, als der Kunst der reinen Linie und vollendetsten Form, zurückstehen, in zwei andern Künsten aber das Alterthum unter dem Fuss haben: in Musik und Malerei. Ihre Elemente haben nämlich einen tiefen Bezug zum Gefühlsleben: Ton und Farbe sind, wie die menschlichen Empfindungen und Seelenstimmungen, des Verschmelzens, der Brechung, der feinsten Nuancirung fähig. Diese Fähigkeit aber zu entdecken, musste die Menschheit zuvor in sich die Töne und Schattirungen erfahren die sie dann als Seele in jenen Künsten wiederfand. Unleugbar bringt nun diese Ausbildung der Gefühle viel Arges mit sich: nur bei uns ist die Ausartung möglich die mit Verläugnung der starken, männlichen Gefühle einzig die weibischen werthhält und ausbildet, und die uns in der modernen Kunst tausendfach bald mehr lächerlich als Schwächlichkeit, bald verächtlich als Sentimentalität gegenübertritt. Aber von der andern Seite gleicht das Gefühl doch auch dem Magnet: je mehr man ihm zu tragen gibt, desto stärker wächst seine wunderbare Kraft. Die Vertiefung der Gefühle durchs Christenthum brachte zugleich eine mächtigere Spannung der Leidenschaft hervor: brechen wir los, so kennen wir das Masshalten der Alten nicht. Denn bei diesen tritt die innere Regung gleich beim Entstehen, und darum minder vulkanisch, aus der Brust in die That hinaus; bei uns wird sie durch die Sitte, durch den

innern Widerstreit der Gefühle und durch die einem gesteigerten Empfinden stets eigene Verschämtheit lange eingedämmt, bis sie zuletzt mit zurückgehaltener unwiderstehlicher Glut hervorbricht. In der Leidenschaft vermögen wir deswegen entsetzlicher zu handeln als die antike Welt; bei kaltem Blut werden wir viel milder sein als sie.

Dieses nun ist die Seite, wo auch das modernste Kunstwerk noch heute seinen ersten Ursprung aus einer Gefühlsreligion kundgiebt. Die Neuern haben erst das Feuer in die Kunst gebracht: die Antike, auch die stark bewegte, macht uns den Eindruck von Ruhe, und verglichen mit einem Rubensschen Bacchanal oder mit der ungeheuern Liebeswuth der Carraccischen Aurora im farnesischen Palast erscheint die Alexanderschlacht, obwol sie vielleicht die ausdrucksvollste Komposizion der ganzen alten Kunst ist, noch immer wie ein Werk voll Besonnenheit, voll künstlerischen Rückhalts. Es ist überhaupt die bewegte Seele auf der ganzen Stufenleiter ihrer Empfindungen, was in moderner Kunst die Hauptsache ausmacht, und selbst da wo diese mit der antiken auf deren eigenen Boden ringt, hat sie vor ihr in diesem Stücke Etwas voraus. Die üppi-gen Szenen auf den dionysischen Reliefs sind uns widerlich, weil hier die reine bare Sinnlichkeit triumfirt. Correggios Jo und selbst Tizians Danae (in der Galerie *Leuchtenberg*) sind es nicht, weil hier die Hingabe des Weibes durch den seelenvollen Ausdruck des Kopfes geadelt wird, weil der Geist hier nicht untergeht im Naturtrieb. In dem herrlichen Hirtenroman des *Longus* ist nur die Eine Stelle, wo Daphnis, von Lykainion verführt, aus Liebe zu Chloe der Chloe untreu wird, ein sittlicher Fleck: aber in *Gottfrieds* Tristan bewundern wir Brangänens Hingabe, denn dort ist der Sinn allein waltend ohne tiefere Minne der beiden Personen; hier aber ist die That getragen von sittlicher Treue gegen die Herrin. Und so mag es an dieser

Stelle erlaubt sein nochmals Euripides und Goethe neben einander zu stellen. Bei Jenem ist in Ifigenias Seele nur Ein Motiv: die Liebe zur Familie, zur Heimat. Das Götterbild raubt sie treulos dem Volke das ihr Gnade angethan hat, und nicht um zu lösen sondern um durchzuhauen muss am Schlusse eine Göttin herbemüht werden. Der moderne Dichter geht vom Gewissen der edeln Jungfrau aus: nicht das Motiv des Blutes allein, sondern das innere der Ehre und der Wahrheit durchzittert ihr reines Herz, und durch einen grossen sittlichen Entschluss führt sie die Handlung einem wehmüthigen, aber friedlichen und selbst wohlthuenden Ausgange zu. Bei welchem Dichter die wärmere Schilderung der Seele sei wird wol nicht in Zweifel kommen.

Im Bisherigen haben wir den innersten Charakterunterschied beider Kunstrichtungen betrachtet, wie er auch noch in den modernen Schöpfungen fühlbar bleibt. Es ergeben sich noch einige Einzelheiten als Folgerungen.

Als der Hauptmangel, dem bisher noch die Kunst bei den christlichen Völkern unterliegt, ist uns eben das Fehlen der nazionalgeschichtlichen Stoffe hervorgetreten. Allerdings ersetzt sich diess einigermassen durch ein Element der Religion das der antiken abgeht. Das Christenthum ist nicht wie diese eine Natur- sondern eine historische Religion: es ist von einem bestimmten Manne in einer bestimmten geschichtlichen Zeit gestiftet worden. Wie über alle Geburtsstätten des Grossen, Weltbewegenden, lagert sich auch über die Wiege des Christenthums der verschleiernde Morgenduft, aus welchem so gern der Mythos hervorwächst: aber die Person selbst ist nicht mythisch. Hierdurch entsteht der eigenthümliche Zug dass Religion und Geschichte sich hier unaufhörlich verbinden: Christus am Kreuze ist ebensoschr Gegenstand der Verehrung als Denkmal des grössten, die Geschichte in ihre zwei Hälften spaltenden Weltaugenblicks. Das Christusbild ist sehr vom Zeusideal

verschieden: ein Porträttypus ist aus sehr alter Ueberlieferung auf uns vererbt, und es hat dem Künstler nie ge-
frommt von diesem völlig abzuweichen. Dieser Porträtkopf
macht mehr als antike Statuen den Eindruck von Lebens-
wärme, weil er gleich individueller ist, und schon diess
giebt der christlichen Kunst einen kräftigen Zug aufs Rea-
listische, indem sogleich ihr höchstes Ideal, das Christusbild,
ein Reales hinstellt. Jener historische Kern der Religion
nun, wie er durch den Mythos umgeformt worden ist, bie-
tet unbestreitbar Vieles was auch an äusserer Schönheit
dem heidnischen Olymp nahe steht. Zwar die gewaltige
Sinnlichkeit der antiken Mythe waltet hier nicht, aber das
Herz wird tiefer bewegt. Die wunderbare, durch das Dogma
von ihrer ewigen Jungfräulichkeit ausgesprochne Reinheit
der Maria, das Kind auf ihrem Schooss mit den Raffael-
schen Welterlöseraugen sind reizende und rührende Stoffe;
und Christus am Kreuz darf gradezu als ein hoher Gegen-
stand bezeichnet werden, mag man ihn nun wie Vandyck
in der Tiefe menschlich erliegenden Leidens oder wie Ru-
bens als den starken Bezwinger des Todes fassen. Dieser
Tod ist ästhetisch weil kein Glied gewaltsam vom Rumpfe
gelöst wird: ein Mann grade auf der Höhe der Mannes-
kraft giebt dem Künstler unverhüllte Formen zu schildern
und jenes höchste Meisterstück zu vollenden,

»wie sich im Schmerz ein schöner Leib verhält.«

Neben diese Hauptszenen und Hauptpersonen treten dann
zahlreiche Nebenfiguren mit scharf abgestuftem Alterverhält-
niss, und in ihrer Weise religiöser Empfindung unter einander
sehr verschieden. Rückwärts dehnt sich ins alte Testament,
vorwärts in die Legende, Kirchengeschichte und apokalypti-
sche Weissagung der Kreis dieser religiösen Historie aus; die
Sistinadecke und die Loggien des Vatikans beweisen was
dort, die Stanzen, was hier für grossgesinnte Meister zu
gewinnen war. Stoffarm ist gewiss diese Kunst nicht: aber

diess Alles zugestanden wird man doch nicht behaupten dürfen dass durch heilige Geschichte die nationale völlig ersetzt werden könne. Denn es mangelt jener zwar nicht die That aber die Handlung, und diese ist nach des Dichters Worte der Kunst wie der Welt »allmächtiger Puls.« Die Siege der Kirche werden meist im Unterliegen gewonnen, durchs Dulden; das Dulden aber ist nicht der höchste Vorwurf der Kunst, und ästhetisch betrachtet bleiben denn doch Prometheus und Laokoon grössere Stoffe als der Crucifixus, weil sie kämpfend untergehn. Am übelsten wird diess Element des Duldens bei untergeordneten Heiligen. Hieronymus in der Wüste, die Brust vom Stein zerschlagen, Christen auf spitze Pfähle hinabgeschleudert (im Kölner Museum), der Rubenssche Livinus in Brüssel, dessen ausgerissne Zunge der Henker mit der Zange dem schnappenden Hunde hinhält, die Marter des Erasmus von Poussin im Vatikan oder (angeblich) von Memling in Loewen, wo dem frommen Mann die Gedärme aus dem Leibe gehaspelt werden, diese und so manches andre Bild, das schon Goethen in Italien so empörte, würden bei der hellenischen Geistesrichtung nicht möglich geworden sein. In den schönen Szenen aber finden wir doch auch viel Monotonie. Gewisse Hauptbilder mussten unzähligemal wiederkehren, weil die reizend bunte Mannigfaltigkeit des Mythos fehlte die uns in unerschöpfter Fülle aus den antiken Vasenbildern entgegenstrudelt; und so kamen die christlichen Künstler theils in Schulnachbetung vernutzter Motive, theils durch das Streben neu zu sein in Stillosigkeit oder gezwungene Originalität herein. Die Palmen unsrer gegenwärtigen Kunst, die bisher unberührten, wachsen auf dem Felde der zukünftigen Volksgeschichte; das Wühlen und der Geisterkampf dieser Tage müssen in die That sich ausbrausen: dann büsst auch unsre Kunst die alte Lücke.

Haben wir hier eine Schwäche der neuern Kunst zu-

gegeben, so fordern wir dafür nach andern Seiten unermessliche Zugeständnisse zu ihren Gunsten. Es giebt gegenwärtig in allen drei bildenden Künsten, vor Allem aber in der Malerei, eine Masse von Stoffen und entsprechenden Auffassungsweisen, die dem Alterthume unbedingt verschlossen gewesen sind. Ich glaube man kann das auf drei Punkten nachweisen.

Das Christenthum lehrt die Bedeutung des Individuums begreifen. Der einzelne Mensch in seiner Berechtigung auf das Heil und auch auf die Güter des Lebens kommt in ihm zu Ehren: das Individuelle in Leben, Sitte und Kunst wird freigegeben. Gewiss, die drei griechischen Säulenordnungen stellen das Feinste und Genialste von Last und Stütze dar was man erfinden kann: aber an sie ist nun auch mit kleinen und nicht wesentlichen Modifikationen die Architektur gebunden, und bei jedem Bau kehren mit strengem Gleichmass dieselben Formen an jeder Säule wieder. Wahrhaft majestätisch ist dagegen die Freiheit der Erfindung an mittelaltrigen Bauten. Hier ist es der leitende Grundsatz die Säulenköpfe und so auch alle andern architektonischen Glieder erst recht zu variiren, das Individuelle mit vollster Absicht hervorzutreiben, um dann durch Auflösung dieses Mannigfachen in Ein Grundgefühl desto mächtiger und triumphirender die Harmonie einschreiten zu lassen. Aehnlich frei stellt sich der Grundriss des christlichen Bauwerks heraus, als Quadrat, gestrecktes Rechteck, Kreuz, Kleeblatt, Doppelkreuz, Rund- und Polygonbau, während der Tempel über Rechteck und Kreisrund nicht hinauskommt; von der verschiedenen und wieder die grösste Mannigfaltigkeit entwickelnden Stellung der Thürme im Grundplan schweige ich ganz. Aber auch in die übrigen Künste ist dieser Sinn des Individuellen eingedrungen. Alles Menschentreiben, auch das kleinliche, hat für uns Moderne eine gemüthliche Wichtigkeit (die Filisterei kommt einzig daher), und diess giebt unsrer Kunst

eine starke Richtung auf Auffassung der Wirklichkeit, der nicht gehobenen sondern eben gewöhnlichen Zustände. Hieraus entsteht das moderne Genrebild. Ein Wilkiesches Spiel von Mädchen und jungen Burschen, eine Robertsche Schnitterfamilie, ein Familienbild wie Flüggens Mesalliance — wo hätte denn in den kleinlichen Werkstätten, Bäckerstuben und Küchen, die man wol in Pompeji gemalt findet, das Alterthum etwas auch nur entfernt Aehnliches? Gewiss, hier hat schon der Stifter des Christenthums den Anstoss gegeben in dem Stück seiner Lehre das uns, weil es Erzählung giebt, sicher am reinsten überliefert worden ist, in den Gleichnissen. Die Geschichte des verlorren Sohns giebt eine ganze Reihe kleiner Genrebilder; in dem Weibe, das den verlorren Groschen wieder findet und sein Glück ausposaunen geht, stecken sogar schon humoristische Züge, und bei dem ungerechten Haushalter, der sich mit den Schuldnern zum Betrüge verbündet, hat der Kunstfreund wol unwillkürlich die betrügerischen Wechsler des Metsys in Antwerpen vor Augen. Wie sich hier bei Christus selber eine edle Lehre mit gemüthlich-poetischer Form umgiebt, gerade so sehen wir auch das Genrebild anfangs, wie etwa bei Masaccio und den Eycks, nur als zuschauende Gruppe gewöhnlicher Leute zur heiligen Handlung hinzutreten, bis es sich endlich als selbstständige Gattung ablöst. Hinzu kommt denn der durchs Christenthum verstärkte Sinn für die Ehe und das Familienleben, aus denen das Genre sein nügstes und gemüthvollstes Leben entleiht.

Ein fernerer Hauptvorzug der modernen Kunst ist das Naturbild und hier wieder die Landschaft vor Allem, welche ihr wie zum Ersatz für die Historie verliehen scheint. Bei den Alten ist die Landschaft die schwächste Gattung der ganzen Malerei geblieben. Die handwerklichen Arbeiten der Art in Pompeji stehen an Kunstwerth etwa den chinesischen Sachen gleich, denen sie auch an Unbedeutendheit

der geschnörkelten Bauformen auffallend ähnlich sehen. Die Vasenbilder sowol wie die erhaltenen grössern Gemälde sind fast ohne allen Hintergrund: die Malerei des klassischen Alterthums war wesentlich Handlung und somit Figurenbild. Man darf daraus schliessen dass der Sinn für die ausser uns liegende Natur in der modernen Welt stärker entwickelt ist. Zum Theil liegt das im Grundcharakter der Germanen, die denn doch das meiste Blut und das kräftigste zu den heutigen Kulturvölkern hergegeben haben, zum Theil ist es Wirkung des Christenthums.

Der Germane hat von allem Anfang an ein inniges Verhältniss zur herben Natur seiner Heimat, weil sie ihm seine Freiheit sichert. Schon in der Urzeit verehrte man die Götter nicht in einer Architektur, sondern im hochwipfligen Hain, an dem waldumsäumten schauerlichen See. Im Mittelalter wohnte der Ritter mit den Seinen auf der Burg, von der Welt abgeschieden, in voller Natureinsamkeit; auch der Mönch gründete (eine Ordensregel schrieb es ausdrücklich vor) seine Siedelei in der Einöde. Und nun haben wir in Deutschland eine grossartige Natur, viel grossartiger als die hellenische. Alles ist massenhafter, Alles überwältigt den Geist mehr, die Ebenen, die Seen, die unermesslichen Wälder. Was sind jene Winterflüsschen von Hellas, die im Sommer ihr steiniges Ravin trocken lassen, gegen den stets mit vollen Borden strömenden Rhein, gegen die im Strudel hinschiessende Donau? Und unsre Meeresausblicke, so weit, so ahnungsvoll, so erregend durch den wundervoll geheimen Odemzug der Tiefe, durch Flut und Ebbe — in Hellas sieht man ein meist stilles Meer, und fast überall wird die Unendlichkeit der Aussicht wieder durch Fest- oder Eiland durchbrochen. Dazu dann der bei uns soviel stärkere Gegensatz von Sommer und Winter, der so viele Sympathien mit der sterbenden und neu sich belebenden Natur im menschlichen Gemüthe weckt! Ueberhaupt hat der Norden

Europas die mächtiger ergreifende Natur; wie denn in der Landschaftsmalerei auch die modernen Südländer es unsern Diesseitigen doch nie gleich gethan haben. In Hellas tritt die Beobachtung der Natur in ihrer Einwirkung auf das Gemüth eigentlich erst in einem der letzten, aber auch reizendsten Gebilde der antiken Poesie, im Schäferroman des Longus, hervor, wo denn allerdings meisterlich (obwol mehr nur von der sinnlichen Seite) der Einfluss des Lenzes auf die Seele gezeichnet wird. Wir Deutsche dagegen haben schon in unsrer ersten Literaturperiode den Minnesang, der recht eigentlich Naturgesang ist, Frühlingslust und Winterklage so oft wiederholt; und noch früher zeugt von dem frohen und scharfblickenden Leben der Menschen in und mit dem Walde jene eigenthümlichste aller unserer poetischen Volksschöpfungen, in der kein andres Volk mit uns wetteifert: ich meine das Thierepos, dessen Spuren sich denn auch alsbald in der bildenden Kunst nachweisen lassen. Das uralte Grundgefühl von der Beseelung der Natur verräth sich endlich in der Bereitwilligkeit mit der wir die Lehre von den Elementargeistern aus antikem, keltischem, altnordischem und morgenländischem Naturglauben beibehielten und christlich umbildeten.

Zum grossen Theile liegt diess Gefühl für das Leben der Schöpfung aber auch im Christenthum begründet. Das Verständniss der Natur wird überhaupt erst möglich, wenn sich der Geist aus ihr herausgelöst, mit Bewusstsein über sie hinaufgestellt hat. So begegnen wir schon frühe bei den Hebräern, denen ihr Monotheismus jene Befreiung des Geistes aus dem Naturleben garantirt, einem landschaftlichen Sinne den auch die grossen hellenischen Dichter vermessen lassen. Gleich mit bestimmtester Bezeichnung einer Umgebung, des Paradiesgartens, fängt der hebräische Mythos der Menschheitsgeschichte an. Abrahams Leben als Wüsten-Emir und Hirtenkönig, die Szenen am Nil, das

reizende Idyll von Ruth, ein Wüstenbild so mächtig wie Hagers mütterliche Verzweiflung bei dem verschmachten Sohn — wo haben wir denn bei Homer eine Stelle wo die Landschaft so wesentlich, so mithandelnd ins Leben der Figuren eingreift, ihre Stimmung und Handlungsweise bedingt? Die zarten Begegnungen von Mann und Weib werden an den im Orient so wichtigen Brunnen angeknüpft; Moses schaut von den Höhen des Ostjordanlandes die Pracht Kanaans, unter sich den Palmenhain Jerichos, weithin die blauen Schluchten des Efrainwaldes und die schwarzen Felskuppen von Judäa — eben die Landschaft ist hier das Bedeutendste, ist das Ergreifendste in der ganzen Szene: der stärkste Nerv der Situation liegt darauf dass der Sterbende sie noch sehen, nicht betreten soll. Kennt doch Jesaja sogar schon den gespenstigen Spuk der Wüste, dessen Ahnung die Karawanen heute wie damals im Dämmerlicht des sinkenden Abends überfällt! In noch bestimmterer Weise nähert sich der Monotheist der Natur als betrachtender, indem sie ihm als Werk und als Preis ihres Schöpfers erscheint. Werke wie der 103. und 104. Psalm, wie die energischen Schilderungen der Riesenthiere und die glänzenden der meteorologischen Fänomene am Schlusse des Hiob, kennt das klassische Alterthum gar nicht. Dieses bleibt vielmehr in einer atomistischen Naturbetrachtung gefangen. Jede einzelne Naturseite hat ihren besondern Gott dem sie als Wohnung dient, der sie aber nicht geschaffen noch wahrhaft mit seinem Lebensodem durchdrungen hat. In der bildenden Kunst stellt man daher zur Bezeichnung der Szene einfach den Gott hin der diese bestimmte Umgebung beherrscht, z. B. um einen Fluss zu bezeichnen den Flussgott mit der Urne oder die Naias. Man blieb also in der Andeutung, im Symbolischen stecken; ein wirkliches Wiedergeben der Naturumgebung erschien un-

nöthig ¹⁾. Die monotheistische Weltanschauung entfernt diese einzelnen Göttererscheinungen aus der Natur, aber sie verleiht ihr dafür ein erhöhtes Leben, weil sie dieselbe als Abdruck des göttlich schaffenden Geistes ansieht. Und doch bringt es der starre Monotheismus noch nicht zu einer landschaftlichen Malerei, das haben Juden und Moslemim bewiesen. Ein pantheistisches Element muss hinzukommen — jenes Element das dem indischen Volke unter allen Sterblichen den heissesten zugleich und zartesten Natursinn verliehen hat. Das Christenthum hat diess pantheistische Element vor dem Mosaismus voraus, und in dem Masse als dasselbe in ihm zum Siege kommt, steigert sich auch das Naturgefühl. Wir ahnen in der Natur eine der unsrigen verwandte Seele, eben weil wir sie als durchgeistet erkennen: wir theilen mit ihr den Schmerz des Herb-

1) Höchstens drückte man Einen Zug dieser Umgebung aus. Als *Nealkes* ein Schiffstreffen auf dem Nil malte, vermochte er den doch so eigenthümlichen Charakter der Deltalandschaft nicht wiederzugeben, aber *argumento declaravit quod arte non poterat*: er malte einen Esel am Ufer trinkend dem ein Krokodil auflauerte. *Plin. Nat. Hist. XXV, 36, 36*. Man wolle gegen die hier verfochtene Meinung nicht den *Filostratus* anführen. Zwar nennt er einige Landschaften mit grösstem Lobe, aber er staffirt sie so überreich, dass auch nach *Welckers* Anordnungsversuch kein Maler wagen könnte, auf Einer Tafel, wie es doch bei dem Bilde I, 12. 13 gefordert wird, mehrere grosse, in lebhafter und detaillirter Handlung be-riffene Gruppen auf beiden, mehr als Rheinesbreite von einander getrennten Ufern des Bosphorus zu schildern und dabei irgend eine Einheit in die Komposition zu bringen. Wenigstens ein Landschaftsbild würde man bei dieser Figurenfülle nicht übrig behalten. Aehnlich ist es bei den »Sümpfen« (I, 9), und noch mehr bei den »Inseln« (II, 17). — Dasselbe findet auch auf die von ihm geschilderten Genrebilder, z. B. die berühmte Schweinsjagd, Anwendung, wo dieselben Personen in so verschiedener Handlung vorkommen, dass eine klare, ruhige und einheitliche Komposition nach Art eines modernen Genrestücks sich gar nicht ergeben will. Haben denn diese namenlosen, nicht datirten Bilder in Neapel jemals wirklich existirt?

stes und die muthige Freude des Frühlings: wir vermögen überhaupt eine Stimmung in die Landschaft zu legen und sie so in einseitigem aber desto kraftvollerem Lichte aufzufassen.

Es ist endlich noch eine letzte Seite hervorzuheben welche die Neuzeit vor der alten voraus hat. Die alte Welt hat die Komik, die moderne den Humor, zumal die germanische Welt: denn dem Romanen gelingt kraft des klassischen Tropfens in seinem Blute der Spott besser, während der Engländer und Deutsche in Literatur sowol wie in Kunst den Spass vorzieht. Der Kern der wunderlichen Charaktermaske, die wir, auch wieder wunderlich, Humor nennen, ist eine sehr ernste, ja überspannt ideelle Lebensbetrachtung, und hier hängt auch ihr Ursprung mit dem Christenthum zusammen. In der alten Welt herrschen einfache, verstandesmäßige, vor Allem erfüllbare Sittengesetze. Einem Aristipp gehorchen muss sehr anmuthig sein, und selbst Stoiker zu werden ist für gewisse Organismen keine schwere Aufgabe. Wurden daher diese leichten Gesetze irgend vom Individuum überschritten, so entstand sogleich eine sittliche Karrikatur welche zu ihrer Vernichtung die Komik herausforderte. Im Christenthum regiert eine ganz unerreichbare, idealistische Moral, wenn man es nämlich nimmt wie es im Evangelium steht, und nicht wie die Kirchen es ihren Bekennern kommod gemacht haben: den Rock wegzugeben wenn man von uns den Mantel verlangt, dazu ist unser Klima nicht angethan, und zur Heiligung aller Gedanken haben wir Modernen etwas zu viel Feuer. Dem Ideal entspricht also Niemand: je höher es ist, desto häufiger seine Ueberschreitungen, desto weniger verletzend aber auch für das natürlich-einfache Sittengefühl. Die gekränkte Harmonie macht sich daher nicht sowol als spottende Komik wie als Spass geltend, weil Jeder recht wohl weiss dass er jenem gespannten Moralgesetz ebenso

wenig genügt. Und wie nun jener Idealismus nach der Seite des Urtheils hin den Humor, so schafft er in der Richtung auf die Einbildung das Fantastische, indem er die Formen der Wirklichkeit und alle organischen Möglichkeiten spielend durchbricht und aus dem Wesenlosen neue Bilder erzeugt. Die eigentlich mythologischen Theile der Kirchenlehre, Wunder, Engel, Teufel, und Weltende gaben diesem Sinne Nahrung, und die Meinung von der kompakten individuellen Fortdauer nach dem Tode förderte den Gespensterglauben. Die Alten waren selten oder nie fantastisch, sie schufen der Wirklichkeit nach und begnügten sich diese zum Ideal zu steigern: das Wesenlose, das was Niemand sich sinnlich, plastisch, vorzustellen wüsste, kommt nicht vor. Aber gleich das erste poetische Werk des jungen Christenthums, die Apokalypse, wimmelt von Gestalten die plastisch vollkommen ungreifbar sind. Denke man sich z. B. jene dort geschilderte Theofanie: ein Mann mit schneeweisser Haarwolle, Augen wie Feuerflammen in einem Sonnenantlitz, Füße wie ein glühender Ofen, sieben Sterne in Einer Hand und ein zweischneidiges Schwert im Munde—führe man gar diese Gestalt in wirklicher Plastik aus, und man wird ein Bild zu Stande bringen, gegen welches indische Götter nüchtern sind. In noch riesenmässigerm Massstab tritt dieses fantastische Element in den frühen gnostischen Systemen hervor. Auch die Kunst des romanischen Stils (800—1200) schwelgt so recht darin mit jenen fabelhaft erfundenen und komponirten Thier-, Pflanzen- und Menschengestalten, die sie an Kapitell und Portal zu verschwenden liebt. Die grossen christlichen Poeten des Mittelalters, *Wolfram von Eschenbach* und *Dante*, sind wieder stark davon durchdrungen, und als der Protestantismus aufs neue an das Ursprüngliche anzuknüpfen sucht, da tritt augenblicks in Dürer, in den Todtentänzen, in den Teufeleien des Jeronymus Bos die Fantasterei wieder hervor, und er-

lebt (um von Rembrandts innerlichst fantastischer Natur zu schweigen) in den gottlos komischen Versuchungsszenen eines Teniers, Swanevelt, Martin de Vos den gloriösesten Triumph, an den sich als endloser Schweif der Zug der Gespenster- und Schauerromane, Callot, der Teufels-Hoffmann und Tiecks Runenberg anschliesst. Die Engländer von der Fairy queen bis auf Byrons schwachen Manfred weisen wenigstens in der Poesie dasselbe Fänomen auf. Es ist bequem und vornehm, diese flatternden, fast konturlos zarten Wunderblumen der modernen Welt gering zu schätzen gegen die plastische Festigkeit jeder Gestalt im pentelischen Marmor und im tragischen Trimeter — aber Shaksperes Sommernachtstraum wiegt doch mindestens eine praxitelische Statue auf!

Ziehen wir ein Resultat. Fast überall in moderner Kunst, und zwar grade bei den Schöpfungen in welchen sie am eigenthümlichsten sich zeigt, erkennen wir einen doppelten Einfluss, der aber stets nach Einer und derselben Richtung hinwirkt: den des Germanismus nämlich und den des Christenthums. In beiden liegt ein Sinn für die Tiefe, für das Innige, dem zu Liebe die äussere Form leicht zu sehr zurückgestellt wird, der aber dafür eine in alter Kunst ungeahnte Mannigfaltigkeit der Gefühle und Anschauungen, somit auch der Richtungen hervorruft. Wenn wir kraft dieser Eigenschaften dem Germanen seine Stelle dicht unter dem Griechen geben müssen (denn der Indier bildete sein gewaltiges Talent nicht energisch genug durch), so werden wir auch das Christenthum nächst dem hellenischen Götterglauben als die kunstfähigste Religion betrachten dürfen. Denn die römische ist ganz stumpf für die Kunst, weil sie wol Götter, aber keine Kosmogonie noch wahre Mythologie kennt; daher diess Volk erst von Etruskern, dann von Hellenen die Kunst als Ueberlieferung empfing. Judenthum aber und Islam stellen das Göttliche in allzu

scharfen Unterschied vom Menschlichen hin und verbieten deshalb, Jenes in Diesem darzustellen: auch sie entliehen daher für ihre kurze Blütezeit die Architekturformen (denn nur dieser waren sie benöthigt) bei den Nachbarn. In Aegypten wird eine grossgesinnte Kunst dennoch durch Priestersatzung im Symbolischen gebunden gehalten, das ihr einen prosaischen Charakter aufdrückt. So bleiben dem betrachtenden Geiste, bei aller Bewunderung für die Schöpferkraft der ältesten Kulturvölker, als die eigentlichen Pole der bildenden Kunst doch nur der Hellenismus und der christliche Germanismus übrig. In ihrer reinen Gestalt, wie jener zur Zeit des Fidias, dieser etwa im kölner Dom auftritt, bilden sie einen klaren vollkommenen Gegensatz. Aber dieser Gegensatz braucht kein ewiger zu sein; zahlreiche und glückliche Beispiele zeigen dass vielmehr seine Ausgleichung das Ziel der Kunst ist. Schon das absinkende Alterthum kam in manchen Werken der Empfindungsweise der modernen Welt auffallend nahe: diese letztere vermag bei ihrer Gefühlsweite die Antike zu schätzen und zum Vorbild zu nehmen. Es scheint beachtenswerth, dass Ein Volk, in welchem sich aufs innigste antikes Blut mit germanischem, klassische Nachwirkung mit christlichem Gefühl vermählt, ich meine das italienische, in der neuern Malerei unbezweifelt das Grösste geleistet hat, wie man denn bei Raffael wol schwerlich wird sagen können welches von jenen beiden scheinbar so widerstreitenden Elementen in ihm das vorherrschende war. Goethes formvollendetste Werke, Hermann und Dorothea nämlich und Ifigenia, beweisen dass auch dem Sohn des Nordens Beides zugänglich ist.

Die Vollendung der Kunst wird die Wahrheit der schönen Fabel sein, die grade damals auftauchte als Heidenthum und Christenthum feindlich sich schieden. Die junge, innige, christliche Psyche hielt in einem verblende-

ten Augenblick den schönen sinnlichen Eros der antiken Kunst für ein Ungethüm. Zornig stiess er sie dafür von sich: lange dunkle Jahrhunderte hindurch ging sie einsam und vergeblich die Salbe der höchsten Schönheit suchen: am Ziel der Irrfahrt fand sie den Jugendgeliebten wieder, und alle Götter warten der Unsterblichen um ihre Vermählung zu feiern.

Gottfried Kinkel.