

Erstes Buch.

Allgemeine Einleitung.

Erstes Kapitel.

Das Schöne und die Kunst.

Theoretische Erörterungen über Schönheit und Kunst können leicht für überflüssig und vergeblich gehalten werden. Seit vielen Jahren haben sich, besonders in Deutschland, die feinsten und edelsten Geister damit beschäftigt; zahllose Versuche, den Schönheitsbegriff zu fixiren, sind unternommen; jedes der neu aufgekommenen philosophischen Systeme und alle Abzweigungen derselben haben sich daran gewagt; aber man kann wohl sagen, dass sie gerade in diesem Gegenstande am wenigsten Erfolg und Zustimmung erhielten. Dazu kommt, dass in allen anderen Fächern die wissenschaftliche Feststellung wenigstens bei den Sachverständigen Eingang zu finden pflegt; hier aber wenden sich gerade die, welche dafür gehalten werden, entschieden davon ab, und scheinen die Meinung rechtfertigen zu wollen, dass die Aesthetik eine müssige Aufgabe der Philosophen sei, welche wenig Sinn für das Schöne haben, während die wahren Freunde und Kenner des Schönen es bloss im Einzelnen und mit dem Gefühle zu betrachten lieben. Dann aber findet man auch wieder diese Kenner in ihren Gefühlsurtheilen so abweichend von einander, in ihren Gründen, zu denen sie denn doch immer ihre Zuflucht nehmen, oft so widersprechend mit sich selbst, dass das Bedürfniss allgemeiner Betrachtung und der Feststellung von Begriffen und Grundsätzen sich stets aufs Neue geltend macht. So werden wir denn vom Gefühl auf die Betrachtung, von dieser wieder auf jenes hingewiesen und bewegen uns in stetem Kreislaufe hin und her. Bei aller dieser Schwierigkeit des Gegenstandes ist aber der Anspruch, über das Schöne urtheilen zu können, allgemein und man kann selbst sagen unerlässlich, und so müssen auch wir auf's Neue diesen schlüpfrigen

Boden betreten, und es versuchen, zwar nicht eine Aesthetik im philosophischen Sinne aus den tiefsten Quellen der Erkenntniss herzuleiten, wohl aber das Gebiet des Schönen zu überblicken, seine Gränzen und Eintheilungen zu bezeichnen, um bei unseren weiteren Ausführungen Missverständnisse zu vermeiden.

Nichts ist so widersprechend, dass es nicht, und zwar mit mehr oder weniger Recht, von dem Schönen ausgesagt werden könnte. Es ist ganz Erscheinung, unbefangene, naive Erscheinung, und doch wissen wir wieder, dass das Aeussere nur das Unwesentliche, dass alles dabei auf den geistigen Gehält ankommt. Es ist völlig objectiv, der Künstler soll verschwinden, nur sein Werk sprechen, und doch beruht es wieder ganz auf dem subjektivsten, innersten Gefühle dieses Künstlers. Es ist völlig Eins, ein untrennbares Ganzes und dennoch muss darin die höchste, ja eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit sein. Es ist völlig unabhängig, nur um seiner selbst willen da, und doch ist es unlängbar, dass es mit allen einzelnen Gebieten des Geistes, mit der Religion, der Moral und selbst dem Rechte in vielfacher Beziehung steht, dass diese alle davon berührt werden und mit darüber absprechen dürfen. Ja, wenn wir etwas näher eingeweiht sind, so werden wir gewahr, dass nicht bloss diese Widersprüche vorhanden sind, sondern dass sie sogar recht zum innersten Wesen des Schönen gehören, dass eine einfachere, widerspruchslose Gestaltung recht brauchbar, gut, richtig und sonst manches andere sein könnte, aber nicht schön.

So ist denn gewiss, dass das Schöne etwas Geheimnisvolles, gemeinen Sinnen und gemeinem Verstande unzugänglich sei. Aber zum Troste finden wir denn auch bald, dass es sich mit den höchsten Angelegenheiten des Menschen durchweg so verhält. Auch die Religion und Moral, das Leben der Völker und das der einzelnen Menschen sind von gleich geheimnisvoller Natur. Aber es sind offene Geheimnisse, von denen jeder spricht und selbst das unveräusserliche Recht, ja die Pflicht hat zu sprechen.

Durch diese Betrachtung gelangen wir auf einen festeren Boden. Denn der Ursprung dieses Geheimnisvollen liegt in nichts anderem, als eben in der ganzen Natur des Menschen. Sie selbst ist diese mystische Einheit des Widersprechendsten. Wer bin ich? Dieser leidende Körper oder die frei sich aufschwingende Seele, das lächelnde Kind, der denkende Mann oder der vergessliche Greis? Wie Verschiedenes und doch unlängbar ein unzerstörbar einiges Wesen.

Räumen wir auf unter diesen Widersprüchen des menschlichen Wesens, so kommen wir endlich auf den grossen Gegensatz von Geist und Natur. Der Mensch liebt es bekanntlich, sein eignes Ich nur auf

der geistigen Seite zu suchen und in seiner Betrachtung das Körperliche als ein geliehenes Kleid oder ein vorübergehendes Gefängniß von seinem wahren Selbst zu sondern. Allein näher angesehen will diese Trennung nicht recht vorhalten. Nicht bloss ist der Körper dem geistigen Menschen gar nicht so fremd und entbehrlich, sondern auch das Geistige selbst ist keineswegs sein freies Gebiet. Wenn er in der physischen Welt von vielfältigen Gesetzen beherrscht wird, so besteht das geistige Reich in einer nicht minder festen, zusammenhängenden Ordnung. Auch hier wird er von einer höheren Nothwendigkeit beherrscht, und ihm bleibt hier wie dort nur das Anschauen und Anerkennen von Verhältnissen, die er nicht gebildet. So steht denn das arme Ich des Menschen einsam und nackt zwischen inne, im engsten Raume, so beschränkt, dass jede Bewegung es über die Gränzen desselben hinausführt, und es zwingt, auf die Gesetze der geistigen oder körperlichen Welt Rücksicht zu nehmen. Ueberdies aber bringt jede Thätigkeit den Menschen nicht bloss mit einem dieser beiden grossen Reiche, sondern stets mit beiden zugleich in Berührung, und er leidet nun durch den Widerspruch dieses Doppelzustandes. Als Mitbürger der Geisterwelt glaubt er über den Erscheinungen zu stehen; er macht Schlüsse über die Gründe und Kräfte, aus welchen sie entspringen, bildet sich ein Gedankensystem und eine Regel des Guten und Bösen. Als irdischer, sinnlicher Mensch verletzt er nicht bloss diese Regel beständig, sondern er erfährt auch, dass die stumme Natur in der Fülle ihrer Production, in der Vielseitigkeit ihrer Gestaltungen seiner dürftigen Begriffe spottet, seine Schlüsse widerlegt, seine Plane vereitelt. Da entsteht denn ein Gefühl des Zwiespalts in seinem eigenen Wesen, welches den Menschen unglücklich machen müsste, wenn ihn nicht das Bedürfniss und das Gelingen des augenblicklichen Handelns stets beschäftigte und über die Betrachtung seiner selbst hinaushöbe. Allein bei alle dem bleibt es dennoch wie ein dunkler Hintergrund in seinem Bewusstsein und erzeugt das Bedürfniss, sich die Ueberzeugung der Einheit seines innersten Wesens zu verschaffen. Eine solche Ueberzeugung bloss mit Gründen und religiösem Glauben genügt aber noch nicht, denn sie würde wiederum bloss den geistigen Menschen befriedigen und mithin das Gefühl des Zwiespalts, statt es zu beruhigen, immer wieder erregen. Sie muss vielmehr in einer Weise kommen, welche ebensosehr die sinnliche wie die geistige Natur berührt.

Eine solche beruhigende Empfindung gewährt dem Menschen das Wohlgefallen an der Erscheinung, an der Form der Dinge. Das Thier kennt eine solche Empfindung nicht, es wird nur von dem angezogen, was seinen Bedürfnissen entspricht, und zerstört sogleich

die Gestalt der Dinge, welche es reizen. Ein körperloser Geist würde sich mit der reinen Einsicht begnügen und das Aeusserere unbemerkt lassen. Hier haben wir daher eine Aeusserung des Menschen, in welcher seine ganze, sinnlich-geistige Natur beschäftigt ist. Man hat das Schöne wohl negativer Weise dadurch bezeichnet, dass es ausserhalb des Nützlichen liege. Nützlich können wir nicht bloss das nennen, was zur Befriedigung unserer sinnlichen Bedürfnisse führt, sondern auch das, was unsere Erkenntniss mehrt, unsere Einbürgerung in dem geistigen Reiche, und dadurch auch wieder unsere Herrschaft über die äussere Welt befördert. Allein auch dem Gefühl für das Schöne liegt ein Bedürfniss zu Grunde, das Schöne dient also auch zur Befriedigung desselben und man kann es in diesem Sinne auch nützlich nennen. Nur ist dieses Bedürfniss das zarteste von allen, das sich am Wenigsten mit einer äusseren Nothwendigkeit aufdrängt, und nur von den edelsten, feinführendsten Menschen empfunden wird. Für die sinnliche Natur ist das Schöne überflüssig, für den Geist unbedeutend, und im gewöhnlichen Sinne des Worts darf man es daher allerdings nicht nützlich nennen.

Auch dieses Wohlgefallen an der Form hat aber verschiedene Gestalten. Zunächst tritt es wirklich in der Form des Ueberflüssigen und Nutzlosen stark heraus, und dies ist die Weise, in welcher es sich bei den Völkern und bei Einzelnen gewöhnlich zuerst zeigt. Eine harmlose Freude an der Wohlgestalt, frei von gröberen, sinnlichen Zwecken, aber auch ohne Empfindung für eine tiefere Bedeutung, ein kindliches Tändeln mit den Dingen, die uns freundlich und gefällig erscheinen, mit einem Worte, der Sinn für das Angenehme entwickelt sich bald. Auch hierin liegt schon die erste Befriedigung jenes Bedürfnisses der höheren menschlichen Natur, aber in oberflächlicher, unbewusster Weise.

Der leichtfertige Luxus des bloss Angenehmen muss aber zu ernsteren Betrachtungen führen, und nachdenkliche, reifere Gemüther werden auch bald ernstere Beziehungen in der Form der Dinge wahrnehmen. Es giebt Erscheinungen, welche sich durch ihre Grösse und Bedeutsamkeit vor anderen auszeichnen, und den Geist, statt ihn bloss auf ihre sinnlichen Eigenschaften aufmerksam zu machen, recht deutlich daran erinnern, dass sie, wie die ganze Natur, Schöpfungen eines grossen Geistes sind. Wir nennen solche Erscheinungen erhaben. Das Erhabene steht in enger Verbindung mit der Religion, aber es befriedigt nicht bloss das innerliche Gefühl des denkenden Menschen, sondern beschäftigt auch seine äussere, sinnliche Natur, indem es sie freilich zur geistigen Betrachtung emporhebt.

In beiden Formen, in dem Gefühl für das Angenehme und für das Erhabene, regt sich daher schon jene eigenste Natur des Menschen, er

steht schon auf neutralem Boden, wo die Gesetze der geistigen wie der körperlichen Welt ihn nicht ausschliesslich beherrschen und der Zwiespalt seiner Natur aufgehoben ist. Allein beide gewähren diese Beruhigung nur vorübergehend und scheinbar. Das Angenehme ist dem sinnlich Reizenden zu nahe verwandt, zu sehr von allem Ernste geistiger Erhebung entfernt, es vermischt sich bald wieder mit gemeinen sinnlichen Begierden. Das Erhabene aber, indem es die Vorstellung von etwas Grösserem, als die äussere Erscheinung ist, hervorruft und namentlich an die Grösse Gottes mahnt, geht dadurch in ein Gebiet über, in welchem auch die grösste und ausgezeichneteste Gestalt keine Bedeutung mehr hat. Es knüpft sich nothwendig daran die Betrachtung über die Grösse und Ewigkeit Gottes und die Kleinheit und Vergänglichkeit seiner Geschöpfe. Auf diesem Standpunkte erscheint dann zuletzt die Erde als ein Jammerthal, von dem wir nicht begreifen, warum ein gütiger Schöpfer uns in dasselbe hineingesetzt habe. Jener Zwiespalt, dem wir durch das Wohlgefallen an der Form vorübergehend entgangen waren, kehrt also mit aller Kraft zurück. Das Erhabene führt uns wieder auf das Geistige, das Angenehme auf das Sinnliche. Beide sind daher wiederum, wie das Geistige und Sinnliche selbst, Gegensätze, welche aber doch schon auf eine mögliche und nothwendige Vereinigung hindeuten, auf eine Form, in welcher Geistiges und Sinnliches in vollkommener Durchdringung und in bleibender Harmonie sind, welche den geistigen Ernst des Erhabenen mit der heiteren, unbefangenen Lieblichkeit des Angenehmen verbindet, und das Bedürfniss des Gemüths, sich über die Einheit und Einigkeit der beiden Reiche, denen es sonst wechselsweise und im Zwiespalt unterworfen ist, zu versichern, befriedigt.

Hierdurch sind wir soweit orientirt, dass wir wenigstens die Stelle gefunden haben, in welcher der Sitz der Schönheit ist. Wir haben sie selbst dadurch erreicht, aber zunächst nur als eine innere Anschauung oder einen Begriff des Menschen, als ein Postulat seiner Natur, welches noch nach einer äusseren Erscheinung sucht, an der es sich befriedigen kann.

Das Schöne.

Das Bedürfniss des Schönen geht also aus dem Inneren des Menschen hervor, die Befriedigung kann nur in der Welt der äusseren Erscheinungen gefunden werden.

Man sollte denken, die ganze Natur und jedes Ding in ihr müsste schön sein. Denn Alles gehört zu der Schöpfung Gottes und die Züge des Schöpfers müssten daher am Einzelnen wie am Ganzen erkennbar sein, so dass sich Geistiges und Sinnliches überall vereint fände.

Allein es zeigt sich gleich, das dem nicht so ist. Gott hat eine Welt der Freiheit geschaffen, in welcher die Gesetze des Daseins sich mannigfaltig durchdringen und widersprechen, eine Welt des Kampfes. In den meisten Dingen der leblosen Natur sehen wir den Stoff nicht beseelt, sondern nur von äusseren Gesetzen gestaltet; die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen, die wir suchen, wird uns darin nicht anschaulich. Selbst die ausgezeichneteren Erscheinungen befriedigen nicht. Sehen wir die liebliche Blume, die schwellende Frucht, den durchsichtigen Glanz des Edelsteines, Gegenstände, die uns freundlich und gefällig berühren, so erhalten wir höchstens das Gefühl des Angenehmen, selbst mit einem wehmüthigen Anklang, dass so liebliche, reiche Gebilde sich nur leidend verhalten, ohne empfindenden Geist. Ueberschauen wir aber das Ganze und Grosse, den weit gespannten, tiefblauen Himmel, die lebensvolle, fruchtbare Erde, die Formen der Berge und den Glanz des Wassers, so erweitert sich unser Gemüth, aber es wird fortgezogen bis in das Unendliche und findet keine Ruhe als in dem Gedanken an die Grösse des Schöpfers. Wir stehen daher hier auf dem Böden der Erhabenheit und endigen mit einer geistigen Betrachtung.

Also nur da in der Natur, wo der Erscheinung ein ihr angemessener Geist entspricht, können wir den Eindruck des Schönen, im engeren Sinne des Wortes, erlangen. Dem Geiste Gottes genügt kein einzelnes Bild, ihn können wir nur im Geiste ahnend anschauen. Der Geist, welchem die Erscheinung entsprechen soll, muss daher ein beschränkter, der Geist eben dieser Erscheinung sein. Nur der belebte Körper, in welchem der inwohnende Geist ganz Erscheinung, das Aeussere ganz vom Geiste erfüllt ist, kann auf Schönheit Anspruch machen.

Wie der Geist an Raum und Zeit nicht gebunden ist, sondern derselbe bleibt, während er sich dem Verschiedenartigsten hingiebt, so auch das Leben im Körper. Jeder Theil des Leibes scheint ein besonderer, aber in der That sind sie alle nur ein Ganzes. Dasselbe Leben lebt in allen Theilen; jeder ist für das Ganze wesentlich, und es besteht wiederum aus allen. Eine Wechselwirkung ohne Anfang und Ende findet zwischen beiden statt. Der Körper des Lebenden ist mit dem Geiste desselben, wenigstens für sein Leben in dieser Welt der Erscheinung, entstanden und verwachsen, beide sind in vollster Harmonie mit einander. Vor allen anderen Gestalten giebt der Mensch den Eindruck des Schönen. Denn das Thier entbehrt der geistigen Freiheit und Selbstständigkeit, es unterliegt zu deutlich der Herrschaft fremder, sinnlicher Triebe, um an sich als schön zu gelten. Der Mensch giebt uns dagegen in jeder Beziehung das Gefühl der Schönheit. Sein

Körper, als der durchgebildete Ausdruck seiner Seele, sein Leben in Thaten und Duldungen, als ein innerlich zusammenhängendes Bild seines Geistes, die zarteren Aeusserungen seines Gefühls endlich, der Jubel der Freude und die Klage des Schmerzes, als harmonische Aeusserung des Gemüthes. Ueberall eine ganz durchgeistigte, seelenvolle Erscheinung. Wir bescheiden uns indessen bald, dass nicht alle Menschen diesen wohlthätigen Eindruck machen können, sondern nur die ausgezeichneten, die an Geist und Körper gesund, durch keinen äusseren Unfall geknickt und gelähmt worden sind.

Allein auch an diesen seltenen, heroischen Gestalten finden wir uns bei näherer Betrachtung getäuscht. Wenn wir dem ersten Eindrucke folgen, uns in die Anschauung dieses vermeintlich schönen Gegenstandes vertiefen, werden wir auch hier wieder den ganzen Zwiespalt der irdischen Dinge, dem wir entgehen wollten, gewahr. Gegen die körperliche Schönheit macht sich die Seele als etwas Gesondertes geltend; statt mit ihr in vollem Einklange zu stehen, zeigt sie sich übermächtig. Die schöne Seele nöthigt uns Verehrung, Freundschaft, Liebe, die unwürdige feindliche oder doch zornige Gefühle ab, und wir empfinden einen ganz anderen Eindruck, als jenes unbefangene Wohlgefallen an der Erscheinung. Versuchen wir es, von dieser Rücksicht auf die Seele bei der Anschauung des wirklich Lebenden zu abstrahiren, so wird uns der Körper durch seine Schwäche und Hinfälligkeit grausam enttäuschen, und uns statt der Schönheit vielmehr den schauerlichen Eindruck des Leichenhaften gewähren. Ebenso wenig können wir aber die Seele für sich betrachten; sie würde uns als ein flüchtiger, trügerischer Schatten des Lebenden erscheinen. Am meisten befriedigen uns noch die Thaten des Menschen, der Zusammenhang seines Verhaltens, der Abdruck seines Wesens in der ihn umgebenden Welt. Aber beim näheren Eingehen finden wir uns auch hier getäuscht; nicht bloss Schwächen und Leidenschaften entstellen das schöne Bild, sondern wir sehen überall die Spuren einer äusseren, unharmonischen Nothwendigkeit und Zufälligkeit, wir werden genöthigt, die Momente des Entschlusses und der That zu sondern, und finden uns wieder mitten in jener Welt des Zwiespaltes und des Widerspruchs.

Die Erscheinungen der Wirklichkeit, auch die edelsten und vollkommensten, geben uns also wohl vorübergehend den Eindruck der Schönheit, nähren unseren Sinn für dieselbe und schärfen die Sehnsucht, aber sie befriedigen dieselbe nicht¹⁾. Es ist nur ein Schein, wenn wir

¹⁾ Die Natur ist überhaupt nie schön, als insofern die Phantasie sie sich vorstellt. — Der Unterschied ist der, dass die Wirklichkeit zu den Sinnen, die Kunst zu der Phantasie spricht. Wilh. v. Humboldt, Gesammelte Werke. 1843. IV. 23 ff.

sie unter den wirklichen Dingen gefunden zu haben meinen. Sie nehmen wohl gleichsam einen Anlauf dazu, aber ohne ihr Ziel zu erreichen. Sie scheinen nach der Schönheit zu streben, aber die harte Bedingung der Wirklichkeit vereitelt dies Bemühen. Was wir für die Schönheit der Dinge halten, ist nur unser Gefühl für sie, welches das Fehlende ergänzt, das Entstellende übersieht.

Sie ist also in der Reihe der wirklichen Dinge nicht zu finden, und der Mensch muss, wenn er seinem Bedürfnisse genügen will, zu eigener Thätigkeit schreiten; er ist auf die Kunst angewiesen.

Man hat gegen diese Ansicht eingewendet, dass es eine thörichte Anmaassung sei, wenn der Mensch sich über den Schöpfer erheben, Besseres hervorbringen wolle, als dieser geschaffen. Allein das Werk der Kunst, das Schöne, soll nichts Besseres sein, sondern nur etwas Anderes, als das Wirkliche. Wenn es ein Mangel der wirklichen Dinge ist, dass sie nicht schön, so ist es wieder ein Mangel der schönen Dinge, dass sie nicht wirklich sind¹⁾. Indem das Schöne, obgleich sinnliche Erscheinung, dennoch einfach und selbstständig sein soll, wie die Aeusserungen des Geistes, ist ihm die Thatkraft und Wesenhaftigkeit des Wirklichen versagt. Es greift nicht ein in die grosse Kette der Ursachen und Wirkungen, es umfasst nicht die mannigfaltigen Stoffe und Grundkräfte der Dinge, es steht einsam und eitel, in Vergleich mit den wirklichen Geschöpfen, da. Es giebt eine Schattenseite der Schönheit, die sich in dem reizbaren Gemüthe der Künstler geltend macht, die aber auch oft, wo nicht immer, selbst ihren Werken einen, wenn auch nur leisen, und dem schärferen Auge bemerkbaren, Anflug der Wehmuth verleiht.

Es giebt eine Kraft im menschlichen Geiste, welche Zeugniß davon ablegt, wie sein Gemüth ihn zu dieser unwirklichen Schönheit hinzieht. Es ist die Phantasie, die regsame, bildnerische Kraft des Inneren, die täuschende Zauberin, welche dem Geiste seine eigenen Gebilde wie selbstständige Wesen erscheinen lässt, Zeus' Schooskind, wie der Dichter sie nennt, sein verzärteltes, liebstes Kind. Bei ihren leisesten, unschuldigsten Regungen fühlen wir schon etwas von der belebenden Kraft der Schönheit, und dies wohlthätige Gefühl ruht auf dem Bewusstsein, dass die Gestalten, die sie uns vorführt, unsere eigenen Geschöpfe, nicht wirkliche Dinge sind. Wenn die Kinder spielend die ernstesten Handlungen der Erwachsenen nachahmen, sind sie sich wohl bewusst, dass sie nicht wirklich handeln, dass sie aus der leeren Tasse nicht

¹⁾ F. v. Raumer, Italien. II. 23, sagt kurz und gut: Der entscheidende Vorzug des Lebendigen ist, dass es lebt, der entscheidende Vorzug des Kunstwerks, dass es nicht altert oder stirbt.

trinken, dass die Puppe nicht Leben habe, dass der Knabe, dem der Faden angebunden, kein Pferd sei; aber gerade dieser vorgestellte, ihnen selbst angehörige Schein des Wirklichen ergötzt sie und giebt dem Spiele den Reiz, welcher noch in späten Jahren in uns nachklingt. Auf demselben Gefühle beruht das Wohlgefallen, das wir an unseren Träumen haben, das zauberische Licht, in welchem die Vergangenheit, die trübe, wie die heitere, sogar die unbedeutende, uns erscheint. Ueberall ist es das Hervorrufen des Scheinbaren oder das Versetzen wirklicher Erscheinungen in die Unwirklichkeit, welche uns erfreut.

Aber die Phantasie führt uns noch nicht zur Schönheit, wenn sie sich selbst überlassen ist. Gleichgültig und seelenlos, in eitler Selbstgefälligkeit und rastloser Unruhe reisst sie uns fort in's Leere und Wesenlose, oder zwingt uns zum Hässlichen und Widerlichen, gaukelt wild und aufregend vor unserem inneren Auge umher, und zwingt uns vor uns selbst zu fliehen, uns schwindelnd an den wirklichen Dingen festzuhalten, um zur Ruhe und Besonnenheit wieder zu gelangen.

Die Kunst.

Wenn also der Mensch das Schöne nicht in der Natur vorfindet, wenn seine Phantasie es ihm nicht schenkt und er dennoch seine Sehnsucht darnach nur durch sich selbst, nur durch die Kunst befriedigen kann, so fragt sich, wie er sich zu dieser anschicke.

Jedes Werk seiner Hand giebt schon einen Anklang des Schönen, indem der natürliche Stoff das Gepräge geistiger Ordnung erhält, und Beides, Geist und Natur, darin bis zu einem gewissen Grade im Einklang erscheinen. Aber diese Ordnung ist, wie der Zweck, zu dem das Ding bestimmt ist, dem Stoffe fremd und daher ist gewöhnlich das Menschenwerk noch weniger in Harmonie als das Geschöpf der Natur. Die Härte des Zweckes zerstört die Schönheit. Allein gewöhnlich ist nicht das ganze Werk durch den Zweck bestimmt; manches bleibt daran zu thun, was unbeschadet der Nützlichkeit in dieser oder in einer anderen Form dargestellt sein kann. Ob die Biegung des Gefässes, ob der Henkel desselben voller und in geschwungenerer Linie oder anders gebildet werde, ist für die Brauchbarkeit desselben nicht wesentlich. Die Hand des Bildners folgt dabei nur der Neigung des Sinnes und allenfalls den Andeutungen des Stoffes. Noch häufiger kommt Aehnliches im moralischen Handeln vor, wo bloss der Geschmack oder die Neigung des Augenblicks die Form der Aeusserung bestimmt. Diese Aeusserungen unbewusster Grazie verdienen aber auch den Namen des Schönen noch nicht. Wenn bei jenen ernsteren Werken

die Absichtlichkeit, steht hier die Zufälligkeit der wahrhaften Schönheit entgegen.

Das wahre, höhere Kunstwerk wird nur mit bewusstem Sinn erschaffen, mit einem Bewusstsein aber, das eben so weit von der harten Absichtlichkeit wie von der leichten Zufälligkeit entfernt ist. Es ist dies eine Forderung, die fast an den Widerspruch gränzt; denn das Bewusstsein bei der Ausführung scheint die Absicht der Vollendung vorauszusetzen. In der That wäre es auch schon eine Absichtlichkeit, welche die Schönheit zerstören würde, wenn der Künstler sich oder Anderen den Begriff der Schönheit, das Ideal in höchster Gestalt, zu versinnlichen strebte; schon dieser, wenn auch reine und erhabene, Zweck hat den selbstischen Beigeschmack der Absichtlichkeit und streift den Blüthenstaub freier Schönheit von dem Erzeugniss ab. Ueberall, in allen Stadien der Entstehung, muss sich also in der Seele des Künstlers mit der Klarheit des Bewusstseins die Unbefangenheit und Unwillkürlichkeit des Natürlichen verbinden. Wie die Sehnsucht nach dem Schönen in der Seele entstanden, durch die Natur aber angeregt und gross gezogen ist, so bildet sich auch die nähere Vorstellung davon im heiteren spielenden Verkehr der Phantasie mit der Erscheinung, und tritt wie aus eigener, innerer Kraft immer deutlicher und bestimmter hervor, bis sie reif ist, sich dem verwandten Stoffe zu vermählen. Die Phantasie also, aber belehrt und gezügelt durch die Wirklichkeit, ist die innere Werkmeisterin der Kunst. Der Gegenstand der Begeisterung ist dem Künstler nicht das Schöne, sondern die Natur und die bestimmten Gestalten der Natur, welche in ihm die Vorstellung des Schönen hervorrufen. Das Bedürfniss, diese Vorstellung zu verkörpern, ist wiederum nicht eine Absicht, sondern es äussert sich nur als Liebe und Freude an den Erscheinungen in ihrer natürlichen Bedeutung. Die Wahl des Stoffes und der Mittel wird zwar von klarem Verstande geleitet, aber nun schon auf das bestimmte Vorbild, den Gegenstand der Begeisterung, der eigentlich das Schöne ist, nicht mehr auf die Erzeugung desselben gerichtet. So ist das Werk ganz das Erzeugniss eines Triebes, aber des geistigsten und reinsten, in welchem das Selbstgefühl der thatkräftigen, männlichen Seele mit der warmen, hingebenden Liebe zur Natur gleich wirksam ist, und welcher um so Höheres hervorbringt, je mehr diese Liebe von aller sinnlichen Begierde, und jene Kraft von aller egoistischen Absichtlichkeit entfernt ist.

Wir sehen leicht, dass diese Thätigkeit der Kunst eine mannigfaltige sein muss. Die Erscheinung ist einzeln und beschränkt; der Geist, der ihr entspricht und ihre Gränzen nicht überschreitet, muss also auch ein beschränkter sein, und alles Beschränkte existirt in mehr-

facher Zahl, nur Gott ist einzig. Indem man den Begriff des Schönen mit dem des Vollkommenen verwechselte, hat man lange die Meinung gehegt, dass nur Ein Schönes zu finden sei, neben welchem alles andere verschwinden müsse. Allein obgleich der Begriff der Schönheit, in seiner negativen Begränzung als Ausschliessendes des Unschönen und in seiner positiven Kraft als die Bedingung des Schönheitstriebes und der Vorstellung des Schönen im Menschen, wirklich nur ein einiger ist, so bringt er es gerade mit sich, dass das Schöne selbst vielfältig sei.

Die höchste Einigung des Geistigen mit der einzelnen Erscheinung setzt die Individualität voraus, den Charakter sowohl höchster und unauflösbarer Durchdringung, als auch der Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit des durch diese Durchdringung entstandenen Ganzen. Die Mannigfaltigkeit der schönen Gestalten ist daher nicht bloss eine, gleichsam zufällig herbeikommende Erscheinung, sondern sie liegt wesentlich in der Natur des Schönen. Nur durch diese Individualität und mithin durch sein ausschliessendes Verhalten gegen andere Erscheinungen wird das Kunstwerk schön.

Diese Mannigfaltigkeit sichert endlich auch die Freiheit des Künstlers gegen eine vernichtende Absichtlichkeit. Denn eben weil das Schöne vielgestaltig ist, kann er sich frei und rücksichtslos mit ganzer Seele hineinversenken, dem freien Spiel seiner Phantasie harmlos zuschauen, der freien Neigung sich hingeben. Er weiss, dass jedem Gedanken eine Form, jeder Form ein geistiger Inhalt erwachsen kann. So entsteht denn in ihm das Werk, ohne dass sich die Besorgniss des Gelingens verderblich in diese heimliche und leicht verletzbare Stätte der Geburt eindringt. Die Kunst behält dadurch die jugendliche Anmuth unbewusster Leistung und hoffnungsvollen Strebens zugleich mit der Klarheit und dem Ernste männlicher That.

Zweites Kapitel.

Die Idee des Kunstwerkes.

Einer besonderen Betrachtung bedarf der geistige Inhalt des Kunstwerkes. Mit der äusseren Erscheinung steht er zwar, wie wir gesehen, im vollsten Einklange, allein dennoch ist er es, welcher derselben ihre Würde und jene höhere Bedeutung verleiht, welche das Werk in Anspruch nimmt, und der zu ihr sich verhält, wie die Seele zum Körper.

Als eine geistige Aeußerung des Menschen steht auch das Kunstwerk in Verbindung mit der denkenden Function, allein es ist wichtig und im einzelnen Falle nicht ganz leicht, den geistigen Inhalt desselben von dem eigentlichen Gedanken zu unterscheiden. Indem wir denken und unsere Gedanken mehr und mehr zu einem vollständigen und zusammenhängenden Systeme an einander reihen, erhalten wir zwar Aufschluss, nicht bloss über die einseitig geistige Welt, sondern über das gesammte Wesen der Dinge; aber jede einzelne Einsicht, welche wir dadurch erwerben, ist beschränkt, sie enthält weder die ganze Kraft des Gegenstandes noch die ganze Energie der menschlichen Natur, und selbst das tiefste und vollständigste Gebäude meines Denkens ist nur mein Gedanke, nur eine Seite meines Wesens und der Natur der Dinge. Wir brauchen nicht die Frage zu erörtern, über welche die neuere Philosophie mit ihrer Vorgängerin gestritten hat, ob dem Gedanken bestimmte Schranken gestellt seien, ob es ein Ding an sich gebe, welches der Denkkraft stets verschlossen bleibe; wir mögen mit jener annehmen, dass dem Gedanken kein Gegenstand unerreichbar sei, dass er Alles umfasse. Dennoch aber, wenn auch dem Inhalte nach unbeschränkt, ist er der Form nach beschränkt. Das Bewusstsein des Einen schliesst das des Andern aus und gerade die Bestimmtheit und Klarheit, welche das Wesen und den Vorzug des Denkens ausmacht, sondert es von der Fülle und Thatkraft der Wirklichkeit. Das Reich des Gedankens wird nur ein scharf getrenntes, ruhendes Spiegelbild der bewegten und wirkenden Natur. Hierin aber unterscheidet sich die geistige Grundlage, die Idee des Kunstwerkes von dem eigentlichen, wenn ich so sagen darf, gedachten Gedanken; sie entbehrt jener Bestimmtheit und ausschliessenden Schärfe, aber, indem sie ganz die Erscheinung und ihre Mannigfaltigkeit in sich trägt, giebt sie dagegen einen Reichthum von Beziehungen in ihrer lebendigen Wechselwirkung und in einen Moment zusammengedrängt.

Sie steht dadurch dem Gefühle näher. Denn in der Empfindung und Vorstellung der einzelnen Dinge nehmen wir diese nicht bloss in ihrer Einzelheit, in sofern sie sich von den anderen Dingen ablösen und unterscheiden, sondern vielmehr in ihrer Beziehung zu denselben wahr. Jedes einzelne Ding der Natur, indem es durch unzählige Eigenschaften und Verhältnisse mit der allgemeinen Kette der Ursachen und Wirkungen in Verbindung steht und ein Glied derselben ist, repräsentirt mittelbarer Weise in sich das All. Im Gefühle wirkt nun diese Unendlichkeit auf mich ein, und ich fasse mit der ganzen Wärme des Wesens Alles in der Gestalt des einen Dinges in meinem Geiste zusammen. Aber in der Menge der einwirkenden Richtungen und, wenn ich so sagen darf,

Strahlen des allgemeinen Lichtes wird keiner völlig klar, sie verwirren und trüben sich untereinander, und ebenso wirkt meine Individualität, wie sie sich ungetheilt dem Gegenstande hingiebt, auf das Bild desselben ein, und macht durch ihre Unvollkommenheit, durch die Unfreiheit und Zufälligkeit ihrer Ausbildung die Auffassung unklar und unzuverlässig. In einzelnen, besonders reinen und hochbegabten Geistern mag dieser Mangel einigermassen schwinden, die That des Gedankens von der Wärme des Gefühls durchdrungen und getragen werden; aber der Schatz dieser tiefen Anschauung wird nur ein subjectives Eigenthum dieser seltenen Menschen bleiben, und ihre Aeusserungen, wie anregend und bereichernd sie auch für andere sein mögen, werden immer den Charakter entweder der Einseitigkeit und Farblosigkeit des Gedankens oder der Verworrenheit des Gefühls an sich tragen.

Wir sehen, jener Zwiespalt des Geistigen und Natürlichen übt auch in dem innersten Heiligthume des menschlichen Gemüths seine Macht aus, und schon hier ist die Kunst das Vermittelnde und Einigende. Die Idee des Kunstwerkes theilt und verbindet die Eigenthümlichkeiten des Gedankens und Gefühls. Indem sie zwar die Erscheinung zu ihrem Gegenstande hat, aber nicht die wirkliche, nicht die Fülle der wirksamen Kräfte, nicht die zahllos sich durchkreuzenden Elemente, sondern nur die Erscheinung in einer ihrer elementaren Beziehungen, steht sie auf dem Boden des Gefühls, klärt und reinigt aber dasselbe zu einer harmonischen und deutlichen Anschauung. Indem sie nicht die Bestimmtheit der Einsicht, nicht die Bereicherung der Erkenntniss zur Aufgabe und Absicht hat, ist sie frei von jener ausschliessenden und beschränkenden Schärfe des Gedankens. Sie unterscheidet sich von beiden, vom Gefühle ⁷ ² und vom Gedanken, dadurch, dass sie das Subjective und, wenn man es so nennen darf, Egoistische in beiden vermindert, welches im Gefühle in der Festhaltung der Zufälligkeit meiner Person, im Gedanken in der bewussten und absichtlichen Aussonderung einer Seite oder Beziehung der Dinge nach meinem jedesmaligen Standpunkte liegt, und dass sie vielmehr den Gegenstand rein und dennoch, wenigstens seiner Form nach, als einen ganzen umfasst. Man fordert und rühmt deswegen mit Recht die Objectivität der Kunst. Dieselbe ist aber andererseits dadurch bedingt, dass sie das Grobe und Stoffartige des Objectiven, welches der Gedanke und das Gefühl wegen ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit beibehalten müssen, nicht in sich aufnimmt, und die subjective Einheit des Gefühls der objectiven Fülle des Stoffes mittheilt. Durch diese Verschmelzung des Gefühls mit dem Stoffe vermag die Kunst das Wesen der Dinge in seinem innersten Leben, wie es weder durch ihren Begriff noch durch die Aufzählung ihrer Eigenschaften erschöpft wird,

an das Licht zu bringen, und auch solchen Empfindungen, welche zu zart sind, um durch das Medium des Wortes ausgesprochen zu werden, einen Ausdruck zu verleihen. Die Idee des Kunstwerkes hat daher, wenn sie dem Gedanken an Bestimmtheit und Schärfe nachsteht, nicht bloss an Wärme, sondern selbst an Tiefe einen Vorzug vor ihm.

Fragen wir, nachdem wir so uns über die Idee des Kunstwerkes in formeller Beziehung verständigt haben, in materieller nach ihrem Inhalt, so ist es klar, dass nicht etwa der Begriff der Schönheit an sich oder die allgemeine Vorstellung höchster Einigung des Leiblichen und Geistigen die Idee des einzelnen Kunstwerkes sein kann. Dieser Begriff liegt dem Bedürfnisse und Triebe, aus dem die Kunst hervorgeht, zum Grunde; das aber, was die Seele des einzelnen, bestimmten Kunstwerkes ausmacht, ist etwas sehr viel Bestimmteres. Ebenso wenig aber kann es die bestimmte Vorstellung des einzelnen, wirklichen, ausgeführten oder dargestellten Dinges sein, denn diese würde uns ja wieder in die Unvollkommenheit und den Zwiespalt der irdischen Dinge zurückführen. Noch weniger endlich ist es irgend ein anderer, wenn auch dem Gegenstande verwandter Gedanke; denn dieser würde in seiner Bestimmtheit sich immer von der vollen Wesenheit des erscheinenden Gegenstandes ablösen und höchstens demselben äusserlich angeheftet erscheinen. Die Idee des Kunstwerkes ist daher zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber herausgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Widerschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten.

Jedes wahrhafte Kunstwerk hat deshalb eine religiöse Bedeutung, wie ja schon der Trieb, dem es sein Entstehen verdankt, aus einem religiösen Bedürfnisse entsprang; indessen verdient es eine nähere Betrachtung, wie dieses Religiöse sich zu der Frömmigkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes verhält. Die Beziehung auf Gott, den Schöpfer des Menschen und der Welt, liegt eigentlich allem Thun des Menschen zum Grunde; sie ist das Ziel seines Denkens und die höchste Regel seines Handelns. Durch die Unvollkommenheit der menschlichen Natur und die Noth des Lebens wird sie aber in den Hintergrund gedrängt, und der fromme Mensch ist daher genöthigt, ihr besondere Momente, Betrachtungen und Andachtsübungen zu widmen. Indem er sich hierdurch unmittelbar zu seinem Schöpfer erhebt und die Gebote und Offenbarungen desselben aufzufassen bemüht ist, betritt er den Boden des Gedankens und entfernt sich von der Natur. Diese eigentliche Religiösität

hat überdies in der Vorstellung der Selbsterrettung einen Anklang von egoistischer Richtung, durch den sie bei minder vollkommener Lehre zu einem äusserlichen Buchstabendienst, zu trüber Weltverachtung, zum geistlichen Hochmuthe sich hinneigen kann. Auch in der wahren Religion aber behält die Frömmigkeit immer die Einseitigkeit der menschlichen Natur; sie muss sich des Wortes bedienen und bleibt dadurch auf dem Boden des subjectiven Denkens und Fühlens. Die Natur entgeht ihr mehr oder minder, obgleich auch sie Werk und Offenbarung des Schöpfers ist.

Daher giebt es denn nothwendig neben dieser, wenn ich so sagen darf, theologischen Frömmigkeit eine andere, ergänzende Richtung des frommen Bewusstseins, welche zunächst nur an die Natur sich wendet, aber auch sich ihr uneigennützig und mit voller Liebe hingiebt. Der Geist kann nur den Geist lieben, die Seele versteht in den Geschöpfen den Schöpfer, ihre Liebe feiert ihn darin, wenn sie auch seinen Namen nicht ausspricht. Ganz ohne diese Naturreligion kann auch jene geistige nicht wahrhaft bestehen; wer seine Mitgeschöpfe nicht liebt, kann auch den Schöpfer nicht lieben, sondern nur als einen feindlichen Dämon fürchten. Dagegen ist es freilich richtig, dass, wenn diese Pietät für die Natur ganz verlassen bleibt von den höheren Offenbarungen des Geistes, sie von der sinnlichen Kraft der Natur berauscht wird, und nur zu phantastischen Mythen und einem orgiastischen Cultus gelangt. Aber schon hier — denn der Mensch kann sich dem Geiste nicht gänzlich entziehen — werden sich leise die ersten Spuren der Kunst zeigen, und mehr und mehr wird sich Ordnung und Maass herausbilden.

Wir können hiernach ermessen, in welcher Verbindung die Pietät der Kunst mit der eigentlichen Religiösität steht. Da sie auf die Erhabenheit des religiösen Gedankens keinen Anspruch machen kann, so wird sie stets von ihr mehr oder minder entfernt bleiben. Je mehr die Religion von der Natur absieht, desto weniger gewährt ihr die Kunst, je mehr die religiöse Auffassung Naturcultus ist, desto mehr nähert sie sich ihr. Ist diese Naturreligion aber roher, sinnlicher Art, so leidet die Kunst selbst dadurch und kann sich nicht erheben, und nur eine zugleich geistige und natürliche Religion tritt mit der Kunst in die nächste und innigste Wechselwirkung. Die abstracten Wahrheiten einer denkenden Religiösität auszusprechen, ist natürlich niemals der Beruf der Kunst, diese bleiben ihr immer ein unzugängliches Mysterium, und bei einer überwiegend geistigen Religion wird sie daher auch nur immer die Naturseite aufzufassen vermögen, wo dann der Ausdruck der Heiligkeit und Pietät, die Erscheinung der Religion im Menschen, stets ihr höchstes Ziel sein wird. X

In einer nahen Beziehung steht die Kunst ferner mit der Moral. Denn diese beruht, wie sie, auf einer religiösen Basis und ist dennoch zugleich nach der Naturseite hingewendet; sie geht darauf aus, das Leben des Menschen nach geistigen Gesetzen zu regeln und gleichsam zu einem Kunstwerke zu machen. Indem die Moral jedoch auf die Wirklichkeit gerichtet ist und die rohen Triebe und Willkürlichkeiten der Einzelnen bändigen soll, hat sie zwar einen höheren Ernst und die positive Gewissheit und Bestimmtheit des Gedachten und Wahren vor der Kunst voraus, entbehrt aber andererseits die Vollendung und Freiheit des Kunstwerkes. Ihre Lehrsätze haben die Form trockener und pedantischer Vorschriften, ihre Ausübung bleibt stets mangelhaft und unterbrochen. Die Unvollkommenheit der irdischen Dinge offenbart sich hier mehr, als in jeder anderen Sphäre; statt der ruhigen Einheit des Kunstwerkes herrscht ewiger Zwiespalt des Sollens und Vollbringens. Allein diese gewaltsame Bändigung roher Triebe durch äussere Vorschriften setzt auch eine niedrige Stufe sittlicher Bildung voraus, und das höhere Ziel der Ethik besteht gerade darin, die Uebung des Guten unwillkürlich, zur zweiten Natur zu machen. Während jene Vorschriften gleichsam das Knochengerüste bilden, ist diese höhere sittliche Durchbildung das Ideal ihres vollen Lebens. Daher steht denn die Kunst zu der Moral in einer doppelten Beziehung. Jene strengen Vorschriften sind ihr an sich fremd; ein Kunstwerk mit dem Zwecke der Einschärfung eines moralischen Satzes aufstellen, ist geradezu verkehrt. Nur eine negative Verbindung besteht in dieser Hinsicht zwischen beiden. Die Kunst, weil sie aus demselben religiösen Sinne hervorgeht, kann die einzelnen moralischen Vorschriften, wenigstens in ihrer höheren Wahrheit und soweit sie nicht bloss dürftiger Nothbehelf einer ungeschickten Pädagogik sind, nicht verletzen, ohne selbst darunter zu leiden. Die Moral darf aber hier von der Kunst nichts erwarten. In jenem höheren Gebiete ethischer Vollendung und unbewusster Uebung des Guten dagegen ist die Kunst wahrhaft Vorbild der Ethik, indem sie die höchste Durchbildung des Aeusseren durch die innere Regel, die liebevollste Hingebung und die würdigste Haltung anschaulich macht, dadurch den Sinn für das Edle und Anständige, für das Kräftige und Beharrliche stählt, und überhaupt, jedes Mal in verschiedener Weise, reinigend, erhebend, belebend auf das Gemüth wirkt.

Diese religiöse und moralische Bedeutung wohnt jedem wahren Kunstwerke bei; aber natürlich in so verschiedenen Formen, wie die Kunstwerke selbst und ihre Gegenstände verschieden sind. Es versteht sich von selbst, dass die Kunst ihre Aufgaben nicht ausschliesslich aus dem Gebiete der Religion und Moral nimmt, dass sie überhaupt

nicht auf das Bedeutende und Hohe in der Welt beschränkt ist. Vielmehr giebt es keinen Gegenstand, der zu unbedeutend für die Kunst und nicht geeignet wäre, von ihr behandelt zu werden, und in jedem klingt denn auch etwas von jenen höheren geistigen Beziehungen an. Sie hängen untrennbar mit dem Wesen der Schönheit zusammen, und die Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, die Geistigkeit des Sinnlichen, die Bedeutung des Unbedeutenden, die Verbindung des Kleinsten und Aeusserlichsten mit dem Höchsten zu zeigen. Der Mensch tritt in der Kunst gleichsam als der Vormund seiner unmündigen Mitgeschöpfe auf und setzt ihre verschwiegenen und verdunkelten Ansprüche in's Licht. Aber freilich, wie die natürlichen Dinge und Stoffe mehr oder weniger vollkommen sind, so wird sich auch jene Uridee der Schönheit in der künstlerischen Darstellung nach Verhältniss des Gegenstandes zu grösserer oder minderer Vollständigkeit und Vielseitigkeit entwickeln. Gleiche künstlerische Vollendung vorausgesetzt, wird daher auch das Kunstwerk, das einen höheren Gegenstand behandelt, höher stehen als ein anderes; es giebt also gewissermaassen eine Rangordnung der Kunstwerke, die der wirklichen Welt zu entsprechen scheint. Allein man darf dabei nicht vergessen, dass diejenige Würde und Wichtigkeit des Dinges in der Wirklichkeit, welche mehr in Gedankenbeziehungen oder in Rücksichten mittelbarer Nützlichkeit besteht, in seine Erscheinung nicht übergeht, und dass daher Gegenstände dieser Art nicht mit gleicher künstlerischer Vollendung, wie geringere, dargestellt werden können, wodurch sich denn jene Stufenleiter anders, wie in der Wirklichkeit, und zwar in jeder der verschiedenen Kunstarten wiederum anders, begränzt und gestaltet. Jedenfalls aber ist auch bei Gegenständen gleicher Bedeutung und Wichtigkeit eine grössere oder mindere Tiefe der künstlerischen Auffassung möglich und so wird diese immer vorzugsweise den Werth der Idee des Kunstwerkes bestimmen. Dem in und durch den Gegenstand des Werkes spricht sich zugleich immer die Seele des Künstlers aus. Sie ist es, welche der äusserlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung die seelenhafte Einheit verleiht und die leisen Züge höherer Kräfte in ihm klar hervorhebt. Von der Feinheit und Tiefe der Empfindung und von der Klarheit des Geistes im Künstler hängt daher auch die Tiefe und Klarheit der Idee des Kunstwerkes ab. In der Regel wird sich nun zwar der höhere Geist auch zu den höheren Gegenständen hingezogen fühlen; indessen giebt es auch Ausnahmen von dieser Regel. Zarte, aber verhältnissmässig schwächere Künstlernaturen, ich möchte sie weibliche nennen, widmen sich häufig nur der Darstellung höherer Gegenstände, während andere tiefere, männliche Charaktere zu geringeren, welche sie mit grösserer Klarheit und Vollendung behandeln.

und denen sie durch die Kraft ihres Geistes gleichsam etwas hinzufügen, sich hinneigen. Mit dieser Tiefe und Klarheit der Auffassung wächst dann zwar nicht die Bedeutung des Gegenstandes an sich, aber indem in derselben ein Reichthum anderer Vorstellungen und Beziehungen anklingt, ist die Idee des Kunstwerkes dadurch wahrhaft eine andere geworden. An dem unscheinbarsten Gegenstande kann uns das Gefühl der milden Einheit und ruhigen Harmonie, mit welcher die Gegensätze sich durchdringen, also eines der tiefsten Gesetze des Weltlebens, in einem Augenblicke mit einer Klarheit und Energie aufgehen, wie es uns Worte niemals gewährt hätten. Die Idee des Kunstwerkes ist daher, um es kurz zusammenzufassen, nichts anderes als die Vorstellung des Gegenstandes im Einklange mit den Anforderungen begeisterten Schönheitsgefühles.

Am Schlusse dieser Betrachtung scheint es geeignet, uns über einige Ausdrücke zu verständigen, die seit längerer Zeit in Umlauf gekommen sind, um die Erweiterung, welche die Bedeutung des Gegenstandes in der Idee des Kunstwerkes erhalten kann, anzudeuten. Noch heute hört man es bisweilen aussprechen, dass ein Kunstwerk, wenn es seine volle Würde behaupten wolle, symbolisch sein müsse. Es ist nicht überflüssig, auf den Ursprung dieses Wortes einzugehen.

Das Wort Symbol, wörtlich das Zusammengebrachte, wurde nämlich von griechischen Grammatikern zuerst benutzt, um damit die Redefiguren zu bezeichnen, in welchen irgend ein Bild mit einem Gedanken verbunden ist. Sie brauchten es ziemlich gleichbedeutend mit dem Worte Allegorie, doch so, dass diesem mehr der Nebenbegriff einer absichtlichen, weithergeholten Verknüpfung beigelegt wurde, während das Symbol mehr eine natürliche, ungesuchte Verwandtschaft des Gedankens und des Bildes voraussetzte. Auch verband man von Alters her mit diesem die Vorstellung von etwas Ernstem und Würdigem, weil schon die Zeichen, welche die Götter den Sterblichen sandten, selbst die räthselhaften Orakelsprüche Symbole genannt worden waren.

Späterhin, während die Allegorie vielfältig geübt und genannt wurde, kam das Wort Symbol in Beziehung auf die Kunst ganz in Vergessenheit. In dem ausführlichen lexikographischen Werke von Sulzer über die Theorie der schönen Künste aus dem vorigen Jahrhundert kommt es gar nicht vor, und erst vor einigen Jahrzehnten führte das Bedürfniss darauf, es wieder hervorzuziehen, und ihm nun eine, und zwar sehr wichtige Bedeutung beizulegen. Die Veranlassung lag in der Ausbildung, welche die Uebung und Theorie der Kunst während der Herrschaft eines materialistischen Geistes im achtzehnten

Jahrhundert erhalten hatte. Die Kunst hatte sich gleichsam in ihre Elemente aufgelöst. In ihrer Ausübung herrschte das Sinnliche, sei es in der Gestalt des Lieblichen und Angenehmen, sei es in der äusserlich Imponirenden. In der Theorie dagegen hatte man den Begriff des Schönen bis zu einer abstracten Leerheit ausgehöhlt, welche eine praktische Anwendung unmöglich oder unfruchtbar machte. Daher empfand man denn, dass jedem Kunstwerke ein eigenthümlicher, bestimmter Gedankeninhalt zum Grunde liegen müsse, und der geistreiche Friedrich Schlegel, welcher die Gabe hatte, neuen Ansichten durch ein kühnes Wort Bahn zu brechen, that daher den Ausspruch, dass jedes Kunstwerk eigentlich eine Allegorie sei. Andere fanden indessen diesen Ausdruck zu stark, und hielten es für nöthig, das allgemeine Erforderniss eines inwohnenden Gedankens von der absichtlich allegorischen Verknüpfung eines Begriffs mit einem an sich fremdartigen Bilde zu unterscheiden. So kam man darauf, jenes mit dem Worte des Symbolischen zu bezeichnen.

*Thimm
nicht!*

Auch in einer anderen, verwandten Beziehung kam gleichzeitig dasselbe Wort in ausgedehnte Anwendung. Creuzer, indem er sein berühmtes Werk „Symbolik und Mythologie der alten Völker“ nannte, hatte es sich zunächst zwar zur Aufgabe gemacht, nachzuweisen, dass in den religiösen Mythen jener Völker bestimmte Gedanken verborgen und eingekleidet seien, er beschäftigte sich daher nicht unmittelbar mit der Kunst. Indessen war sie doch seinem Gegenstande nicht ganz fremd, und er unterliess nicht, bei der Entwicklung des Begriffes und der Gattungen des Symbols auch das plastische Symbol, welches sich auf der zarten Mitte zwischen Geist und Natur halte, mithin die eigentliche Kunst aufzuzählen.

In einem verwandten Sinne brauchte auch Solger dasselbe Wort, indem er in der ausführlichen Aesthetik seines Erwin die griechische Kunst symbolisch, die christliche allegorisch nannte, um zu bezeichnen, dass in jener der Gedanke vollständig in die Erscheinung aufgehe, während er in dieser sie gleichsam überschreite und einen Ueberschuss des Geistigen gewähre. Eine geistreiche Bezeichnung, aber doch zuviel sagend, indem die freilich geistigere Kunst der christlichen Völker dennoch keineswegs eigentlich allegorisch genannt werden darf. Dieser Ausdruck fand um so weniger Eingang, als der kräftiger erwachende Sinn für eine lebensvollere Kunst es mit sich brachte, dass man der Allegorie mehr und mehr abgeneigt wurde.

So bildete sich denn eine Ansicht, welche ungefähr auf Folgendes hinauskam. Die natürliche Erscheinung habe, so nahm man an, noch nicht den geistigen Werth, welchen die Kunst fordere; sie erhalte

Faktum
 denselben erst dadurch, dass diese die allgemeine Regel, welche darin liege, anschaulich mache. Das Kunstwerk stelle daher, ausser dem unmittelbaren Gegenstande, mittelbar einen anderen und höheren Gedanken dar, und dieser sei es, welcher dadurch symbolisch vergegenwärtigt werde. Dies unterscheide sich aber von einer durch den willkürlichen Scharfsinn des Erfinders hineingelegten Allegorie, indem jene Idee nicht bloss zufällig und äusserlich mit dem Gegenstande verknüpft und daher erst wieder durch den Scharfsinn des Beschauers herauszudeuten sei, sondern nothwendig und nach der Natur der Dinge darin liege und von selbst einleuchte.

Nach dem, was wir oben über die Idee im Kunstwerke gesagt haben, lässt sich schon ermessen, in wie weit diese Ansicht zutreffend ist. Immerhin war aber der Sprachgebrauch bedenklich, weil er allzu leicht auf die Meinung führen konnte, dass der Künstler sich denn doch dieser Idee bewusst sein müsse, und dass eine ideale, weniger an der natürlichen Erscheinung, als an ihrer höheren Bedeutung hängende Auffassung nöthig sei. Daher brachte denn auch diese Ansicht wieder eine Opposition hervor, welche ausschliesslich die Natur nachgeahmt und dargestellt haben wollte, als deren Vertreter wir einen berühmten Kunsthistoriker nennen wollen, welcher in der Einleitung seines Werkes ausführlich gegen das Ideale zu Felde ziehen zu müssen glaubte. Eine Lehre, welche wenigstens die für Künstler gefahrlosere ist, da ihnen immerhin die Begeisterung und die Idee nur durch die Natur und niemals auf dem Wege des Gedankens zukommen darf. Auch bezog sich jene Ausführung Rumohr's zunächst auf eine Ansicht und einen Sprachgebrauch, welche nicht unter den Theoretikern, sondern unter den Künstlern entstanden war, indem sie die reinigende und erhebende Modifikation, welche der natürliche Gegenstand durch die Kunst erfährt, mit dem Worte Styl bezeichneten, während auch dieses Wort die Gefahr mit sich brachte, zu einer absichtlichen oder doch bewussten Behandlung des Gegenstandes zu verleiten, welche der Wärme und dem Leben wahrer Kunstübung nachtheilig sein musste.

Auch für den Beschauer und die Theorie hat aber jeder solcher Sprachgebrauch, welcher die Idee des Kunstwerkes von dem dargestellten Gegenstande scharf zu sondern scheint, etwas Bedenkliches, indem er im Einzelnen leicht dahin führt, die Idee in einem Worte aussprechen zu wollen, während sie gerade darin ihren Werth und ihre Bedeutung hat, dass sie über die Gränzen des Wortes hinaus greift. Das Ideelle des Kunstwerkes besteht theils darin, dass es einzelne feine Züge des natürlichen Gegenstandes, welche in der Wirklichkeit von der materiellen Bestimmung des Dinges gleichsam beschattet und vertilgt werden, hervorhebt und ausspricht, ihnen eine Sprache

leicht, welche sie sonst nicht besitzen, dann aber auch besonders darin, dass es die mannigfaltigen Beziehungen und Gesetze der Natur, welche der Gedanke und das Wort immer nur getrennt und einzeln auffassen können, zusammenfasst und gleichsam in einen Brennpunkt vereinigt, von welchem aus sie unser Gefühl mit erhöhter Wärme berühren. Könnte man nun auch die Summe dieser mannigfaltigen Beziehungen in einem geistreichen Worte concentriren, so würde dies doch immer schon etwas von der beschränkten Bestimmtheit des Gedankens und des Wortes an sich tragen, und jene zauberische Wirkung des Kunstwerkes, welche durch die zwar unbestimmte, aber auch unendliche Mannigfaltigkeit der darin anklingenden Beziehungen entsteht, wäre verloren gegangen.

Hiezu kommt endlich noch, dass das Wort Symbol stets die Nebenbedeutung eines Gedankens hat, welcher nicht völlig Eins mit dem Dargestellten ist, sondern durch dasselbe, wie durch ein Zeichen, repräsentirt wird. Es giebt in der That einen Zustand der Seele, wo sie, nicht von der Natur, sondern vom Gedanken ausgehend, für denselben ein sinnliches Zeichen sucht, welches dann dem Gedanken wohl ähnlich und entsprechend, aber niemals ihm gleich sein kann. Diese Richtung ist schon eine Regung des Kunstsinnes, aber des noch nicht völlig entwickelten, und bildet eine Vorstufe der wahren Kunst. Es giebt ferner einzelne Gedanken, auf deren Darstellung die Kunst nicht ganz verzichten mag, die aber dennoch nicht völlig in die Erscheinung aufgehen, und daher eine Gattung von minder vollkommenen Kunstwerken hervorbringen. Je weniger der Kunstsinn ausgebildet ist, desto häufiger sind solche Darstellungen, für welche wir keinen bezeichnenderen Ausdruck als den des Symbolischen haben. Je mehr aber die künstlerische Durchbildung des Sinnes vorgeschritten ist, desto weniger liebt man diese Mittelgattung, desto mehr will man entweder ein wirkliches Kunstwerk oder den einfachen, klaren, unbildlichen Ausdruck des Gedankens haben. Man duldet dann lieber eine absichtliche Allegorie, als eine undeutliche und getrübe Mischung des Bildlichen mit dem prosaischen Gedanken. Man gestattet wohl im Einzelnen die Metapher im Feuer der Rede oder eine symbolische Beziehung an Nebensachen, Attributen und dergleichen. Im Grossen und an ganzen Werken ist aber das Symbolische nicht mehr möglich, weil man sich der Verschiedenheit des Bildes und des Gedankens zu sehr bewusst ist, und dies Bewusstsein ohne absichtliche Lüge nicht verläugnen kann.

Um so mehr, da es solche geschichtliche Vorstufen der Kunst giebt und da die Kritik an einzelnen Werken des Ausdrucks in diesem Sinne bedarf, ist es rathsam, das Wort Symbol dafür zu behalten, und ihm einen anderen, Missverständnissen unterworfenen Sinn nicht beizulegen.

Drittes Kapitel.

D i e K ü n s t e .

Wir betrachteten bisher nur die Kunst in ihrer allgemeinen Bedeutung. Es bleibt uns jetzt, näher zu untersuchen, unter welchen Bedingungen das Kunstwerk selbst entsteht.

Die Erscheinungen der Wirklichkeit können, so sahen wir, zur Schönheit nicht gelangen, weil sie mehr als Erscheinung sind, weil die Fülle der Existenz, die treibende Kraft der Elemente in ihnen lebt, die, eben wie sie die Dinge bildet und erzeugt, sie auch wieder zerstört. Aus diesem Streit der Kräfte flüchtet das Gefühl zur Kunst. Sie darf deshalb jene wirksamen Grundkräfte nicht in ihrer Verwicklung und Trübung auffassen, sie muss sie reinlich sondern und friedlich eine der anderen unterordnen. Die Idee des Kunstwerkes ist ja die Vorstellung des Gegenstandes in der Harmonie seiner Theile und Bedingungen, in seiner Selbstständigkeit und Freiheit von feindlichen Einflüssen, in der Versöhnung der streitenden Elemente, aus denen er hervorgeht. Soll dies gelingen, so muss die Phantasie in der Wärme der Begeisterung auf den Boden des Elementes zurückgehen, auf welchem der Gegenstand gewachsen, ihn von daher neu entstehen und aus der ganzen übrigen Welt nur soviel hinzukommen lassen, als jenem sich unterordnet, als dazu nöthig ist, ihn in voller, offenbarer Kraft zu gestalten. Es giebt daher in jedem Kunstwerk ein vorherrschendes Element, eines dem sich die anderen anfügen, welches dem Ganzen Ton, Farbe und Charakter verleiht. Jedes dieser Elemente, aus welchem Kunstwerke entstehen können, bildet daher ein besonderes Gebiet, eine besondere Kunstgattung.

Die Elemente, von denen hier die Rede sein muss, sind natürlich nicht die der materiellen, wirklichen Welt, nicht jene vier, welche die alte Wissenschaft zu erkennen glaubte, nicht jene zahllosen Grundstoffe, deren die neuere Chemie in der Auflösung der Körper noch immer mehr entdeckt, es sind die Elemente der Dinge nur in Beziehung auf ihre Erscheinung. Dieser Elemente sind nur drei, der Raum, die Zeit und das Leben.

Wir wollen versuchen, uns aus der Erscheinung selbst klar zu machen, dass sie nur auf diese drei Elemente zurückgeführt werden kann.

Stellen wir uns irgend eine wirkliche Erscheinung vor, etwa eine Gegend, und halten wir zunächst darin fest, was wir auch wohl im engeren Sinne Erscheinung nennen, alles, was sich dem Auge darstellt,

was vom Lichte beleuchtet wird. Halten wir dabei alles fern, was nicht diesem Elemente angehört, also zunächst alles Tönende, alle Bewegung, den Gang der Zeit sogar, dann aber auch alles, was auf Bedeutung, Nutzbarkeit, Kraft der Dinge Beziehung hat. Es bleibt dann nur der Raum mit dem Bilde, durch das er ausgefüllt ist, mit den Formen und Farben der Dinge.

Treten wir dann auf's Neue vor die Landschaft und denken jetzt gerade das, was wir vorher beibehielten, daraus fortgenommen, also das Licht erloschen oder unser Auge geschlossen, so dass nur das Ohr uns Rechenschaft giebt. Wir hören nun das Rauschen der Blätter, das Murmeln des Bachs, das Zwitschern der Vögel, den Gang des nahenden Wildes, also einzelne Töne, zunächst unverbunden. Aber dennoch ist, wenn wir warten, etwas da, was sie in Zusammenhang bringt, der leise Hauch der Luft, die diese Töne trägt, und etwas noch Zarteres und Tieferes, das dieser allgemeinen Bewegung zum Grunde liegt, das wir, wenn an nichts anderem, an den Schlägen unseres Herzens wahrnehmen können, das Maass der Zeit.

Schliessen wir endlich auch das Ohr und halten wir nur die Erscheinung des Ganzen, mit seinen Farben und Formen, mit seiner Bewegung und seinen Tönen, mit seiner lebendigen Kraft und Fülle fest, so fühlen wir, wie sich das Leben, die Wirklichkeit der Dinge in uns zu einem einigen und friedlichen Ganzen zusammenzieht.

Hiemit haben wir die Erscheinung erschöpft. Was sonst von Kraft und Wirksamkeit in den Dingen ist, was etwa unseren anderen gröbereren Sinnen, Geruch und Gefühl, bemerkbar werden könnte, gehört der Sonderung und dem Streite, der Auflösung der Erscheinung, nicht ihrer Erhaltung und Schönheit an. Nichts als der Raum und die Zeit oder die innere Vorstellung erhalten die Erscheinung in ihrer Einheit.

Indessen gewährt noch keine dieser drei Formen, in welche wir bei dieser ersten rohen Trennung die Erscheinung zerlegten, ein wahrhaft Schönes. Das Bild der vorstellenden Erinnerung ist dunkel und verwirrt, die Erscheinung des Räumlichen erstarrt und leblos, die Aeusserung des Zeitlebens mangelhaft und unzusammenhängend. Die Mängel der wirklichen Erscheinung haften noch an jeder der so gewonnenen Anschauungen.

Nehmen wir einen weiteren Reinigungsprozess im Wege des Gedankens vor, so kommen wir zwar auf einen festen Boden, aber noch unerfreulicherer Art. Denn dann finden wir den Begriff des Raumes, als der unbegrenzten, gleichtheiligen Ausdehnung, den der Zeit als der unaufhaltsamen ermüdend und fruchtlos fortschreitenden Be-

wegung, den des Lebens selbst als den rastlosen Wechsel von Ursachen und Wirkungen. Jene beiden als die leeren Formen, diese als den stoffartigen, zerstückelten Inhalt.

Bis zu dieser Tiefe des einsamen abstracten Begriffes darf die Kunst nicht hinabsteigen. Sie muss den Raum, die Zeit, die Vorstellung des Lebens schon als erfüllte, kräftige Stoffe erfassen, in welche sich die geistige Thätigkeit des Künstlers versenken und aus ihnen die vollen Bilder der Erscheinung hervorlocken kann. Sie muss also den Raum schon in solcher Erfüllung erfassen, dass daran die Entwicklung des Zeitlebens, und die Kraft und Bedeutsamkeit der Dinge, die Zeit so, dass räumliche Sonderung und Begränzung daran sichtbar sei, und ebenso die Vorstellung in begränzter gegliederter Gestalt, Zeit und Raum durchdringend und belebend. Sie reinigt daher jene roheren Bilder der Wirklichkeit so lange, bis jedes der genannten Elemente als ein fester Stoff erscheint, an dem sie ihre Arbeit vollbringt. Es leuchtet schon aus dem Bisherigen ein, welcher Stoff jeder dieser elementarischen Grundlagen entspricht. Der Raum wird zur Körperlichkeit, die Gesetze der Dimensionen, der Höhe, Breite und Tiefe, die Verhältnisse des Lichtes und der Farbe sind hier die Mittel der Darstellung. Die Zeit äussert sich im Klange, der aus den Dingen hervortönt, und in welchem sie ihr innerliches, unsichtbares Wesen, das sich im Lichte und im Raume nicht geltend machen kann, aussprechen. Die Vorstellung endlich tritt nur als Sprache zur Erscheinung, in dieser umfassendsten, geheimnissvollen Aeusserung des menschlichen Wesens, in welcher die Kraft der Dinge und des Gedankens, Natürliches und Geistiges untheilbar verschmolzen erscheinen, in welcher die Individualität des Einzelnen zugleich ihren tiefsten Ausdruck und den Uebergang in eine allgemeinere Form findet, in welcher endlich die verborgensten Züge des Volksgeistes sich vernehmlich gestalten¹⁾.

Auf der reinen Sonderung der Elemente beruht die Kunst, nur durch diese entgeht sie dem Streit der Kräfte, der in der Wirklichkeit herrscht. Sie kann daher nur dadurch in's Dasein treten, dass sie sich einem dieser Grundstoffe hingiebt, seine Gesetze zu herrschenden macht. Es besteht daher nicht die Kunst im Allgemeinen, sondern sie tritt nur in der Form einer bestimmten Kunstgattung hervor. Kaum brauche ich es auszusprechen, welches diese Kunstgattungen sind. In dem

¹⁾ Meisterhaft ausgeführt ist bekanntlich das Wesen der Sprache in ihrer höheren Bedeutung in Wilh. v. Humboldt's Schrift über die Kawi-Sprache auf der Insel Java. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 2 Bde. Berlin 1836—38. Vgl. dazu besonders Jacob Grimm, über den Ursprung der Sprache. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 1852. 103 ff.

Elemente des Raumes und aus dem Stoffe der Körperlichkeit entwickeln sich die bildenden Künste, die Kunst der Zeit und des Klanges ist die Musik, die Kunst der Vorstellung und der Sprache die Poesie.

Reinhaltung dieser elementarischen Grundstoffe ist die Bedingung der Kunstschönheit, ohne diese fällt sie sogleich wieder den Mängeln der Wirklichkeit anheim. Aber dennoch soll uns jede Kunstgattung in ihrer Weise ein vollendetes Bild gewähren. Ist nun jeder Stoff für ein Moment der Schönheit besonders günstig, so müssen doch auch die anderen Momente ihm angeeignet werden, so jedoch, dass das Einheimische auf dem Boden jeder Kunst das Fremde beherrscht. In der bildenden Kunst ist vorzugsweise das Reich des Friedens und der Ruhe, in der Musik das der Bewegung und der nach Aussen hinstrebenden Innerlichkeit, in der Poesie das der Kraft und Wirksamkeit. Jede aber muss sich auf ihrem Boden die Vorzüge der anderen aneignen. Die Poesie bedarf des wohl lautenden Wechsels und der sehnsüchtigen Innerlichkeit der Musik, sie theilt mit der bildenden Kunst die Rücksicht auf Verhältnisse, auf ruhige Gestaltung, sie findet mit einem Worte in jenen beiden Künsten der Form die Regeln des Maasses, sie behandelt und modelt sie nur nach ihrem eigenen Gesetze. Die bildende Kunst lässt an den Gestalten das Streben zeitlicher Bewegung und Entwicklung erkennen, nimmt aus der Musik die Form der Selbstständigkeit des Einzelnen, des Gegensatzes und der Harmonie auf, sie wetteifert mit ihr in der Innigkeit der Empfindung und der Sehnsucht, sie durchdringt sich mit dem Ernste der Bedeutung und des Charakters, wie die Poesie ihn entwickelt und geht zum Pathos des Handelns und Leidens über. Die Musik endlich bleibt nicht bei vereinzelt Klängen stehen, sie setzt eine Mehrheit derselben neben einander und lässt sie harmonisch stimmen, um so räumlichen Verhältnissen nahe zu treten, sie erfüllt sich mit dem Gefühle der mannigfaltigen Charakteristik und zeigt den Wandel der Schicksale, den Wechsel des Frohen und Traurigen, des Reichen und Beschränkten im Spiegel innerlicher Empfindung. So erhält jede der verschiedenen Künste in der Form und im Inhalte die Verbindung und Wechselwirkung mit den anderen. Sie bilden ein in sich geschlossenes Reich und stehen der Wirklichkeit gemeinsam gegenüber.

Ihr Verhältniss zur Wirklichkeit ist indessen verschieden. Scharf sondern sich von ihr die bildende Kunst und die Musik; jene Reinhaltung des Grundelementes, welche die Bedingung des Kunstwerkes ist, wird hier am Strengsten gefordert, jede Verletzung dieser Regel stösst das Werk in die gemeine Wirklichkeit zurück. Anders die Poesie. Jene Fülle gährender Kräfte, der Reichthum wechselnder Erscheinungen, welcher die Wirklichkeit belebt, bleibt ihr ganz; nicht ihrem Inhalte

nach, sondern nur durch die Form, durch äussere und innere, ist sie von ihr geschieden. Durch das Ausscheiden jener sinnlichen Elemente der trennenden Körperlichkeit und der verschlossenen Innerlichkeit, welche sich als Bild und Musik künstlerisch gestalten, hat der Stoff seine Sprödigkeit und Gewaltsamkeit verloren und ordnet sich leicht nach seiner inneren Schönheit. Die feindlichen Elemente zertrümmern die Erscheinung nicht mehr, sondern werden zu harmonischen Gegensätzen, und fügen sich in die Form der Kunst.

Daher spricht denn die Poesie mehr als die anderen Künste das Wesen der Dinge aus; jene Unwirklichkeit, die wir als die schwache Stelle der Schönheit bezeichneten, ist in ihr am wenigsten fühlbar, sie nähert sich am meisten der vollen Wahrheit. Soweit nun jede Kunst das Wesen darzustellen strebt, sagen wir auch von jeder, dass sie Poesie besitze, erklären diese als das gemeinsame Element aller Künste. Insofern aber das Kunstgebiet ein eigenthümliches, von der Wirklichkeit gesondertes ist, haben die anderen Künste den Vorzug, dies eigentlich Technische ist in ihnen vorherrschend. Sie sind Kunst im specielleren Sinne, jene im allgemeineren und geistigeren.

Haben wir so das Gebiet der Künste begründet und umgränzt, so müssen wir nun auch noch zu der Betrachtung ihres besonderen Geistes übergehen. Das Wesen der Schönheit besteht in innigster Harmonie des äusserlich Dargestellten mit seinem geistigen Inhalte. Der Sonderung der Künste müssen daher verschiedene geistige Richtungen entsprechen, Elemente des geistigen Lebens, wie jene obengenannten der erscheinenden Welt.

In der Körperwelt waren die Elemente Stoffe oder Eigenschaften; im Geiste, der nur Thätigkeit ist, können sie auch nur Thätigkeiten sein. Als solche unterscheiden sich nur zwei, die Thätigkeit des Empfangens und die des Selbstgefühls. Vermöge der ersten nimmt der endliche und darum zunächst nur von sich wissende Geist die Bestimmungen allgemeinerer Art in sich auf, und bewahrt dieselben in sich; die Kenntnisse, welche er so in sich vereinigt, bilden zwar in seiner Seele ein Ganzes, wie es die Dinge der Aussenwelt, von denen sie hergenommen sind, nicht bildeten, dies ist also eine Wirkung des Geistes; ausserdem aber verhält er sich leidend, und weiss von seiner Thätigkeit, als der ihm eigenthümlichen Gabe, nichts. Die entgegengesetzte Thätigkeit besteht dagegen darin, dass der Geist alles, was er ist, sei es durch seine ursprüngliche Natur, oder durch weitere Erfahrungen, zusammenfasst, sich seiner selbst, als des Einheitspunktes bewusst wird und alles Aeussere auf sich bezieht. Wir können jene

Thätigkeit das Wissen, diese die Empfindung nennen, müssen uns aber wohl erinnern, dass auch im Wissen eine Empfindung seiner selbst, und auch in der Empfindung ein Wissen äusserer Gegenstände ist, und dass wir daher immer nur ein Vorherrschen des Einen oder Anderen haben. Zwischen diesen beiden äussersten Thätigkeiten ist dann wieder als Drittes das eigenthümliche Wesen des Geistes selbst, die Kraft, jene beiden zu vereinigen, weder das Wissen noch die Empfindung zu ausschliesslicher Herrschaft kommen zu lassen, sondern stets von einem zum anderen über zu gehen, und jedes durch die Bereicherung des anderen auch reicher zu machen, das Wissen zu erweitern, um tiefer zu empfinden, und vermöge dieser tieferen Empfindung zum reicheren Wissen fortzuschreiten.

Wenden wir dies auf die verschiedenen Künste an, so ist es nicht schwierig, einzusehen, welche Geistesrichtung jeder von ihnen am meisten zusagt. Der Kunst des Raumes entspricht der Geist, in welchem das Wissen vorwaltet, in welchem also die einzelnen Kenntnisse mit einer gewissen Sonderung neben einander gestellt sind, und das Selbstbewusstsein sich nur dadurch äussert, dass es diese Getrennten in Verhältniss zu einander bringt und äusserlich zusammenfasst. Der Musik entspricht dagegen die Empfindung, in welcher alles Aeussere nicht mehr an sich selbst gilt, sondern nur soweit es im Inneren nachklingt. Der mittlere Geist endlich, der am meisten die ganze menschliche Seele umfasst, entspricht der Poesie, in welcher das Wesen der Dinge selbst zur Gestalt kommt. Dem wissenschaftlichen Sprachgebrauche folgend, nennen wir den Geist, in welchem das Wissen vorherrscht, den gegenständlichen oder objectiven; den vorzugsweise empfindenden den subjectiven; den dritten, als vermittelnde Kraft wirkenden, endlich den individuellen.

Das Verhältniss dieser Geistesrichtungen zu den verschiedenen Grundstoffen der Künste ist aber nicht ein so ausschliessliches, dass in jeder Kunst nur ein solcher Geist vorkomme. Denn jene drei Gestaltungen des Geistes sind seine nothwendigen Entwicklungsstufen. Anfangs bildet sich im Geiste die Kraft des Aufnehmens und Wissens aus; er lernt mit begierigem Gedächtnisse und kindlicher Bescheidenheit, während er über sich selbst unbekümmert ist. Dann erwacht das Selbstgefühl; bereichert durch jenes Wissen, aber nur um sich selbst bekümmert, bildet er das eigene Ich. Endlich geht er weiter im Bewusstsein und bringt seine Empfindungen mit der allgemeinen Natur in Einklang. Bei den einzelnen Menschen sind diese drei Entwicklungsstufen oft weder scharf gesondert noch vollständig erkennbar, weil der Einzelne nicht die Kraft fortwährenden und regelmässigen Strebens hat,

sondern vielmehr bald, soweit der Zufall ihm Bildung verschafft hat, sich fixirt und schon frühzeitig auf seinen Lorbeeren ruht. In der Kunst dagegen, auf dem Boden scharfer Sonderung und reiner Gestaltung, prägen sie sich entschieden aus.

Daher kommt denn auch in jeder der drei Künste, wie sie sich nach den Stoffen theilen, der Geist in den drei Entwicklungsformen vor, und da dieser Veränderung des Geistes auch eine Veränderung der Form entsprechen muss, so giebt es in jeder jener drei Künste wieder Unterabtheilungen nach den Veränderungen des Geistes.

Am meisten unterscheiden sich diese Unterabtheilungen in der Kunst des Raumes, weil dies Element überhaupt die Eigenschaft des Trennens hat; es werden hier besondere Künste daraus, die Architektur, Sculptur und Malerei.

In der Poesie zeichnen sie sich noch deutlich als Gattungen ab, epische, lyrische, dramatische Poesie, wiewohl schon in verschiedenen Beziehungen in einander laufend.

In der Musik, als der zartesten, unkörperlichsten Kunst, hängt nur der Charakter und Styl der einzelnen Werke von der Geistesstufe ab, auf welcher sie entstehen.

Der geistige Grundton, welcher durch den Stoff jeder einzelnen Kunst bedingt ist, macht sich indessen neben dem Geiste der jedesmaligen Entwicklungsstufe geltend. So bleibt z. B. in den bildenden Künsten stets ein Uebergewicht des objectiven Geistes, so weit es jede Stufe gestattet, und es kann daher die Malerei, obgleich sie die subjectivste der bildenden Künste ist, im Ausdrucke der Empfindung nicht so weit gehen, wie die Poesie und die Musik. Dagegen ist der Poesie, und noch mehr der Musik, selbst auf ihrer ersten Stufe, der Grad von objectiver Ruhe, von reiner Darstellung der allgemeinen Gesetze, dessen die bildende Kunst und besonders die Baukunst fähig ist, versagt. Auf gleicher Stufe der Entwicklung ist also die bildende Kunst immer die objectivste, die Musik die subjectivste.

Das Nähere hievon haben wir nun in Beziehung auf die bildenden Künste, die uns allein beschäftigen werden, zu untersuchen, und wir gehen daher jetzt zu diesen über.

Die Architektur.

Diese Kunst hat den Aesthetikern grosse Schwierigkeiten gemacht, sie ist bis auf unsere Zeit, man kann fast sagen, nirgends richtig aufgefasst worden.

Grösstentheils lag es daran, dass man das Verhältniss des Geistes zur Natur in der Kunst missverstanden, und daher in gewissen Künsten

eine vollkommene Nachahmung der Natur annahm, die man in anderen vermisste. Die Sculptur, die Malerei und die Poesie schienen eine Nachahmung wirklicher Gegenstände zu sein. Die Baukunst und die Musik dagegen hatten kein Vorbild in der Natur, und wo man im Einzelnen Nachbildungen von Thieren und Pflanzen in der Architektur, oder Anklänge von Naturtönen in der Musik fand, da konnte man sich nicht verhehlen, dass dies theils untergeordnet, theils unschön sei. So kam man denn auf eine Unterscheidung zwischen den nachahmenden und nicht nachahmenden Künsten, und indem man nun das Gemeinsame suchte, worin bei diesen letzten die Schönheit liege, kam man eben nur auf die Verhältnisse des Maasses, und suchte sich, so gut es angehen wollte, zu erklären, wie ein gewisses Wohlverhältniss der Maasszahlen einen so wohlthätigen Eindruck auf unsere Seele machen könne, worüber man denn auf manche sonderbare Hypothesen gerieth.

Der Grund dieser Irrthümer liegt darin, dass man den allerdings vorhandenen Unterschied zwischen den nachahmenden und nichtnachahmenden Künsten viel zu gross nahm. Denn, da alle Künste Erscheinungen darstellen, mithin alle auf Gesetzen der Natur beruhen, die der Mensch durch Erfahrung weiss, so sind alle in gewissem Sinne naturnachahmend. Dass mehrere Steine, welche zu einem Gebäude auf einander gefügt werden sollen, senkrecht über einander gelegt werden müssen, und was sonst von statischen und mathematischen Gesetzen dabei vorkommt; dass bestimmte Töne mit einander anklingen, zu einander stimmen, und auf einander folgen, sind Erfahrungen, und wenn die Kunst von denselben Anwendung macht, so können wir sagen, sie ahme diese Verhältnisse der Natur nach. Will man aber diese Erfahrungen Gesetze nennen, und einwenden, die Kunst folge hier nicht der Natur, sondern diesen Gesetzen, so ist es auf der anderen Seite eben so sehr ein Gesetz, dass der Körper, in welchem der menschliche Geist erscheint, so gestaltet ist, wie wir ihn kennen, und dass bestimmte Handlungen diese oder jene physischen oder moralischen Folgen haben müssen. Der Unterschied ist daher nur der, dass die Gesetze der Zeit und des unbelebten Raumes, als die einfachsten und äussersten der Natur, dem Verstande leicht begreiflich sind, während sie in der weiter entwickelten Natur nur versteckt vorkommen. Es ist daher bequemer, die Wand vermittelt mechanischer Hülfsmittel, nach dem uns bekannten Gesetze der Schwere aufzurichten, als im einzelnen Falle ein zufällig vorkommendes Vorbild in der Natur aufzusuchen. Das Gesetz aber, weshalb der Mensch diese bestimmte Gestalt habe, ist ein höchst tiefes, schwer zugängliches; warum bei bestimmten Modifikationen des Alters, Geschlechtes u. s. f. bestimmte Modifikationen der Gestalt ein-

treten müssen, ist nicht leicht zu entwickeln. Die Curven in den Formen der menschlichen Gestalt sind noch von keinem Mathematiker berechnet, nur die niedrigsten Thiergattungen sind, wie die Krystalle, von einfacher geometrischer Konstruktion. In der höheren Natur ist überall das Skelet des Gesetzes von freiem Leben überdeckt. Hier ist es daher sehr viel leichter, dass der Künstler sich jedesmal an die Natur anschliesse und sie nachahme, so weit er sie brauchen kann, als dass er auf die Gesetze und Regeln des Körperbaues zurückgehe. Dies um so mehr, als der Geist dieser Künste ein mehr individueller ist, und daher durch ein Verfahren nach allgemeinen Regeln leiden würde. Dessen ungeachtet sind aber ihrer geistigen Aufgabe nach diese Künste ebenso wenig nachahmend wie die Baukunst und die Musik. Sie gestalten sich ebenso wie diese nach eigenen, in der Wirklichkeit nicht geltenden Regeln und sie sondern, jede nach ihrem Gesetze, aus der Fülle der Wirklichkeit manches aus, was der Nachahmung zugänglich wäre. Der Unterschied hat daher mehr eine praktische Bedeutung für die Ausführung als eine theoretische für das Wesen dieser verschiedenen Künste.

Weil man aber dies nicht einsah, und nach einem besonderen Princip für die Architektur suchte, das ebenso handgreiflich sein sollte, wie das der Nachahmung, kam man auf wunderliche Behauptungen, denen freilich wie immer eine Wahrheit, aber eine überschätzte und aus ihrer Stelle gerückte, zum Grunde lag.

Eine dieser Behauptungen ist, dass die Architektur symbolisch sei, in dem Sinne, dass die Verhältnisse, die wir in ihren Werken vor uns sehen, auf tiefe Lehren von den höchsten Dingen hindeuteten, und dass sie, theils unwillkürlich, theils nach überlieferten Geheimlehren, desshalb angewendet und verehrt würden. So sollte der rechte Winkel, die Verbindung der senkrechten Linie mit der waagerechten, ein Bild des Gegensatzes Gottes gegen die Welt, also der Schöpfung, so das Dreieck des Giebels ein Bild der Dreieinigkeit sein. Der Kreis wegen seiner strengen Regelmässigkeit wurde wieder ein Bild der Gottheit, der Würfel, der Körper, dessen Grundfläche ein Quadrat ist, ein Bild höherer Ordnung u. s. f. Auch die Zahlenverhältnisse habe man in ähnlicher Weise heilig gehalten, und sie so zu fernerer Ausbildung dieser symbolischen Künste benutzt¹⁾.

Es ist nicht schwer, diese Behauptungen zu widerlegen, weil jeder fühlt, dass es gesunden Sinnen nicht einfallen konnte, so schwerver-

¹⁾ Stieglitz, Geschichte der Baukunst. Nürnberg 1827; und Beiträge zur Gesch. d. Bauk. Leipzig 1834.

ständliche, tiefliegende Lehren, wie Schöpfung, Dreieinigkei und dgl. durch so dürftige Zeichen wie rechter Winkel und Dreieck mitzuthellen. Ueberdies waren diese Formen durch die Natur vorgeschrieben, also gar nicht ein Gegenstand freier menschlicher Wahl, was doch bei dem Symbole in jenem Sinne vorausgesetzt ist. Wenn man endlich auch bei feineren, mehr willkürlichen Verhältnissen mit solchen Nebenbeziehungen ein Spiel getrieben hat, so hat dies mit der Kunst und der Schönheit nichts zu schaffen. Die Kunst stellt überall die Sache selbst dar, das Werk spricht selbst, und es ist ihr entgegen, wenn damit noch ein Sinn verbunden werden soll, der nicht darin liegt.

Das Wahre, was dieser Annahme zum Grunde liegt, ist die hohe Bedeutung der mathematischen Formen in der Architektur. Nicht, dass in ihnen schon die Schönheit bestände, vielmehr liegt sie noch in etwas ganz Anderem; aber sie sind eine nothwendige Bedingung, eine Grundlage derselben. Sie sind die Gesetze, nach welchen die Ordnung im Reiche der unorganischen Natur hergestellt wird, Gesetze, welche in der Wirklichkeit nicht frei zur Entwicklung kommen, sondern von dem organischen Leben bedeckt werden. Sie bilden daher das Maass, die ordnende Vorbereitung, auf welche erst die Schönheit folgen kann.

Eine zweite Annahme über das Wesen der Architektur, welche weiter, besonders auch unter den Architekten verbreitet ist, ist die, dass die Schönheit des Bauwerkes in der Zweckmässigkeit der einzelnen Theile bestehe. Wie das ganze Gebäude zu einem gewissen Zwecke errichtet werde, z. B. als Wohnhaus, als Tempel, so müsse auch jedes Glied seinen bestimmten Zweck erfüllen, und dies in seinem Aeusseren aussprechen, also die Säule das Gebälk tragen, das Gebälk die Säulen verbinden und das Dach tragen u. s. f. Diese Wohlordnung des Ganzen, dass kein Theil überflüssig, keiner ohne deutliche Stütze und Zusammenhang mit den übrigen sei, mache die Schönheit des Ganzen aus. Alle Verzierungen seien hienach nur so weit zu rechtfertigen, als sie Nutzen gewähren, oder doch denselben andeuten; Fensterbedachungen also müssten so eingerichtet sein, dass sie das Hineinströmen des Regens verhinderten, die Glieder des Gebälkes und Gesimses so, dass sie eine Erleichterung der tragenden Masse oder eine Sicherung gegen den Ablauf des Wassers vom Dache enthielten. Alles Uebrigere, Ueberflüssige dagegen müsse fortbleiben.

Die Erfahrung hat diese Lehre bereits widerlegt; denn Niemand fand an dem trockenen, leeren Style, der eine Folge davon war, Gefallen, obgleich doch kein Architekt so konsequent war, dass er nicht dennoch einige, der Strenge jenes Gedankens nach, überflüssige Verzierungen eingeschwärzt hätte. In der Theorie aber verhält es sich

damit, wie mit den mathematischen Formen; die Zweckmässigkeit ist ein Naturgesetz wie diese, und zwar ein solches, welches in der unorganischen Natur deutlicher hervortritt. In diesem Gebiete, wo das Einzelne keine Selbstständigkeit hat, wo kein freier Wille herrscht, sondern wo jede Parzelle der anderen völlig gleich ist, muss alles strenge zum Ganzen gefügt sein. Auch der organischen Natur, und den anderen bildenden Künsten, sind die mathematischen und statischen Gesetze und das Gesetz der Zweckmässigkeit nicht fremd. Auch dem Baue des menschlichen Körpers liegt die Rücksicht auf den Gebrauch der Glieder und auf die Möglichkeit und Erleichterung des Tragens der körperlichen Last zum Grunde. Wenn hier die Verhältnisse und Formen nach dem Gesetze der Schwere und der Zweckmässigkeit schon durch die Natur ausgebildet sind, während der Architekt sie beim Bau scheinbar aus menschlicher Weisheit schöpft, so ist dieser Unterschied eben doch nur scheinbar, und widerlegt sich durch das, was wir vorher über die Naturnachahmung bemerkten; beides sind Naturgesetze, und es ist gleichviel, in welcher Form, ob durch Anschauung oder durch wörtliche Mittheilung wir uns ihrer bewusst werden. Der Unterschied zwischen der organischen und der unorganischen Natur ist daher nur der, dass alle diese Grundgesetze hier deutlicher hervortreten, dort von Fleisch und Blut, von lebendigerem Leben bedeckt sind. Die Schönheit aber beruht auch in der Architektur nicht auf der Zweckmässigkeit, sie fängt vielmehr erst da an, wo die Kunst sich über dieselbe erhebt.

Nach diesen ablehnenden Bemerkungen können wir die wahre Bedeutung der Baukunst näher entwickeln. Sie ist nichts anderes, als die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur. Sie behandelt den Stoff der bildenden Künste, die körperliche und äussere Masse, nach seinen eigenen Gesetzen, regelt und verbindet diese durch den einigen Geist künstlerischer Thätigkeit und stellt so ein Abbild der höheren Weltordnung dar. Es bedarf dies, bei dieser höchst eigenthümlichen, dem sinnlichen Bewusstsein schwierigsten Kunst, einiger Erläuterungen.

Zunächst vergegenwärtige man sich die Entstehung der Baukunst. Schon oben, als wir die Schönheit im Reiche der wirklichen Erscheinungen suchten, kamen wir unter Anderem darauf, dass jedes Werk menschlicher Hand schon einen Anklang des Schönen geben müsse, indem der natürliche Stoff das Gepräge geistiger Ordnung erhalte. Wir bemerkten indessen, dass die beabsichtigte Zweckmässigkeit und die Zufälligkeit der entstehenden Wohlgestalt der vollen Entwicklung selbstständiger Schönheit entgegentrete. Sobald nun der Zweck der

Arbeit nicht mehr ein sinnlich vereinzelter, dienender Zweck ist, sondern in der Arbeit liegt, und mit dem Streben nach Schönheit verbunden ist, beginnt die Kunst. Damit sie Baukunst werde, bedarf es dann auf dem Gebiete der bildenden Künste nur des Zusatzes, dass sie noch nicht auf die Darstellung der Schönheit der belebten und bewussten Natur gerichtet sei. Die Anforderung der Gestaltung des unorganischen Stoffes ohne bestimmten menschlichen Zweck ist indessen eine harte und schwierige; denn die unorganische Natur ist ohne eigenen inwohnenden Zweck, sie ist die todt, für fremde Benutzung bereit liegende Masse. Es bedarf daher einer bestimmten geistigen Richtung, welche die Einseitigkeit des Zweckes ausschliesst. Die Arbeit der Baukunst muss eine religiöse That sein; erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architektonische Kunst. Die religiöse Frömmigkeit muss aber mit einer künstlerischen Pietät verbunden sein, mit dem Gefühl einer der Würde der Gottheit entsprechenden Wohlordnung der Erscheinung und mit der beginnenden Kenntniss von den Anforderungen der Schönheit und der Kunst. Wenn ein noch rohes Volk seinem Gotte zu Ehren einen Steinhäufen aufthürmt, wenn es, wie etwa die alten Kelten, Felsblöcke künstlich über einander erhebt oder zur Einschliessung des Tempelraumes im Kreise aufstellt, so ist hier die religiöse Stimmung noch von keiner künstlerischen begleitet. Erst dann trat diese ein, als die Meister sich bemühten, dem Werke durch die Behandlung der Formen innere organische Einheit, durch die Trennung und Verbindung einzelner Theile den Charakter der Harmonie, Symmetrie und Proportion zu verleihen und es dadurch zu einer Erscheinung zu gestalten, welche des Gottes würdig, das heisst, so weit es innerhalb der Gränzen der unbelebten Natur möglich, seinen Eigenschaften entsprechend sei.

Das nächste Erforderniss dieser Kunst ist sodann, dass die geistige Thätigkeit ihrer Aufgabe treu bleibe, dass sie die Gesetze des unorganischen Körpers zu den ihrigen mache. Daher zunächst die nothwendige Rücksicht auf Schwere und Cohärenz. Das Gesetz der Schwere und der Cohärenz gehört zum Wesen der unorganischen Natur. In der organischen ist es zwar auch, aber durch die inwohnende Lebenskraft aufgehoben. Für diese ist es daher nicht ein wesentlich charakteristischer Zug; in jener aber muss es frei und selbstständig hervortreten. Dahin gehört ferner die Rücksicht auf Zweckmässigkeit. Der unorganische Stoff ist selbstlos, äusserer Gewalt hingegeben, dienend; auch diese Eigenthümlichkeit muss daher in seiner künstlerischen Behandlung ausgebildet werden. Der Künstler muss zwar seine geistige Freiheit dem Stoffe leihen, aber so, dass sie in diesen sich hineinlebt; sie vernichtet

daher den Ausdruck der Zweckmässigkeit nicht, sie adelt ihn nur. Die Zweckmässigkeit muss nicht wie eine fremde Zumuthung, sondern wie freiwillige Leistung an dem Werke hervortreten. Daher ist es denn der Baukunst angemessen, dass ihr Werk sich als Einschliessung eines freien, brauchbaren Raumes darstelle, als der Körper einer inneren Seele. Der Zweck endlich ist seiner Natur nach ein bestimmter individueller, der denn auch dem Werke den Charakter des Individuellen verleiht. Es ist leicht zu finden, wie durch diese Verbindung des inwohnenden Zweckes mit den Erfordernissen der Schwere und Cohärenz sich die künstlerischen Ansprüche auf Einheit des Ganzen, auf Theilung, auf Symmetrie, Proportion und Harmonie der Theile entwickeln.

Es geht hieraus ferner die schwache Seite der Baukunst hervor. Denn da sie den Schein eines individuellen Zweckes erfordert, so ist sie auch von dessen Umfang abhängig; sie berührt daher das Gebiet gemeiner Nützlichkeit und steht nicht so, wie die anderen Künste, in unverkennbarer Freiheit da. Auf der anderen Seite hat sie aber den Vorzug, die reinste und eigenthümlichste aller Künste zu sein. Gerade weil sie die unorganische Natur gestaltet, die in der Wirklichkeit am Wenigsten den Eindruck des Schönen macht, ist sie gezwungen und berufen, die Gesetze der Kunst am bestimmtesten und schärfsten auszuarbeiten. Sie läuft niemals Gefahr, sie mit den Gesetzen der Wirklichkeit zu verwechseln und dadurch in das bloss Angenehme hinabzusinken. Vor der Musik, die übrigens in der scharfen Sonderung von der Natur und in der selbstständigen Entwicklung der Kunstgesetze mit der Architektur verwandt ist, hat diese den Vorzug des strengeren, härteren Stoffes, welcher falsche Motive, Sinnlichkeit und Willkür, nicht an sich kommen lässt, oder doch gleich als solche zu erkennen giebt. Durch diese Strenge und Reinheit der Kunstgesetze wird die Architektur die Grundlage aller Künste, alle müssen sie befolgen und wenn sie, mit der Natur ringend, nach Regeln suchen, auf den architektonischen Boden zurückgehen. Von der sinnlichen Seite der Erscheinung ist die Baukunst am weitesten entfernt, dagegen kann sie wohl, auf einer Vorstufe ihrer Ausbildung zur Schönheit, das Gebiet des Erhabenen streifen. Wenn nämlich das Schönheitsgefühl noch nicht ganz ausgebildet ist, kann es der religiösen Frömmigkeit dadurch zu dienen glauben, dass es durch den Kontrast der Grösse staunende Ehrfurcht zu erwecken sucht. Bei weiterer Entwicklung der Kunst wird aber dieser falsche Anspruch aufgegeben, und sie wird auch in geistiger Beziehung mit ihrem Stoffe und ihrer Aufgabe ganz eins.

Es ist nicht ganz leicht, den Geist, der in der schönen Architektur seinen Ausdruck findet, in Worten zu bezeichnen. Ein Geist in dem

Sinne des Wortes, welcher uns der geläufigste ist, als vollkommen bewusster, persönlicher Geist, darf es nicht sein, weil ein solcher dem Reiche unbewusster Gesetzlichkeit, dem die unorganische Natur angehört, nicht zukommt. Es knüpft sich auch unmittelbar an die Forderung der Persönlichkeit die der Individualisirung nach Geschlecht, Alter u. s. f., welche hier zurückgewiesen werden muss. Es giebt aber in der That auch Geister anderer Art, die allgemeinen Geister der Jahrhunderte und der Völker. In jeder Gesellschaft, und besonders in jedem Volke bildet sich durch den Austausch der Gedanken, durch gemeinsame Auffassung gleicher Verhältnisse und durch gemeinsame Wirksamkeit ein solcher Geist. Die Vorstellungen von der Gottheit, von der Stellung der Menschen zu Gott, der Bürger zum Volke und zu den Herrschenden, die Auffassung der Familie und des Rechtes u. s. f. werden zu einem bestimmten Ganzen, zu einer Grundanschauung, von welcher der Einzelne erfüllt ist und die unbemerkt seinen Gefühlen und Gedanken Form und Maass giebt. Auch in den individuellen Beziehungen des Lebens ist diese Grundanschauung wirksam, aber sie kommt in diesen reicheren und verwickelteren Verhältnissen weniger zum Vorschein, als da, wo der Einzelne dem grossen Ganzen sich willenlos und demüthig unterordnet, in der Religion, im Staate und im Rechte. Hier ist ein Verhältniss der Unselbstständigkeit der Theile, des Anfügens und Dienens, welches der unorganischen Natur und ihrer Bestimmung entspricht; dies ist daher auch die geistige Grundanschauung, welche in der Architektur sich dem Stoffe mittheilt und ihn näher gliedert und ordnet. Wir sehen leicht, wie die Reinheit und Strenge, welche auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens herrscht oder herrschen soll, wiederum den Anforderungen dieser Kunst und ihres Stoffes entspricht. Daher wird denn auch in ihr der Schein des Beliebigen und Willkürlichen am wenigsten gestattet, sie bleibt sich am meisten und am längsten gleich, und hat auch hierin den Charakter strenger Gesetzmässigkeit vor den anderen Künsten voraus.

Wir werden weiter unten darauf zurückkommen, wie dieser Zusammenhang der Architektur mit dem Gemeingeiste der Völker ihr eine besondere historische Wichtigkeit verleiht.

Die Sculptur.

In der strengen Reinheit der Architektur erreicht die Kunst ihre Aufgabe nur theilweise; denn eine höhere Schönheit als jene allgemeine, deren auch die unorganische Natur fähig ist, entwickelt sich in der belebten. Die bildende Kunst muss also dazu übergehen, auch diese

Schönheit im Elemente des Raumes hervorzubringen, und zwar zunächst in der blossen Körperlichkeit, ebenso wie sie der Architektur zum Grunde lag, ohne Rücksicht auf Farbe und Stoff. Die Architektur war für diese zweite Arbeit eine unentbehrliche Vorschule. Denn der Sinn muss schon geübt sein, die Gesetze der körperlichen Schönheit zu handhaben, die geistige Bedeutung der Form, abgesehen von den Bedingungen der Wirklichkeit, aufzufassen, die strengen Anforderungen räumlicher Schönheit, die Einheit des Mannigfaltigen, die Verhältnisse und das Maass zu beobachten, um sie auch in der bedeutungsvollen und veränderlichen Natur festzuhalten. Er muss gewöhnt sein, die Rücksichten der äusseren Natur, Schwere und Zweckmässigkeit, nicht als Hindernisse sondern als die Träger der Schönheit zu betrachten.

Aus der Anwendung jener Schönheitsgesetze auf das Leben folgt es sogleich, dass nur solche Gestalten der Natur dieser Schönheit fähig sind, in welchen sich das Leben vollständig und in sich abgeschlossen zeigt.

Es giebt ein sehr äusserliches und grobes Kennzeichen, welche Formen des Lebens zum künstlerischen Zwecke der Sculptur schön sind. Nur die Gestalten, die sich vom Boden ablösen. Ein Baum, in voller körperlicher Gestalt plastisch dargestellt, würde nicht schön sein, weil wir bei ihm immer das Gefühl haben, dass er nicht selbstständig sein, nicht einmal selbstständig scheinen kann, weil er nothwendig mit dem Boden zusammenhängt, und durch diesen mit dem ganzen Weltkörper. Ihn allein darstellen heisst also etwas Todtes, nicht etwas Lebendes bilden. Nur das Thier ist daher darstellbar für die Sculptur, ja sogar zunächst nur der Mensch, als das einzig geistig Lebendige, und die edleren Thiere, gewissermaassen symbolisch, durch eine gleichnissartige Uebertragung menschlicher Bedeutung auf sie.

Die Aufgabe der Sculptur ist also Darstellung des Menschen, und zwar in ganzer Körperform, und es fragt sich, welche Folge diese Art der Darstellung für die Auffassung der menschlichen Natur hat.

Zuerst fasst die Sculptur den Menschen einzeln auf; dies ist ihre eigentliche Aufgabe. Denn das körperliche Leben des Menschen ist ein in sich abgeschlossenes; die Aufgabe der Darstellung dieses Lebens ist also mit der einen Gestalt erschöpft. Es folgt daraus, dass die Gruppe und das Relief nicht die wesentlichsten und natürlichsten Aufgaben der Sculptur, sondern schon Uebergänge zur Malerei sind.

Diese einzelne Gestalt stellt sie aber ganz dar; denn nur in dem ganzen Körper ist das Leben vollendet, jedes Glied enthält noch einen einzelnen besonderen Ausdruck desselben. Man hat viel darüber geschrieben und gestritten, weshalb die Sculptur der Bekleidung der

Gestalten abhold, weshalb es z. B. weniger günstig sei, eine Gestalt in der Tracht des vorigen Jahrhunderts, oder auch nur in unserer Tracht plastisch darzustellen. Die Antwort ist aber leicht zu geben. Was diese Kunst darstellen will, ist Leben, das ganze Leben des Menschen. Der todte Stoff einer Bekleidung, die nicht den Körper durchblicken lässt, ist daher nicht ihr Gegenstand, er entzieht der Darstellung den Ausdruck, welchen der verhüllte Theil geben würde, und macht sie unvollständig. Eine theilweise Verhüllung kann nun zwar auch in der Sculptur für die Schönheit der Darstellung vortheilhaft sein, indem sie dem geistigen Leben des gebildeten Menschen angemessen ist, eine Tracht aber, die den ganzen Körper bedeckt oder entstellt, und daher für den Ausdruck des Lebens in der Form wenig oder gar keinen Raum lässt, ist unbrauchbar. Es gilt dies für die Sculptur mehr als für die Malerei, weil sie die menschliche Gestalt in einem anderen Sinne auffasst. Das Doppelwesen des Menschen spricht sich nämlich schon in seiner Gestalt aus. Das Gesicht hat einen vollkommen genügenden Ausdruck für sich; das innere Wesen des Menschen, seine Seele liegt auf seinem Gesichte. Sehen wir aber das Gesicht mit dem Körper, so verliert dieses seelenhafte Wesen an seiner ausschliesslichen Bedeutung, und es tritt der Zusammenhang mit der körperlichen Natur viel stärker hervor. Jenes eigentlich Seelenhafte liegt nun vorzugsweise im Auge, es spricht sich zwar auch in den festen Formen des Gesichtes aus, aber mehr in den leicht bewegten Zügen und in den Farben. Die Sculptur, die durch die festen unbewegten Formen wirkt, kann von diesem Ausdrucke nur einen geringen Anklang geben, und sie darf daher, um einen vollständigen Ausdruck des Lebens zu haben, des Körpers nicht entbehren. Gesicht und Körper stehen aber in gewissem Sinne im entgegengesetzten Verhältniss; und daher kann es auch für die Sculptur, wenn sie dem Kopfe einen mehr seelenhaften Ausdruck geben will, vortheilhaft sein, den Körper leicht zu verhüllen, um die sinnliche Kraft des Körperlichen zu schwächen. Indessen sind Darstellungen dieser Art nicht die, in welchen sie ihre Eigenthümlichkeit am entschiedensten ausspricht; dies geschieht vielmehr in denen, wo sie den ganzen Körper entblösst zeigt, und dafür, weil sich damit das eigenthümlich Seelenhafte im Gesichte nicht verträgt, etwas davon ablässt, das Gesicht gleichsam einen Ton tiefer stimmt, damit es zum Körper harmonire.

Der Ausdruck der ganzen Gestalt wird dadurch nicht weniger geistig und edel. Denn jenes eigenthümlich Seelenhafte, das im Gesichte seinen Ausdruck findet, und das uns allerdings im Leben das Wichtigste, in der Gestalt geliebter Menschen das Liebste ist, ist dennoch nicht

ein so unbedingt Reines, sondern vielmehr ein Zweideutiges. Denn in diesem Eigenthümlichen, wie es einerseits die Gabe und das Mittel des höchsten Heiles ist, liegt auch andererseits das Egoistische, die eigenwillige Abweichung von der festen Regel der Natur, die Willkür, die Sünde. Die Satzungen, die Triebe der Natur an sich sind rein, sie sind festes Gesetz; das Natürliche wird erst dann zum Sinnlichen und Unwürdigen, wenn der Mensch sich mit der Schwere seines Willens in dasselbe wirft, und dadurch die ruhige Ordnung der Naturgesetze stört, indem er sich einem hingiebt, das andere vernachlässigt.

Die Sculptur, indem sie daher genöthigt ist, dem Gesichte statt dieses willkürlichen bewegten Ausdruckes etwas von der Ruhe des Körpers zu geben, muss auf der anderen Seite den Körper, um ihn in Harmonie mit dem Gesichte darzustellen, von seiner geistigen Seite auffassen. Sie muss daher die Regel, nach welcher die Natur ihn formte, wodurch sie ihn zu den Zwecken des geistigen Lebens geschickt machte, deutlich heraustreten lassen.

Dies ist die Beziehung, in welcher die Gesetze der leblosen Natur hier wieder vorkommen, dieselben wie in der Architektur, nur in einer mehr complicirten und bestimmteren Anwendung. Die Zahl der geistigen und natürlichen Zwecke, zu welchen die Gestalt des Menschen geschaffen ist, ist gross, und je nachdem der eine oder der andere hervortritt, wird auch die Gestalt ausgebildet. Die Natur hat uns den Reichthum von verschiedenen Kräften, die Empfänglichkeit für leichte Anregung, und die Bildsamkeit gegeben, um uns für eine grosse Verschiedenheit der Verhältnisse auszurüsten. Eine solche Verschiedenheit tritt theils durch unsere Selbstbestimmung, theils schon durch die Regel der Natur selbst ein; der Mensch ist daher nicht bloss Mensch, sondern er gehört einer bestimmten Klasse des Alters, des Geschlechtes, der Anlagen an. Strenge hat die Natur den männlichen und den weiblichen Körper nach ihrer Bestimmung unterschieden. Der Körper des Greises und des Jünglings, dessen der zu geistiger, und dessen der zu körperlicher Arbeit geeignet ist, ferner der Körper der Jungfrau und des mütterlichen Weibes unterscheiden sich nicht weniger auf's bestimmteste. Diese und ähnliche Gattungen stehen daher durch die Regel der Natur fest, und auf der Trennung derselben beruht die Ordnung des menschlichen Geschlechtes. Statt der einen bestimmten Regel der Baukunst hat daher die Plastik für die Zweckmässigkeit und Schönheit der Gestalten mannigfaltige, nach den geistigen und physischen Unterschieden der Menschen abweichende Rücksichten.

Alle jene natürlichen Unterschiede gehören auch der Seele des Menschen an und prägen sich in ihr aus. Aber freilich, sie ist nicht

nothwendig daran gebunden, und die Gränzen der Gattung werden durch die Freiheit des Menschen oft überschritten. Der Jüngling erwirbt sich in geistiger Anstrengung die Weisheit, Erfahrung und Milde des Greises; das Weib eignet sich manches von männlicher Kraft und Selbstständigkeit an. Es ist daher klar, dass, wo dies seelenhafte Wesen des Menschen vorherrscht, die natürlichen Unterschiede von geringerer Bedeutung sind. Es ist aber ebenso klar, dass diese Erhebung des Einzelnen über die Ordnung der Natur sich weniger im ganzen Körper als im vorübergehenden Ausdrucke des Gesichtes zeigen kann. Sie wird, wenn die ganze Gestalt erscheint, stets dem Gesichte eine stärkere Bedeutung geben, als dem übrigen Körper, und daher die Harmonie beider stören. Für die Sculptur ist sie desshalb nachtheilig, und diese ist vielmehr an die Ordnung der Natur gebunden. Der Geist, welcher in ihr lebt, ist daher der Geist einer festen Ordnung, einer ausgeprägten Sitte. Im Verhältniss zur Baukunst, in welcher sich nur die aller allgemeinsten Verhältnisse der religiösen und politisch-sittlichen Grundanschauung aussprechen, ist der Geist der Plastik sehr viel mehr auf das Individuelle gerichtet. Wenn dort nur das Allen gleiche Gesetz zum Vorschein kam, so liegen hier schon die vielfach verschiedenen Anwendungen desselben, die aus der Veredelung der Naturverhältnisse in der Familie entstehen, innerhalb der unmittelbaren Aufgabe. Im Gegensatze gegen die mehr subjectiven Künste, namentlich auch gegen die Malerei, bleibt aber die Sculptur noch im Allgemeinen stehen. Auf die feinsten Modificationen und zumal auf die Sonderbarkeiten und Abweichungen darf sie sich nicht einlassen, ihr Reich ist in den einfachen Verhältnissen, wo Regel und Maass noch vorherrschend sind.

Die Malerei.

In der Sculptur hatte die Kunst aufgehört am Boden zu haften, statt des allgemeinen Lebens fasste sie das individuelle auf; aber sie behielt noch die Form des Aeusserlichsten, die Körperform bei, und wurde durch diese beschränkt und bedingt. In der Malerei leistet sie auf die volle Körperlichkeit Verzicht, und begnügt sich mit dem blossen Scheine des Körpers, um mehr geistige Freiheit des Ausdruckes zu haben. Auch an einem plastischen Werke kann die Farbe, wenn sie nur in leisen Andeutungen vorkommt oder sich doch den Gesetzen des plastischen Styls unterordnet, wohlthätig wirken. Geht sie aber darüber hinaus oder gar bis zu voller Darstellung des Lebens, so verfällt sie leicht dem Unschönen. Denn in ihr ist schon so viel von dem Elemente der Bewegung enthalten, dass sie mit der unbewegten Form leicht in

einen Widerspruch tritt und dieselbe als abgestorben erscheinen lässt¹⁾. Die Farbe muss daher, um auf ihre Weise zu wirken, auf die wahre Körperlichkeit verzichten, und sich mit dem Scheine derselben begnügen.

Wie der Geist dieser Kunst sich zur Sculptur verhält, ist zum Theil schon oben angedeutet, oder geht doch aus dem Gesagten hervor. Jene Naturgesetze, auf welchen der Bau des Körpers beruht, und in deren verschiedenen Modificationen sich die Ordnung der Geschlechter und Gattungen ausspricht, können nur in der körperlichen Gestalt vollkommen ausgebildet werden; in dem blossen Farbenschein haben sie nur untergeordnete Bedeutung. Die Malerei ist daher für dieses der Sculptur eigenthümliche Gebiet weniger geeignet, und also um so mehr auf das Seelenleben, in welchem jene hinter ihr zurückbleibt, angewiesen.

Dies ist ihr Unterschied in Beziehung auf die einzelne menschliche Gestalt. Eine fernere Verschiedenheit beider Künste aber ist die, dass in der Malerei die menschliche Gestalt nicht, wie in der Sculptur, isolirt erscheint. Auch hier wird uns zwar die menschliche Gestalt als die Erscheinung eines in sich abgeschlossenen natürlichen Lebens anschaulich, allein diese Abgeschlossenheit zeigt sich deutlich als eine nur scheinbare, welche durch andere Kräfte wieder aufgehoben wird. Die Farbe ist nicht, wie die Form, ein Erzeugniss der inneren Lebenskraft allein, sondern sie wird bedingt durch das äussere Licht und durch unzählige Reflexe der anderen Dinge. Sie kann daher an dem völlig Isolirten nicht gedacht werden, und die farbige Gestalt setzt vielmehr nothwendig Umgebungen, einen Hintergrund voraus. Auch in geistiger Beziehung sind in der Malerei die Gestalten nicht so isolirt, wie in der Sculptur. Wir sahen vorher, dass diese die natürlichen Unterschiede der Menschen nach Geschlecht und Alter in einem allgemeinen Sinne auf's Tiefste ausprägt, aber in die noch feineren Schattirungen der Seele weniger eingeht. Die Malerei giebt jene natürlichen Unterschiede nicht so kräftig, fasst aber dafür das Seelenleben tiefer auf. Dies Seelenleben nun, obgleich es mehr aus dem freien Willen hervorgeht, steht doch in einer näheren Verbindung mit den äusseren Umgebungen, als jene natürliche Verschiedenheit. Diese bildet sich vermöge eigener Kraft, ohne des Anreizes äusserer Umstände zu bedürfen, oder von ihnen wesentlich geändert zu werden. Das eigenthümliche Seelenleben, die Individualität im engeren Sinne, empfängt

¹⁾ Es kommt hier nur darauf an, die Grundzüge des Verhältnisses der bildenden Künste aufzuzeichnen. Wie weit die Plastik über ihre Grenzen hinausgreifen, vermöge des Strebens jeder einzelnen Kunst auf die Totalität des Wesens auch malerische Motive und namentlich die Farbe benutzen könne und solle, wird besser im geschichtlichen Verlaufe berührt werden.

dagegen vielfältig seine Farbe von den äusseren Umgebungen, von den Menschen, mit denen wir in Berührung kommen, von Glücksgütern, von Geschäften, endlich von Sitten und Gewohnheiten der Zeit, des Ortes, der Familie, in der wir uns bilden. Und ebenso wie es von äusseren Umgebungen ausgeht, prägt es sich auch wieder denselben ein. Auf dem Gesichte lesen wir den Charakter des Menschen, in seinem übrigen Körper ist wenig Spur davon; aber in seinen Umgebungen, in seiner Art sich zu kleiden, in der Einrichtung seines Zimmers, in den Orten, welche er aufsucht, in den Leuten, mit denen er in Verhältnisse tritt, und besonders in der Art, mit welcher dies geschieht, in allen diesen Dingen lernen wir den Menschen besser kennen, als in seinem Körper selbst; dies alles zusammen bildet in einem weiteren Sinne den Körper seiner Seele.

Auch aus diesem Grunde ist es der Malerei natürlich, dass sie den Menschen nicht allein, sondern mit seinen Umgebungen, dass sie also einen Ausschnitt der Welt gebe.

Dies zeigt uns die Verschiedenheit beider von einer anderen Seite, als wir sie vorher betrachteten. Man hat den Menschen den Mikrokosmos, die Welt im Kleinen genannt, weil sein ganzes Wesen in sich zusammenhängend und selbstständig auf so vielen Kräften, und auf der verschiedensten, aller künstlichsten Uebereinstimmung und Wechselwirkung beruhend ist. Auch desshalb, weil sich in ihm die grosse Welt, der Makrokosmos, gleichsam abspiegelt, weil alle die Kräfte, welche hier im weiten Raume vereinzelt, gröbere, materiellere Wirkungen hervorbringen, sich in ihm zusammenfinden, um das feinste, geistigste Erzeugniss der Natur zu erzeugen. Jene kleine Welt ist der Gegenstand der Sculptur; die Malerei fasst wieder die Welt im Grossen auf, aber in ihrem geistigen Sinne, also nicht bloss mit Beziehung auf das materielle, geistlose Leben der übrigen Natur, sondern in Beziehung auf das geistige Leben der Schöpfung in ihrer Wechselwirkung mit dem Menschen. In dieser dritten der bildenden Künste kommen daher auch andere Naturgesetze zur Sprache, als in den beiden anderen. Die Architektur construirte ihr Werk durch die Gesetze der leblosen unorganischen, die Sculptur beschränkte sich auf die Gesetze der belebten Natur, die Malerei umfasst das Gesammtleben, vereint also, was jene getrennt hatten.

Dies Gesammtleben ist nun ein viel geistigeres, als das, welches den beiden anderen Künsten zum Grunde lag; es lässt sich überall nicht in einzelnen, bestimmten, materiellen Stoffen nachweisen, es rinnt nicht in bestimmten Adern und Nervenfäden, sondern es ist durch die feinste Berührung der Dinge mit einander hervorgebracht. Es setzt

dabei die anderen materiellen Regionen voraus; aber weil es an ihrer Schwere nicht haftet, und sich nur über ihnen, und nachdem sie vollendet sind, entwickelt, so haben sie für dies geistigere Leben keine Bedeutung durch sich selbst, sondern nur durch ihren Schein, der Raum, der Körper nicht wirklich, sondern nur durch seine Lichtwirkungen, durch Perspective, Schatten und dergl. Hierdurch unterscheidet sich die Malerei von den beiden anderen bildenden Künsten.

Architektur und Sculptur geben die Form wirklich, die Malerei nur den Schein. Sie hängt aber mit jeder von beiden Künsten wieder auf eigenthümliche Weise zusammen, und im Gegensatze gegen die Sculptur kann man sagen, dass sie sich der Architektur wiederum nähere. Denn in der Sculptur ist der Gegenstand in sich selbst völlig einig, jedes Glied ist untrennbar vom Ganzen, durch ein Naturgesetz damit verbunden. In der Architektur, wie in der Malerei, aber erscheinen die Theile mehr gesondert; die einzelne Säule ist nicht so nothwendig an dieser Stelle wie Arm oder Fuss an der Statue, ebenso aber kann man die einzelne Gestalt im Bilde auch unabhängig von der Stelle, welche sie darin einnimmt, betrachten. Beide geben ein Gesammtleben, während die Sculptur ein Einzelleben giebt. In der Sculptur ruht das Prinzip, welches die Erscheinung zu einem Ganzen macht, das Einheitsprinzip, völlig und ausschliesslich in der Natur des Gegenstandes. In der Malerei, wie in der Architektur, scheint das Einheitsprinzip einigermaassen ausserhalb des Gegenstandes zu liegen; der Gegenstand ist dieser Schönheit wohl fähig, er bringt sie aber nicht aus sich selbst, und aus eigener Wurzel hervor, sondern sie kommt durch eine äussere Kraft, die darin wirkt, in's Leben. Das Einheitsprinzip ist daher in beiden weniger natürlich, als in der Sculptur, und mehr geistig, es ist eine höhere Ordnung der Dinge.

Bei dieser Verwandtschaft sind beide darin verschieden, dass in der Malerei das Einzelne nicht mehr die Gestalt des Leblosen hat, sondern auch schon belebt, mehr oder weniger selbstständig ist. Sie giebt daher ein reicheres Leben als die Architektur; bei dieser war es das Gesammtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, hier beruht das Gesammtleben vielmehr auf der Lebensfülle des Einzelnen. Man kann in diesem Sinne sagen, dass die Architektur eine unvollkommene, vorbereitende Andeutung der Malerei, und dass diese die vollkommene Ausführung dessen sei, was in der Architektur nur geahnt worden. Die Sculptur aber erscheint dann als die vermittelnde Kunst, indem sie das Einzelleben in einer ähnlichen Art wie die Architektur das Gesammtleben behandelt, und dadurch die Möglichkeit einer Verbindung beider anschaulich macht.

Die drei Künste schreiten daher in einer natürlichen Ordnung fort, jede folgende fasst ein immer tieferes geistiges Prinzip auf. Die Architektur nur das Leben äusserer Ordnung, wie es auch in der unorganischen Natur erscheint, die Sculptur das Leben des natürlichen Organismus, die Malerei das geistige Gesamtleben der Welt. Diesem steigenden Fortschritte in geistiger Beziehung entspricht ein Abnehmen in materieller. Denn die Architektur hat noch die grobe, schwere, grosse Masse der Wirklichkeit, die Sculptur noch die äussere fühlbare Gestalt, die Malerei nur den Schein. Wenn hienach die Malerei die höchste, geistigste, unmateriellste der drei bildenden Künste ist, so ist damit auch eine Gefahr verbunden. Sie steht nicht mehr völlig in dem Maasse, wie die Sculptur, in der Mitte des Kunstgebietes, sondern auf der Gränze, wo ein Uebergehen in die Wirklichkeit eher zu befürchten ist. In geistiger Beziehung hat sie die weitere und reichere Aufgabe, den Menschen in seiner höheren, subjectiven Freiheit aufzufassen. Mit der Freiheit des Geistes im Körper ist aber auch die Gefahr der Verirrung nahe gelegt. Die Architektur ist die reinste Kunst, weil sie keinen Willen ausspricht. Die Willkür ist von ihr ausgeschlossen, sie erscheint nur als Fehler des Architekten, nicht als Bestandtheil des schönen Werkes. In der Sculptur hängt unlängbar, selbst für den gröberen Sinn, die Schönheit mit Reinheit und Strenge zusammen. Die Malerei dagegen liebt reiche Motive, sie kann die Hässlichkeit als Contrast gebrauchen und in das Sinnliche übergehen. Die Architektur gränzte noch an das Erhabene, die Malerei kann schon zum bloss Angenehmen herabsinken. Praktisch wichtig ist besonders der Gegensatz zwischen der Malerei und Sculptur, da wo beide eine scheinbar gleiche, in Wahrheit aber sehr verschiedene Aufgabe haben, bei der Darstellung des einzelnen Menschen. In der Sculptur, weil sie auf diese Gestalt beschränkt ist, fällt die Schönheit des Werkes mit der natürlichen Vollendung des Körpers zusammen; was diesen gesund, im vollen Gleichmaasse sinnlicher und geistiger Kräfte, nach Geschlecht und Art vollkommen darstellt, begründet auch die Schönheit des plastischen Werkes. Wendet man aber diese Regel unbedingt auf die Malerei an, fordert man auch hier die gleiche Schönheit der einzelnen Gestalt, so wird die eigentliche Kraft der Malerei zerstört. Gelänge es wirklich, die einzelne Gestalt so schön zu malen, wie das Meisterstück der Sculptur, so würde es aus dem Gesamtbilde sich ablösen, seine Einheit mit den Umgebungen würde aufgehoben sein. Es ist aber auch unmöglich, dass die Gestalt im Gemälde diese vollkommene Schönheit habe; dazu gehört die volle Form und der Mangel der Farbe. Denn die Farbe ist durch die äussere Beleuchtung bedingt und giebt uns

daher schon den Eindruck der Abhängigkeit und einer relativen Unvollkommenheit; die Anwendung des sculptorischen Schönheitsprinzips auf die Malerei erscheint daher als Widerspruch gegen die Farbe, wie Herder sehr gut sagt, als eine Lüge von Schönheit¹⁾. Im Gemälde muss der Einzelne mehr Wahrheit als Schönheit haben; das Charakteristische seines Wesens in der bestimmten Situation ist das Verdienst seiner Gestalt. Für die Schönheit des Bildes ist er nur ein Theil, er muss in Form und Farbe ihr entsprechend sein.

Die Harmonie der Formen in der Malerei begründet ihre Verwandtschaft mit der Architektur, von der schon oben die Rede war. Die Harmonie der Farben dagegen setzt sie in Beziehung zur Musik. Das Licht und die Farbe bilden die unkörperliche, dem Elemente der Zeit verwandte Seite des Raumelementes. Auch hier das Flüchtige, Einseitige, das Anwachsende und Abnehmende, die zarten Verhältnisse. Die Schönheit des Lichtes berührt daher, wie die musikalische, die Region des unbestimmtesten Gefühles in der Seele. Daher ist in der Harmonie der Farben etwas der musikalischen Harmonie Aehnliches, es ist die reichste, zarteste Seite, die Gränze der bildenden Kunst. Allein die Farbe an sich ist noch weichlicher und unbestimmter als der Ton, ihr mangelt das Princip der Zahl, der Einheit, des Abschliessens. Nur durch die Verbindung mit der Form wird sie daher künstlerischer Behandlung fähig. Wir erkennen hierin zwei Pole, zwischen denen sich die Malerei bewegt; den der strengen, plastischen Form und den der weichen, verschmelzenden Farbe. Keinem von beiden darf sie sich zu sehr nähern, und doch stehen beide in einem geistigen Gegensatze, der es schwer macht, sie zu vereinigen. Wir werden daher auch in der Geschichte mehr oder weniger, und in verschiedenen Durchdringungen, das abwechselnde Vorherrschen bald des einen bald des anderen Prinzips finden. Beide sind sich auch geistig entgegengesetzt, denn jenes führt in seiner Consequenz auf eine Annäherung an die plastische Schönheit, an das Ideale, dieses zum Detail und zur Kleinlichkeit des Wirklichen, zu einem Materialismus.

Wir erkennen hieran, wie die Malerei, auf dem Boden der bildenden Kunst, die Reihe beschliesst. Wenn sie in dem Gebrauche des Reichthums vielfältiger Beziehungen, der ihr vergönnt ist, so weit geht, dass sie auch das Kleinliche, Spielende und Unwürdige der Natur aufnimmt, ohne es durch künstlerische Kraft zu adeln, dann sinkt sie in jene trübe Mischung der Elemente, welcher die Kunst entflohen, zurück; sie

¹⁾ Herder's Werke zur schönen Literatur und Kunst, Gesamtausgabe v. 1830. XIX. 66.

theilt das Geschick des Wirklichen. Sie steht dadurch in einem umgekehrten Verhältnisse zur Wirklichkeit wie die Baukunst. Diese, an das tägliche Leben sich anlehnend und daraus hervorgehend, riss sich durch Strenge und Reinheit von demselben los, um sich in den klaren Aether der Kunst zu erheben. Jene, vom Scheine ausgehend, senkt sich wieder in die Wirklichkeit zurück, um ein Scheinbild derselben zu werden.

Vor diesem Herabsinken bewahrt sie nichts als das Festhalten an dem Boden, von dem sie ausgegangen ist, an der Lauterkeit des Elementes, dem sie angehört. Nur so lange bleibt sie wahrhaft in der Würde der Kunst, als die Erfordernisse räumlicher Schönheit, wie sie in der Baukunst festgestellt, in der Sculptur auf das individuelle Leben angewendet wurden, auch in ihr beobachtet werden. Sie soll und darf dadurch nicht abgehalten werden, die ganze Fülle des Lebens zu verarbeiten, aber unter diesem Reichthum des Mannigfaltigen muss die einfache Strenge der Form und der Verhältnisse in ihrer Reinheit erhalten bleiben, wie der feste Bau des Körpers unter dem heiteren Scheine seiner reichen Bekleidungen.

Es ist dies das geheimnisvolle Element der Malerei, das sich leichter dem Gefühle des Kunstverständigen andeuten, als in deutlichen Worten aussprechen lässt, und das in neuerer Zeit die Künstler oft mit dem, freilich nicht selten missverstandenen, Worte Styl bezeichnet haben. Es ist damit weder die Zurückweisung irgend einer Klasse von Gegenständen, als zu klein und gering, noch gar die Anforderung eines Ideals gemeint, sondern nur jenes Festhalten an der ächt künstlerischen Reinheit, die sich den Lockungen der sinnlichen Wirklichkeit nicht hingiebt, und dadurch jeden Gegenstand, auch den leichtesten und anspruchslosesten adelt.

Es bleibt daher auch auf der höchsten Stufe malerischer Entwicklung eine Erinnerung an das architektonische Prinzip, aus dem sie hervorgegangen. Wir sahen nun schon bei der Architektur selbst dass dies Prinzip, damit es sich gestalte, die Individualität eines bestimmten Volkes aussprechen müsse. Es folgt daraus, dass auch in der Malerei noch eine Einwirkung dieses historischen Volkscharakters geltend bleibt, nicht etwa bloss wie eine zufällig hinzutretende Bestimmung, sondern als nothwendige Bedingung und als Lebensprinzip. Wir finden daher auch hier eine Andeutung, dass die Kunst stets eine historisch bestimmte sein muss, und werden zu ihrem vollen Verständniss auf die Geschichte verwiesen.

Dem Gefühle unserer Zeitgenossen mag es fremdartig und sonderbar klingen, wenn die Architectur als der nothwendige Anfang der

bildenden Kunst bezeichnet wird, offenbar die schwerste Kunst, welche dem Leben am fernsten liegt. Uns ist es, kann man entgegen, am natürlichsten, zuerst von der Malerei angezogen zu werden, durch sie auf die Sculptur einzugehen und endlich uns den dunkeln Reiz, welchen die Baukunst hatte, näher zu erklären; auch das Talent, das malerische und das plastische, nimmt nicht den Umweg durch die Architektur. Allein, ist dawider zu erinnern, uns liegt auch der Erwerb der Jahrhunderte vor; in der Malerei, wenn sie auch anfangs nur als ein Spiegelbild der Wirklichkeit erschien, werden wir allmählig mit den Bedingungen höherer Kunst vertraut, und lernen sie dann auch in ihrer strengeren und reineren Anwendung verstehen. Dem Talent sind jene höheren Gesetze der Schönheit natürlich, es ahnt sie schon in der wirklichen Erscheinung, wenn es auch nicht das Bedürfniss fühlt, sie in Worten auszusprechen. Es bedarf aber doch der Schule, durch welche es jene strengeren architektonischen Elemente der Schönheit, wie sie im Laufe der Jahrhunderte in jeder der drei Künste angewendet sind, sich aneignet und in sich verarbeitet.

Eben wegen dieses für unsere Spätzeit verdeckten und verdunkelten Gegensatzes der Kunst gegen die Wirklichkeit ist dann der Zugang vom Leben zur Kunst ein langer und schwieriger. Desshalb bedarf es der Jahrhunderte, in welchen kindische und rohe Versuche auf die Kunst hindeuten, bevor das Werk der Architektur entstehen und später die Plastik und die Malerei daraus hervorgehen kann.

Ueberhaupt haben wir hier das Gebiet der Kunst und namentlich der bildenden Kunst nur äusserlich, gleichsam geographisch, begränzt und beschrieben. Die höchsten Gipfel ihrer Leistungen zu erreichen, uns an der Kraft des Genius zu erfreuen, war unsere Aufgabe hier nicht, sondern nur die Grundlage zu bezeichnen, von welcher er ausgehen muss und unwillkürlich durch den edlen Instinkt seiner Natur ausgeht. Wir sahen, dass die Kunst keineswegs eine Nachahmung des Wirklichen, sondern eine neue Schöpfung ist. Weil sie dies ist, von Menschen und für Menschen, muss sie in weiser Beschränkung von der Fülle der Wirklichkeit abstrahiren und eines ihrer Elemente in seiner Reinheit und Strenge zum Stoffe machen, in welchem sie arbeitet. In diesem Stoffe aber soll die Fülle des Lebens, das Höchste und Tiefste seinen Ausdruck finden; es wird daher das Ungewöhnlichste und das Schwerste gefordert, die Vereinigung entgegengesetzter Ansprüche. Da leuchtet es denn ein, dass nicht Lehre und Nachahmung, nicht Fleiss und Ausdauer, nicht die Schärfe des Gedankens den Künstler bilden, sondern dass die seltenste Vereinigung der edelsten Kräfte erforderlich ist, um die Ahnung des nie Gesehenen und Unausprechlichen

zu erzeugen, die Phantasie zu so hohem Fluge zu beflügeln, und die Energie der Durchführung zu verleihen. So seltene Genien gehörten dazu, um der Kunst den Weg zu brechen, und um in jeder künstlerischen Richtung das wahrhaft Hohe und Grosse zu leisten, und nur auf der von ihnen eröffneten Bahn kann dann die grössere Zahl begabter, aber doch minder ausgestatteter Talente fortschreiten. Uns ganz in ihren Geist zu versenken, ist uns bei dem Genuss ihrer Werke vergönnt, die Kunstgeschichte hat nur den Weg dahin zu zeigen.

Viertes Kapitel.

Die geschichtliche Bedeutung der Künste.

Das religiöse Gefühl sagt uns, dass der Weltlauf nicht ohne höhere Leitung und einen Zusammenhang sein könne, der Verstand aber sieht überall nur scheinbaren Zufall. Nach der gewöhnlichen Auffassung stellt die Geschichte daher auch nur einzelne unverbundene Begebenheiten, die Verwirrung von Zufällen, Leidenschaftlichkeiten und äusseren Ursachen dar. Von der Kunstgeschichte gilt dies dann in noch höherem Grade; denn da die Kunst selbst einer solchen verständigen Ansicht nur als ein angenehmer Luxus erscheint, da Wohl und Wehe nicht von ihr abhängen, so ist noch weniger Grund, hier eine höhere Anordnung anzunehmen. Ob die Kunst blühe oder nicht, hängt, einer solchen Ansicht zufolge, von dem unschädlichen Zufalle ab, ob Talente geboren werden, welche sie fördern, und die Kunstgeschichte hat die Aufgabe, von solchen vereinzelt Talenten, von den Schulen, welche durch Nachahmung des gegebenen Beispiels entstanden, zu erzählen, und gewährt den Nutzen, auf die Irrthümer und Missgriffe belehrend aufmerksam zu machen.

Diese Ansicht, zwar im Allgemeinen veraltet, aber in einzelnen Urtheilen noch häufig einwirkend, ist nicht die unsrige. Die Geschichte, wie jede Erscheinung, ist nur für den, welcher ihre innere Einheit nicht kennt, ein verwirrtes und unverständliches Bild. Wem das Auge für ihr geistiges Wesen geöffnet ist, dem kann ihr innerer Zusammenhang nicht entgehen, wenn er auch noch nicht alle ihre feinsten Züge verstehen und mit dem Ganzen in Einklang zu bringen vermag.

Jene sinnliche und vereinzelt Auffassung der Geschichte hat ihre Wurzel in der Ansicht, welche man von dem Verhältnisse der Einzelnen

zum Ganzen überhaupt hat, in einer Ueberschätzung des einzelnen Menschen, indem man glaubt, dass er sein geistiges Wesen mit allen seinen Anlagen und Fähigkeiten schlechthin durch seine körperliche Geburt erlange, und mithin entweder einer unmittelbaren Gnade oder dem Zufalle der Natur verdanke. Es ist aber vielmehr anzuerkennen, dass der Einzelne, so ausgezeichnet und begabt er auch sein mag, dennoch sein Wissen und Können nicht unmittelbar aus den Händen der allgemeinen Natur, als sein alleiniges Eigenthum empfangt, sondern dass beidem eine geistige Erbschaft, eine Ueberlieferung, die Gemeingut der Nation ist, zum Grunde liege. Das Volk löst sich äusserlich in einzelne Menschen auf, aber innerlich und in Beziehung auf die grösseren geistigen Leistungen bildet es nur Ein untrennbares Wesen. Dieser Volksgeist ist freilich unpersönlich, ohne Selbstbewusstsein und Freiheit, aber in sich einig, concentrirt und organisch gegliedert. Vermöge dieses organischen Zusammenhanges ist die Richtung, welche er in einer Beziehung nimmt, nicht gleichgültig für seine anderen Thätigkeiten. Ist seine Kraft zu sehr nach der einen Seite gewendet, so wird sie der anderen entzogen, und es bildet sich eine Einseitigkeit, welche in jeder Leistung durchzufühlen ist. Der Gesamtgeist erlangt hiedurch einen individuellen, in mancher Beziehung beschränkten Charakter, wie der einzelne Mensch. Ueber die Schranken dieses Volksgeistes hinauszustreben, ist fruchtlos; die Grösse des Einzelnen besteht vielmehr darin, dass er den Geist seines Volkes fasse, ihm gemäss handle, das Unentwickelte in ihm zur Ausführung bringe. Das Verdienst der That bleibt zwar dem Einzelnen, ebenso wie sie ein Werk seiner Freiheit ist, und auch die Züge seiner persönlichen Individualität behält; aber ihre Energie und Wirksamkeit ist um so grösser, je mehr sie aus dem Geiste des Ganzen hervorgeht und demselben entspricht.

Auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Völker ist aber nicht bloss ein Produkt des äusseren Bodens oder der Abstammung, sondern sie ist durch die geistige Ueberlieferung anderer Völker bedingt. Die Geschichte der heutigen Zeiten verdankt ihre Gestalt den vorhergegangenen und so fort bis in den dunkeln Ursprung des Menschengeschlechtes zurück; eine ununterbrochene Kette der Ueberlieferung verbindet uns mit der ersten Schöpfung.

Man hat häufig von einer solchen Tradition gesprochen, aber in dem Sinne, als ob nur bestimmte Nachrichten oder Kenntnisse, etwa solche höhere, die der Mensch nicht aus der Natur, sondern nur durch eine Offenbarung erlangen könne, auf diese Weise überliefert worden. Allein auch diese Auffassung ist zu sinnlich, und verkennt den inneren organischen Zusammenhang des Geistes. Wären nur solche Lehren

tradirt, während das Andere, die praktischen Einrichtungen, die Sitten und Gesetze, die Fertigkeiten, welche zur Bequemlichkeit des Lebens dienen, und endlich die Künste, selbstständig sich bildeten, so würde ein Zwiespalt in dem geistigen Wesen der Nation entstehen, welcher nicht von Dauer sein könnte, sondern bald mit dem Untergange oder der Entstellung jener vereinzelter Lehren endigen würde. Jedes Volk überliefert dem anderen nicht bloss Einzelnes, sondern sein ganzes Wesen, oder doch das Eigenthümlichste und Hervorstechendste desselben. Es überliefert sich ihm aber auch nicht bloss durch Lehre oder sonstige freundliche Mittheilung, sondern oft im Kampfe dadurch, dass die Einseitigkeit des Einen die entgegengesetzte Einseitigkeit des Anderen hervorruft und fördert.]

Der Bildungsgang des menschlichen Geschlechtes schreitet langsam und stufenweise fort. Während das Wesen der Dinge im Einklange beider Welten, der körperlichen und der geistigen, besteht, ist die menschliche Thätigkeit immer einseitig; wendet sie sich mehr nach dem Geistigen hin, so vernachlässigt sie das innere Wesen des Körperlichen zu entwickeln; huldigt sie dem Materiellen, so wird die geistige Thätigkeit gröber und sinnlicher behandelt. Ist daher ein Volk in einer von beiden Beziehungen fortgeschritten, so entsteht in dem nächsten der Trieb, nach der anderen Seite hin sich zu ergänzen, wodurch dann diese das Uebergewicht erhält. Es ist daher die Aufgabe eines dritten Volkes, beides zusammen zu fassen, die Harmonie, in der Beziehung, welche durch den Gegensatz jener beiden Völker heraus gehoben war, wieder herzustellen und sich an der Totalität des menschlichen Wesens zu erfreuen. Diese Herstellung wird aber wieder beschränkt durch die Richtung der vorhergegangenen Völker; indem der Zwiespalt, welcher sie beschäftigte, aufgehoben ist, wird man sich erst anderer wichtiger, durch sie vernachlässigter Beziehungen bewusst. Für diese bedarf es daher einer neuen Durcharbeitung der Elemente, und andere Völker sind berufen, denselben Prozess gegenseitiger Einseitigkeit und Vermittelung auf einer höheren Stufe zu wiederholen. Das Ziel dieses Entwicklungsganges anzugeben, liegt ausserhalb der Gränzen menschlicher Wissenschaft, aber die Wahrnehmung desselben giebt uns die beruhigende Ueberzeugung, dass unsere Schicksale nicht das Spiel blinder Kräfte sind, sondern dass eine höhere Ordnung mit Nothwendigkeit unsere Zukunft leitet.

Während so die Menschheit als eine werdende, unvollendete erscheint, zeigt sie doch wieder auf jeder Stufe und in jedem Volke sich ganz, in allen ihren wesentlichen Zügen, nur freilich nicht mit gleicher Entwicklung von allen. Der Geist ist überall Totalität, keines seiner

Glieder darf ihm fehlen; der Geist eines Volkes hat diese Vollständigkeit in höherem Maasse wie der Einzelne, weil er mit grösseren Kräften wirkt, der Zufälligkeit und Schwäche weniger unterworfen ist. Nicht bloss die sinnliche Seite des Daseins, die Regelung und Befriedigung der äusseren Bedürfnisse kann niemals fehlen, sondern es bildet sich auch, wo überall nur die Gränze der äussersten Rohheit überschritten ist, ein System geistiger Lehre, welcher nothwendig die Religion, eine Schöpfungslehre und mithin eine, wenn auch rohe, Verbindung der sinnlichen Welt mit einem geistigen Urwesen zum Grunde liegt. Wenn nun Sinnliches und einseitig Geistiges überall die trennenden, feindlichen Mächte sind, durch welche der Zwiespalt im Menschen entsteht, wenn jedes von beiden ihn mehr einseitig festhält als ganz erfüllt, so ist die Religion die eigentliche Seele des Volksgeistes; in ihr spricht sich sein individueller Charakter aus, und je nachdem sie überwiegend zum Materiellen oder Spirituellen hinneigt, wird auch jede seiner Aeusserungen diesen einseitigen Charakter haben.

Auch die Kunst gehört zu den nothwendigen Aeusserungen der Menschheit; ja man kann vielleicht sagen, dass in ihr der Genius der Menschheit sich noch vollständiger und eigenthümlicher ausspreche, als in der Religion selbst, weil in dieser immerhin die Form des Gedankens oder doch des vergeistigten Gefühls vorherrscht, während in der Kunst auch die sinnliche Natur vollkommen mit aufgenommen und befriedigt ist. Kein Volk ist daher auch ganz ohne Kunst, sie findet sich unbewusst ein; aber freilich sind bei Weitem nicht alle Völker im Besitze der ganzen Kunst oder aller Künste, keines vielleicht hat alle mit gleichem Glücke geübt. Wir finden einige Völker, bei denen zwar die Anfänge aller Künste vorkommen, aber so, dass das künstlerische Treiben nur ein unklares und erfolgloses ist, weil es noch nicht völlig aus der Verwirrung des sinnlichen Lebens heraus tritt. In der Baukunst mischen sich z. B. mit dem eigentlich Architektonischen bildliche Elemente, die dann eben deshalb nicht zur selbstständigen Entwicklung kommen; die Poesie ist noch nicht ein freies Werk schöpferischer Phantasie, sondern eine Mischung verständiger Lehren und roher Anschauungen, die Musik mit wilden Naturlauten gemischt. Eines trübt das Andere, wie in der Wirklichkeit; der Geist der Sonderung und Wahrheit ist noch nicht über sie gekommen. Bei anderen Völkern ist die freie Entwicklung des Kunsttriebes durch eine Einseitigkeit des Geistes unterdrückt, indem sie das Geistige ausserhalb des Körperlichen suchen zu müssen glauben. Diese üben dann nur die Kunstzweige, in welchen das Geistige vorzuherrschen scheint, weil sie keine unmittelbaren Darstellungen aus der äusseren Natur geben, also Poesie,

Musik und Architektur, während sie sich der übrigen bildenden Künste enthalten. Es ist hier also eine scheinbare Uebersinnlichkeit, mit welcher aber, weil man das Geistige in der Natur nicht anerkennt, ein praktischer Materialismus nothwendig verbunden ist. Bei diesen Völkern ist der egoistische, einseitige Verstand, bei jenen die ungeordnete Phantasie vorwaltend, beiden fehlt das rechte Maass und die schöne Vereinigung beider Grundkräfte. Wir finden daher zwar bei den Völkern beider Klassen einzelne Kunstleistungen, aber nicht eine völlig entwickelte Kunst und noch weniger das volle Bewusstsein ihrer Bedeutung. Wir sehen, das Bedürfniss der Kunst ist zwar ein allgemeines der Menschheit, aber es gehört nicht der äusseren Nothwendigkeit an; in seiner Klarheit wird es erst empfunden, wenn dem Materiellen genügt ist, und seine volle Befriedigung gelingt nur den edelsten und begabtesten Völkern.

Auch in Beziehung auf die Kunst ist die Geschichte der Menschheit ein zusammenhängendes Ganzes, auch hier überliefert das eine Volk dem anderen das, was es erreicht hatte, und das Ziel ist ein gemeinsames, nach dem alle streben. Allein wenn schon in anderen geistigen Beziehungen der Fortschritt nicht als ein stetiger und ununterbrochener erscheint, indem von Zeit zu Zeit geistige Momente sich geltend machen, welche bisher vernachlässigt waren, und gleichsam nachgeholt werden müssen, so fällt dies bei der Kunst vorzugsweise in's Auge. Denn der Eintritt eines neuen Princips führt die Zerstörung der auf ein älteres gegründeten Civilisation, und damit eine chaotische Verwirrung herbei, in welcher die gröberen Bedürfnisse lange Zeit alle Kräfte in Anspruch nehmen, und der Kunstsinn schlummert.

Dennoch ist aber auch die Kunst solcher ungünstigen Zeiten der Beachtung wohl werth, sowohl in Beziehung auf das Wesen der Kunst an sich, als für die Geschichte überhaupt. Denn in der Zerstörung und im Wiederaufbau der Kunst lernen wir ihr Wesen von einer Seite kennen, welche in den Zeiten ihrer Blüthe nicht an's Licht kam. Wie man in krankhaften Zuständen des menschlichen Organismus die Wirksamkeit und Bedeutung einzelner Theile genauer erfährt, als bei voller Gesundheit des ganzen Körpers, oder wie man, wenn die Mauern abgebrochen, die Construction der Fundamente, auf denen das Gebäude bisher so fest ruhte, untersuchen kann, so zeigt sich auch in solchen Perioden geringerer Kunstpflege deutlicher der Zusammenhang des Kunsttriebes mit den übrigen Anlagen des Geistes, die unzerstörbare Wurzel, aus welcher die frühere Blüthe hervorwuchs und eine künftige wieder aufschiesse wird. Ebenso wichtig ist aber die Betrachtung solcher minder günstigen Zeiten für die allgemeine Geschichte. Denn

auch in solchen Zeiten ist die Kunst, so unvollkommen und verkrüppelt sie erscheinen mag, der vollste und zuverlässigste Ausdruck des Volksgestes. Sie verhält sich zu den übrigen Aeusserungen desselben, im geistigen und im äusseren Leben, wie bei dem einzelnen Menschen der Ausdruck des Gefühles zu seinen übrigen, mehr absichtlichen Leistungen. So lange wir einen Menschen bloss aus seinen Gedanken und Maximen, aus seinen Handlungen und seiner äusseren Erscheinung beurtheilen, ist unsere Kenntniss von ihm noch unvollkommen; erst wenn es uns durch längere und wohlwollende Betrachtung gelingt, das Eigenthümliche seiner Gefühle, die Form seiner Aeusserungen zu verstehen, erst dann kennen wir ihn ganz.

Ebenso ist es mit dem innersten Wesen der Völker. Der scharfe Blick des Beschauers dringt zwar auch bei der Betrachtung des politischen Lebens und der wissenschaftlichen Leistungen tief ein in ihre Natur, allein die feinsten und eigenthümlichsten Züge, die Seele des Volkes, werden wir stets nur aus seinen Kunstleistungen, aus der Poesie und den bildenden Künsten, erkennen. Im politischen Leben nehmen die Leidenschaften und Zufälligkeiten der hervorragenden Individuen zu sehr den Vordergrund ein, und auch die wissenschaftliche Entwicklung wird zu sehr von der Bedeutung der einzelnen Leiter derselben und von einer geistigen Absichtlichkeit bestimmt. Ueberdies steht sie in gewissem Grade vereinzelt und abgelöst von dem innersten Leben da. In der Kunst allein bringt die nothwendige Harmonie des Werkes die zartesten, dem Worte unaussprechlichen Regungen an's Licht. In ihr allein wird das Naturelement, nicht als Beschränkung des Geistes, sondern in seiner belebenden Eigenthümlichkeit ausgeprägt. So bedeutend die Persönlichkeit der hervorragenden künstlerischen Genien ist, so wenig verdeckt sie uns das Innere des allgemeinen Geistes; denn der ist der grösste Künstler, der, so weit es seine Kunst erfordert, sich in den Geist seiner Zeit und seines Volkes versenkt, und wahre Künstlernaturen verbinden mit der höchsten Wärme und Eigenthümlichkeit eine vollkommene Durchsichtigkeit des Wesens. So sehen wir in den glänzenden Epochen der Kunst durch die freien Werke der Künstler hindurch den Geist der Nation. Aber nicht minder charakteristisch sind ihre Werke auch bei den Völkern mangelhafter Kunstübung; denn hier zeigt uns die Kunst am sichersten das, was der vollen Entwicklung ihres Wesens hemmend entgegen trat. In den anderen, mehr bewussten Aeusserungen des öffentlichen Lebens kann dies Hemmniss nicht gefunden werden, weil das Volk selbst es nicht kannte; in der unbeholfenen Kunstleistung aber ist es für uns, die wir Vollkommeneres damit vergleichen können, deutlichst ausgesprochen. So ist also die

Kunst einer jeden Zeit der vollständigste, zugleich aber auch der zuverlässigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes. Denn das Naturelement, welches in ihr enthalten ist, giebt ihrer Entwicklung auch den Charakter der Nothwendigkeit und Stetigkeit, und sichert uns dagegen, dass wir nicht von einzelnen Zufälligkeiten getäuscht werden. Sie ist mithin gleichsam eine Hieroglyphe, ein Monogramm, in welchem sich das geheime Wesen der Völker, denen sie angehörte, zwar abgekürzt und auf den ersten Blick dunkel, aber für den, welcher diese Zeichen zu deuten versteht, vollständig und bestimmt ausspricht.

Eine fortlaufende Kunstgeschichte gewährt daher zugleich eine Anschauung von der fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes. Denn das Schöne selbst, das Ziel der Kunst ist nichts anderes, als die möglichst vollendete Darstellung des menschlichen Wesens, und scheint daher mit der allgemeinen Aufgabe der Menschheit, deren Lösung nach eingeborenem Triebe alle Völker, jedes nach seiner Weise, erstreben, übereinzukommen. Es scheint, sage ich; denn wer möchte behaupten, dass es wirklich so sei, dass das letzte Ziel der Menschheit wirklich völlig mit der höchsten Befriedigung des Schönheitssinnes zusammen falle! — Die Schönheit beruht auf dem Einklange des Geistigen und Körperlichen; der Fortschritt der Menschheit, vom Sinnlichen ausgehend, ist stets auf der geistigen Seite. Vorübergehende Störungen der bereits erlangten Harmonie durch eine einseitig vorherrschende Geistigkeit werden dann zwar, wenn auch nicht für das einzelne Volk, so doch durch ein anderes, nachfolgendes, mithin für die Menschheit im Ganzen überwunden; die natürliche Seite macht sich späterhin von neuem geltend und das Gleichgewicht wird verhältnissmässig wieder hergestellt. Allein es fragt sich, ob diese wiedererlangte Harmonie ganz die Vollendung der früher besessenen habe, ob im Entwicklungsgange der Menschheit, von vorherrschender Sinnlichkeit zum Gleichmaasse und über dasselbe hinaus, das letzte Ziel nicht jenseits, nach der geistigen Seite hin liege, ob der höchsten geistigen Stufe menschlicher Bildung auch die Kunst im vollsten Maasse vergönnt sei, und ob die höchste Harmonie, deren Vorbild die Kunst gewesen, in den Gränzen des irdischen Daseins ihre Stelle finde. Indessen sind dies Fragen, welche die Geschichte nur anregen, nicht lösen kann, und welche daher auch hier nur zu berühren waren. Es genügt uns zu wissen, dass wir in dem Entwicklungsgange der Kunst auch das treueste Bild der fortschreitenden Humanität besitzen.

Wie die Entwicklung des Schönheitssinnes im Allgemeinen der Entwicklung des menschlichen Geistes im Ganzen, ebenso entspricht bei jedem einzelnen Volke die Blüthe der einzelnen Künste in ihrer

geschichtlichen Folge den Bildungsstufen desselben. Hiebei sind aber die speciellen Gesetze der einzelnen Künste und ihre Verhältnisse unter einander zu beachten, da der Einfluss des allgemeinen Geistes der Nation durch diese modificirt wird, und nicht unbedingt entscheidend ist. Die Künste erblühen auch bei dem vielseitigsten Volke nicht alle gleichzeitig. Vielmehr wie jede Thätigkeit einseitig ist, nach einer Richtung hin und von der anderen ableitet, so muss auch das Vorherrschen einer Kunst die künstlerischen Anlagen zu einer anderen bleibend oder doch vorübergehend, ganz oder theilweise hemmen.

Die Gesetze dieser Entwicklung der einzelnen Künste in historischer Folge bei einem einzelnen Volke lassen sich etwa in Folgendem angeben; natürlich nur im Allgemeinen, und abgesehen von den mehr oder minder bedeutenden Modificationen, welche die Verhältnisse des bestimmten Volkes herbeiführen.

Zunächst geht bei jedem, auch dem begabtesten Volke, der Entwicklung der eigentlichen Kunst ein immer langer, mehrere Jahrhunderte umfassender Zeitraum der Vorbildung voraus. Wie der Kern im Schoosse der Erde reift, wie jede Geburt eine stille und verborgene Vorbereitung, ein angestörtes Wirken der bewussten Kräfte erfordert, so muss auch das Naturelement des Volkes, aus welchem seine Kunst hervorgehen soll, langsam zeitigen. Wenn dies geschehen und der Moment gekommen, dann brechen plötzlich, wie die Knospen des Frühlings, die Regungen der Kunst hervor, und zwar in dem Kunstgebiete, welches dem Volksgeiste am nächsten entspricht; diese Kunstgattung bildet sich rasch und in steter Consequenz aus, erreicht ihre höchste Blüthe, und hält sich eine Zeitlang in derselben. In der Zwischenzeit sind dann auch die Keime einer anderen Kunst hervorgebrochen, haben sich weiter entwickelt und nehmen nun, während jene erste schon abzubühen, ihre schönste Eigenthümlichkeit zu verlieren anfängt, die erste Stelle ein. Andere Kunstrichtungen folgen, entfalten sich und ermatten, bis endlich mit dem Volke selbst, und als Vorbote seines völligen Unterganges, seine künstlerische Kraft überhaupt altert, farblose Blüten hervorbringt und endlich völlig verschwindet.

Die Reihenfolge der einzelnen Künste bestimmt sich durch das Naturelement des Stoffes, dem sie angehören; je mehr dieser ein harter, von der Mitte des menschlichen Daseins entfernter ist, desto später reifen sie. In der vorbereitenden Zeit regen sich die drei Hauptrichtungen der Künste, Poesie, Musik und bildende Kunst; aber alle drei noch lehrhaft, symbolisch, ungetrennt von den Zwecken der sinnlichen Wirklichkeit. Zuerst tritt dann gewöhnlich, mit seltenen Ausnahmen, die Poesie als wahrhafte Kunst hervor; in der Erscheinung mensch-

licher Handlungen und Schicksale verstehen wir am leichtesten das Gepräge des göttlichen Geistes. Sie ist zunächst episch, weniger den Einzelnen als das Ganze behandelnd, auch mehr durch den gemeinsamen Verkehr des Volkes als durch die Erfindung eines bestimmten Dichters hervorgebracht. Sie bedient sich der Musik als einer untergeordneten Begleiterin, die sie aber auch, je mehr sich das Geistige der Poesie entwickelt, mehr und mehr entbehren kann, und überlässt sie endlich sich selbst zu ihrer selbstständigen Ausbildung, deren Blüthezeit indessen erst später eintritt. Die Poesie selbst aber entwickelt sich dann zur Lyrik, in welcher nun auch die Schönheit des einzelnen Gemüthes sich ausbildet, und geht zuletzt zum Drama über, in dem die Verwickelungen und Leiden der Einzelnen, der Streit des Individuums gegen das Schicksal, gegen Gesetz und Sitte sich gestalten. Bald nach der Vollendung des Epos erlangt die bildende Kunst eine künstlerische Behandlung. Es gehört eine weitere Erhebung über das gemeine Dasein dazu, um in den äusseren Dingen, welche nur zum sinnlichen Gebrauche zu dienen scheinen, die schönen Verhältnisse zu erkennen. Die Poesie muss daher schon vorgearbeitet, den Gemüthern einen höheren Schwung gegeben, sie für das reine Maass empfänglich gemacht haben, ehe die Bearbeitung des härteren Stoffes erfolgen kann. Unter den bildenden Künsten geht die Architektur voran; der Sinn muss sich erst für die reinen Verhältnisse gebildet haben, ehe er ihre tiefere Bedeutung an der individuellen Gestalt auffassen kann. Ihr folgt die Sculptur, welche eben diese Verhältnisse an dem Einzelnen, dem leiblichen Organismus, darstellt. Sie ist der lyrischen Poesie verwandt, indem sie wie diese sich auf den Einzelnen in seiner Schönheit und Gediegenheit bezieht. Man muss eine deutliche Anschauung von dem Werthe und der Kraft individueller Gefühle, von der sittlichen Ausbildung der Geschlechter und Charaktere erlangt haben, um sie körperlich darzustellen, und in diesen Anschauungen geht die Poesie der Plastik voraus. Die Malerei endlich folgt erst auf die Sculptur, durch das Mittelglied des Reliefs vorbereitet. Man lernt allmähig, dass eine Schönheit der Verhältnisse, ein organischer Zusammenhang nicht bloss in dem einzelnen Körper, sondern auch in der Verbindung und Wechselwirkung mehrerer, in der Einheit des Lichtes und Scheines bestehe. Wie die Malerei unlängbar eine Beziehung auf das Drama hat, so üben beide Kunstrichtungen, die poetische und die bildende, auch wieder auf jeder ihrer Stufen eine Rückwirkung auf die Musik aus. Denn diese hatte in der Architektur und in der Construction des Epos ein Vorbild für grosse massenhafte Verhältnisse, in der Lyrik und Sculptur für die Vereinzelung und Vertiefung des Gemüthes, in der Malerei wie im Drama endlich Anregung

zu harmonischer Verbindung verschiedener Reihen erhalten, ebenso aber auch wiederum auf jene anderen Künste in gleichem Sinne zurückgewirkt. So sehen wir in den drei Kunstrichtungen drei sich entsprechende Entwicklungsstufen; auf der ersten die Epik, Baukunst und die allgemeine einfache, gewöhnlich kirchliche Musik, auf der zweiten die Lyrik, Plastik und die Melodie des Liedes, auf der dritten das Drama, die Malerei und die völlige Entwicklung der Musik zur reichen Harmonie und Instrumentirung. Wir erkennen wie jede Kunstrichtung anregend und fördernd für die andere, wie jede Kunststufe vorbereitend für die folgende ist, wir sehen aber auch, dass die einzelnen Künste unter sich im Gegensatze stehen und abhaltend oder auflösend auf einander wirken können. Wenn Lyrik und Plastik den Sinn allzusehr für das Individuelle, Praktische und Lebendige in Anspruch nehmen, so kann er nicht mehr mit völlig ruhiger Hingebung in den allgemeinen, selbstlosen Verhältnissen weilen, an welche die schönste Blüthe der Architektur und des Epos gebunden ist. Die lyrische Poesie selbst kann sogar der Plastik nachtheilig werden; denn indem sie ihrer Aufgabe gemäss dazu fortgeht, die Gefühle immer feiner und reicher zu behandeln, nimmt sie dem Volke die ruhige und gemässigte Auffassung, die der Sculptur nothwendig ist. Wenn endlich die Musik durch ihre verwickelten und reichen Harmonien mehr und mehr ergötzt, an den geheimen Reiz der Behandlung des Unbestimmtesten und Zartesten mehr und mehr gewöhnt, so verweichlicht sie den Sinn und verleitet dazu, auch die Gestalten der Poesie und Malerei mehr zu verflüchtigen, als die Bestimmtheit des praktischen Stoffes es gestattet.

Wir finden in diesen Naturgesetzen des Kunstgebietes zugleich die allgemeinen Gesetze aller Bildung und Entwicklung wieder. Der Geist beginnt überall mit dem Allgemeinen und Strengen; er bedarf gleichsam fester Umgränzung, um sich in dem Zustande sinnlicher Verwirrung zu sammeln und zu concentriren; erst später geht er zum Einzelnen und Mildern über. So lernt der Knabe zunächst die Regel, behandelt alles nach derselben und giebt erst in der Folge die Ausnahmen zu. So ist jeder Anfänger und Unwissende hart in seinen Urtheilen, mit tieferer Einsicht wächst die Milde und Nachsicht. So herrscht denn auch in dem politischen Leben der Völker zuerst das Allgemeine, sei es der Wille des Gebieters oder das republikanische Gesetz, strenge und rücksichtslos. Erst später bildet sich die Sitte, die freiwillige Uebung des Gesetzlichen, bis endlich die Freiheit zur Willkür, die gemässigte Sitte zur schlaffen Nachgiebigkeit gegen alles Eigenwillige und Abweichende wird. Es ist allgemeines Bildungsgesetz, vom Objectiven zum Individuellen und

endlich zum Subjectiven bis zur Auflösung des allgemeinen Verbandes fortzuschreiten.

Es ist hiedurch begreiflich, wie der Entwicklungsgang der Künste mit dem des äusseren Volkslebens in Einklang stehen kann und muss. Die Lebensdauer der Kunst ist kürzer als die des Volkes; sie gehört weder dem rohen Knabenalter noch der Periode der letzten Altersschwäche an, sondern dem Zeitpunkte jugendlicher Reife und edler Männlichkeit, ein Product des Selbstgefühls der Völker.

Es zeigen sich daher in ihrem kürzeren Dasein die nothwendigen Entwicklungsstufen mehr zusammen gedrängt, und nicht überall genau mit denen des allgemeinen Volkslebens gleichzeitig. Auch bringen die besonderen Gesetze der einzelnen Künste, im Verhältnisse zu dem ihnen mehr oder weniger geneigten Volksgeiste, Verschiedenheiten der Dauer und der Wechselwirkung hervor. Im Wesentlichen aber schliessen sich dennoch diese Perioden des Kunstlebens an die des Volkslebens an. Daher sind denn auch die Künste, ungeachtet ihres harmlosen Charakters, nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das politische Leben, dem sie bald Bestärkung in klarer männlicher Festigkeit, bald Verleitung zum Weichlichen und Auflösenden werden können. Berücksichtigt man nun endlich, dass auch die anderen, geistigen oder äusserlichen Thätigkeiten, kriegerische und friedliche, wissenschaftliche und industrielle ebenso wie sie im Allgemeinen auf den Volksgeist influiren, so auch im Einzelnen auf gewisse Künste Einfluss ausüben und von ihnen empfangen, so öffnet sich uns das Bild eines verwickelten und überaus künstlichen Organismus vielfach sich durchkreuzender Wechselwirkungen, welche alle mehr oder weniger mit der Kunst und ihrer Geschichte in Verbindung stehen. Es liegt in der Natur der Sache, dass es unmöglich ist, in einer übersichtlichen Darstellung alle diese Fäden zu verfolgen, es reicht wohl selbst über die höchsten menschlichen Kräfte hinaus, sie alle vollständig wahrzunehmen. Vielleicht würde eine vollendete Darstellung der Kunstgeschichte, ohne dass sie ausdrücklich darauf Anspruch machte, von allen jenen Wechselwirkungen Rechenschaft zu geben, dennoch ihre Resultate, da dieselben in der Kunst, als der wenigst einseitigen aller Bestrebungen, am meisten vereinigt sind, anschaulich machen. Sie würde das Wesen des Volkes zusammen gefasst, wie in einem verkleinernden Spiegel, zeigen, so dass ein scharfer Blick und richtiges Urtheil aus den Reflexen und Schatten auch auf die verborgenen Stellen schliessen könnte. Allein dies könnte nur erreicht werden, wenn man das ganze Kunstgebiet mit gleicher Klarheit übersähe, die verborgenen Fäden aller Verknüpfungen entdeckt hätte, überall das Zufällige von dem Wesentlichen zu scheiden wüsste.

Auch so noch überschreitet die Aufgabe, wenn nicht menschliche Kräfte überhaupt, so doch die Gränzen der gegenwärtigen Forschungen, welche, erst seit Kurzem begonnen, schon gewaltige Fortschritte gemacht haben, aber auch noch viele neue und umgestaltende Ergebnisse erwarten lassen. Die bildenden Künste haben vor den anderen in dieser Beziehung etwas voraus; da ihr Stoff, das Gesetz des Räumlichen, der festeste und klarste ist, so herrschen auch in ihrer Entfaltung die Naturgesetze der Kunst entschiedener vor, während in den anderen Künsten die Freiheit des Sängers und Dichters selbstständiger und eigenthümlicher wirkt. Ihre Gestalten sind daher gleichmässiger. Während die anderen Künste erst aus einer bunten Mannigfaltigkeit subjectiv verschiedener Darstellungen völlig gewürdigt und verstanden werden können, genügt schon ein mässiger Kreis, um die charakteristischen Erscheinungen der bildenden Künste zu gruppiren. Ihre Regeln sind einfacher; die festen unwandelbaren Grundzüge der Kunst wie des sittlichen Gefühls sind in ihnen niedergelegt. Wenn in den anderen Künsten die feineren geistigen Eigenthümlichkeiten, die Ausbildung des Gedankens und der Subjectivität in höherem Grade entwickelt oder stoffartig ausgesprochen sind, so hat dagegen das Feste, Bleibende, Allgemeine mehr in den bildenden Künsten seinen Ausdruck. In diesen herrscht das demokratische, in jenen das aristokratische Element vor. Selbst in der Malerei, die unter den bildenden Künsten sich am meisten der Poesie nähert, auf subjective Gefühle eingeht und ihnen Raum giebt, ist ein gewisses Gemeinmaass gegeben; die höchste Steigerung der Heldengrösse und die feinsten Schattirungen getheilte Gefühle sind ihr versagt. Die Geschichte der bildenden Künste, ein Segment der Kunstgeschichte überhaupt, dürfte daher früher sich zu einem Ganzen gestalten und schon jetzt, so viele nähere Bestimmungen und Berichtigungen sie auch noch zu erwarten hat, in ihren Grundzügen klar und bleibend hingestellt werden können.