

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 gröberer 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 Uebrige, 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 deshalb, 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 Gesamtleben, 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 Gesamtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, hier beruht das Gesamtleben 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 Gesamtleben 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