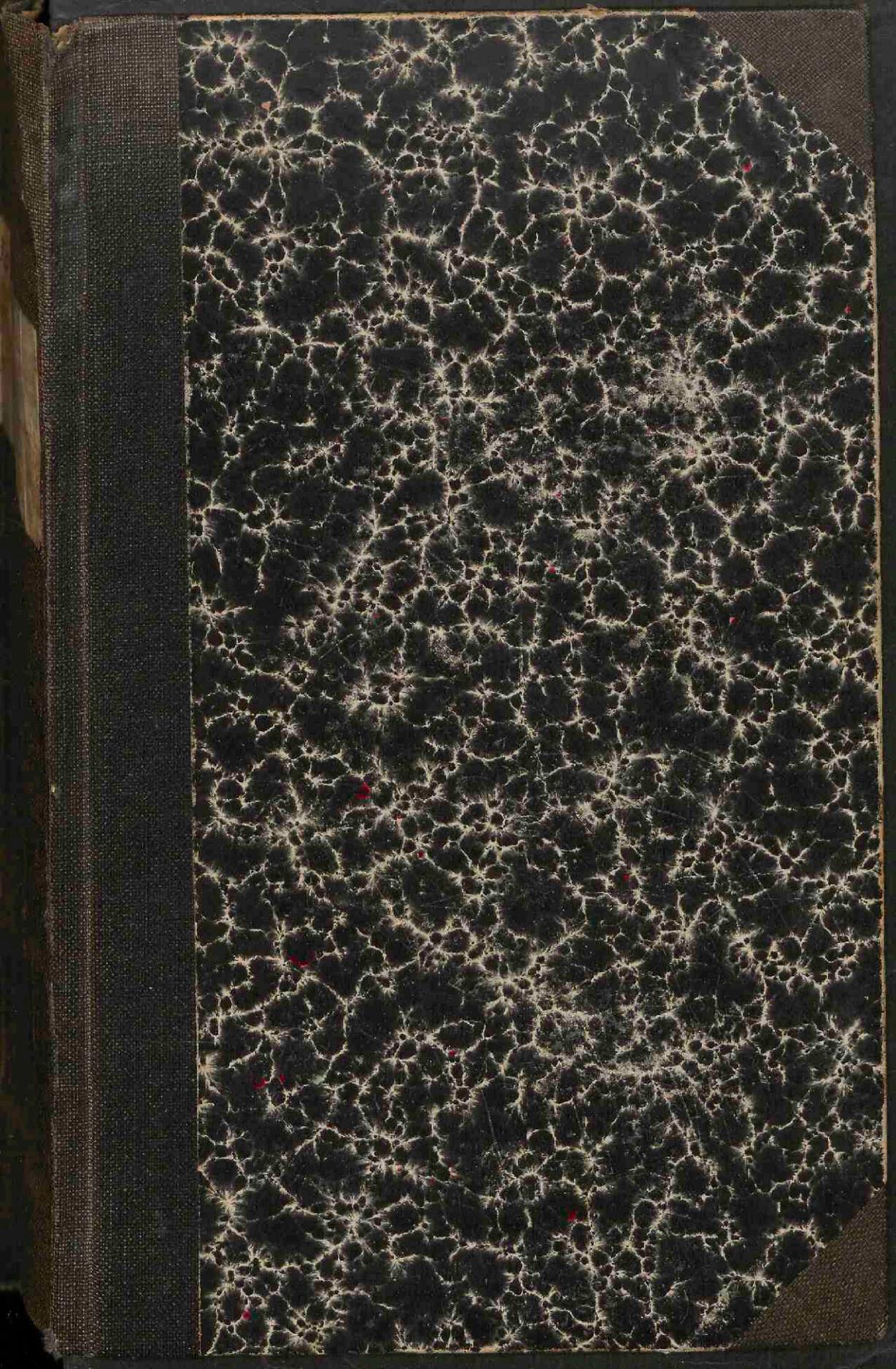
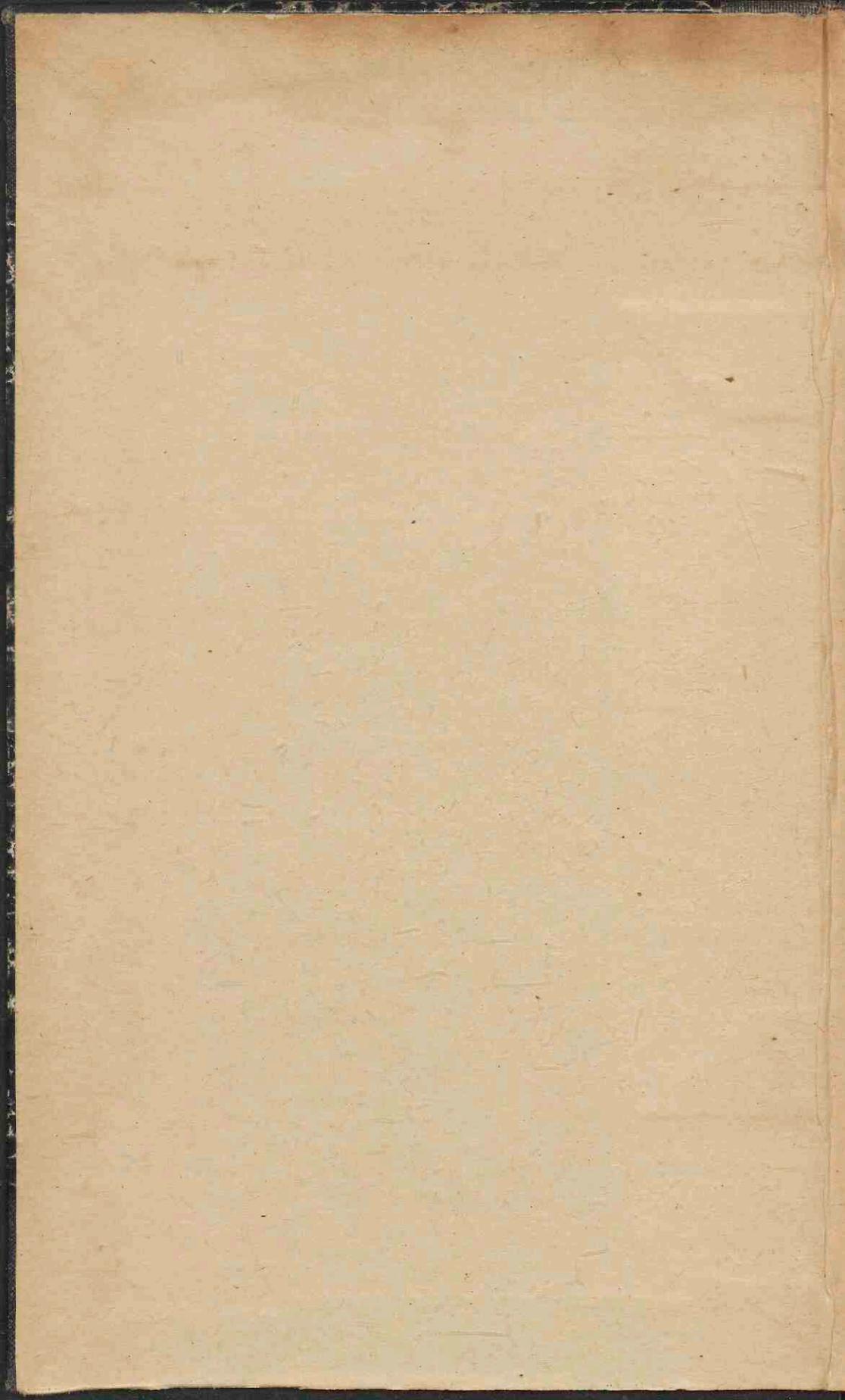


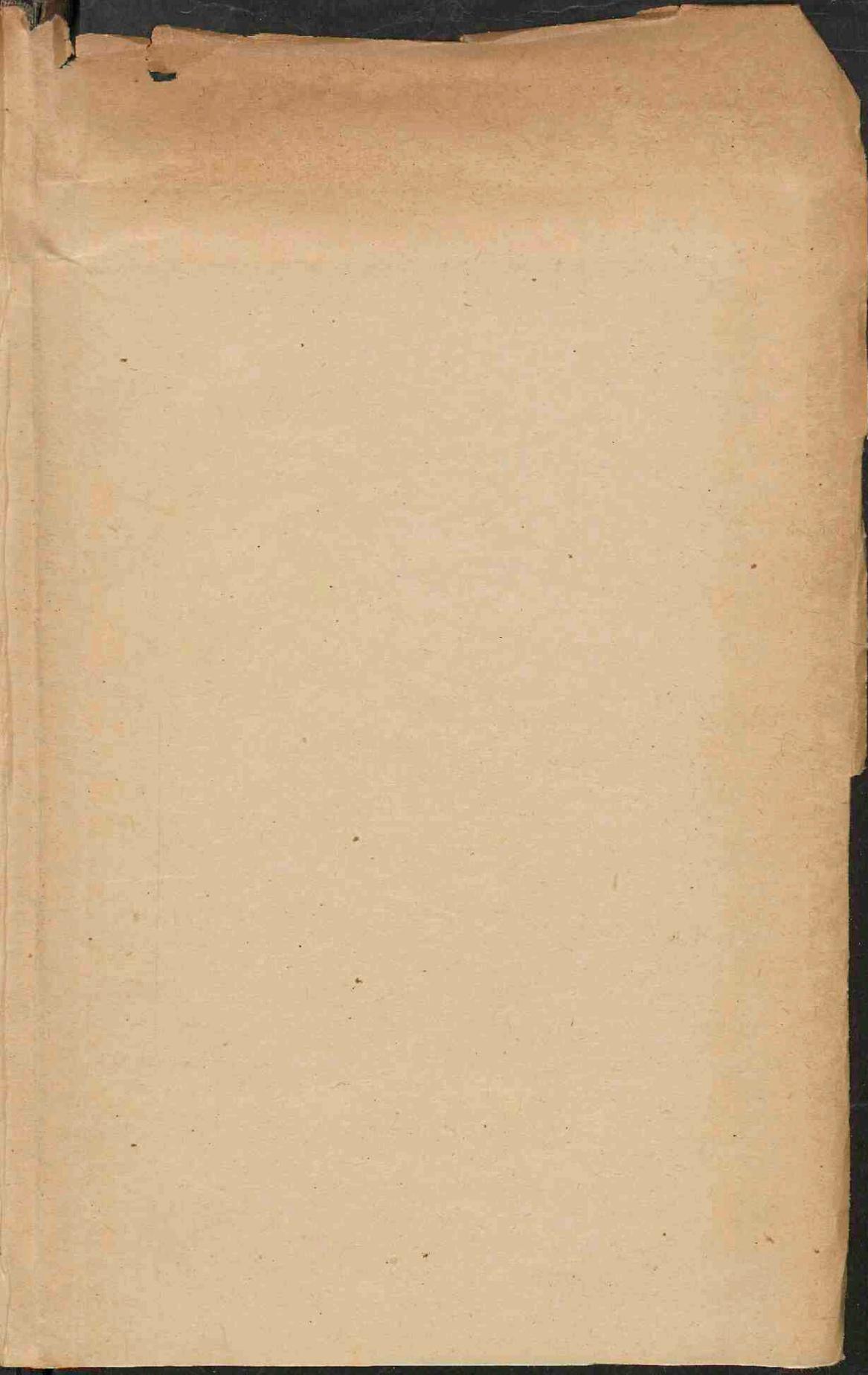


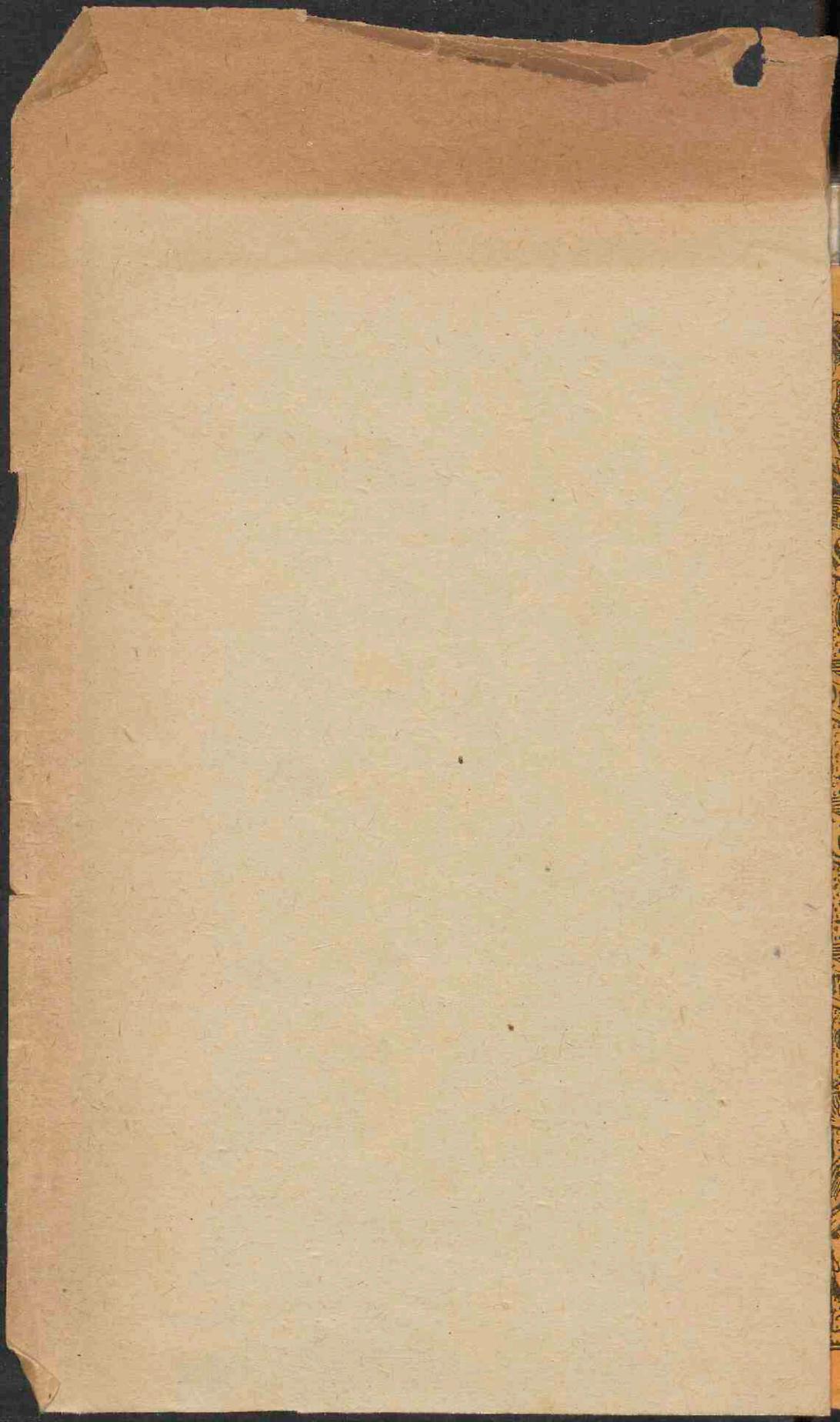
Zur Ästhetik der Beuroner Schuler

<https://hdl.handle.net/1874/288826>









R. 13-130-96

Allgemeine Bucherei

11

96



Zur Ästhetik der Seuroner Schule.

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT
GORE BON MAAS

P. Desiderius Tenz O. S. B.

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



2202 7324

Wien und Leipzig.
Wilhelm Braumüller
k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler.

Allgemeine Bücherei

herausgegeben von der österreichischen Leo-Gesellschaft

wird eine Sammlung sein, die sich von ähnlichen, bereits vorhandenen, dadurch unterscheidet, daß sie mit sorgfältiger Auswahl einen bestimmten, wenn auch nicht eng beschränkten Plan verfolgt. Die

Allgemeine Bücherei

soll in ihrer Gesamtheit erzieherisch wirken. Sie soll allmählich alles in sich aufnehmen, was in den Kreis der allgemeinen Bildung gehört. Ferne davon, ein Chaos zu bilden, in dem der Zufall herrscht, soll sie vielmehr mitwirken, die organische Einheit unserer Cultur zu befestigen. Das, was nicht im Sinne der Moral wirken könnte, ist ausgeschlossen. Die Allgemeine Bücherei soll eine

Familien-Bibliothek

werden, die man unbedenklich jedem in die Hand geben kann. Sie wird demnach auch alles ausschließen, was die Gläubigkeit angreifen könnte. Ihre Herausgeber stehen auf dem Boden des katholischen Christenthums. Dieser Standpunkt wird aber nicht die Würdigung der antiken, der nationalen Culturelemente ausschließen. Die Sammlung wird im Gegentheil im strengsten Rahmen die größte Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit anstreben. Sie wird außer Neudrucke älterer Classiker aller Nationen auch Werke lebender Schriftsteller sie wird außer Werken der Poesie auch historische, biographische, philosophische, theologische und ästhetische Schriften bringen.

Alle Neudrucke älterer Werke werden einer sorgfältigen, wissenschaftlichen und pädagogischen Bearbeitung von Fachmännern unterzogen. Unter den Classikern aller Länder sollen besonders die viel zu sehr vernachlässigten katholischen Autoren zu ihrem Recht kommen.

96

1

Zur

Ästhetik der Neukoner Schule.



Von

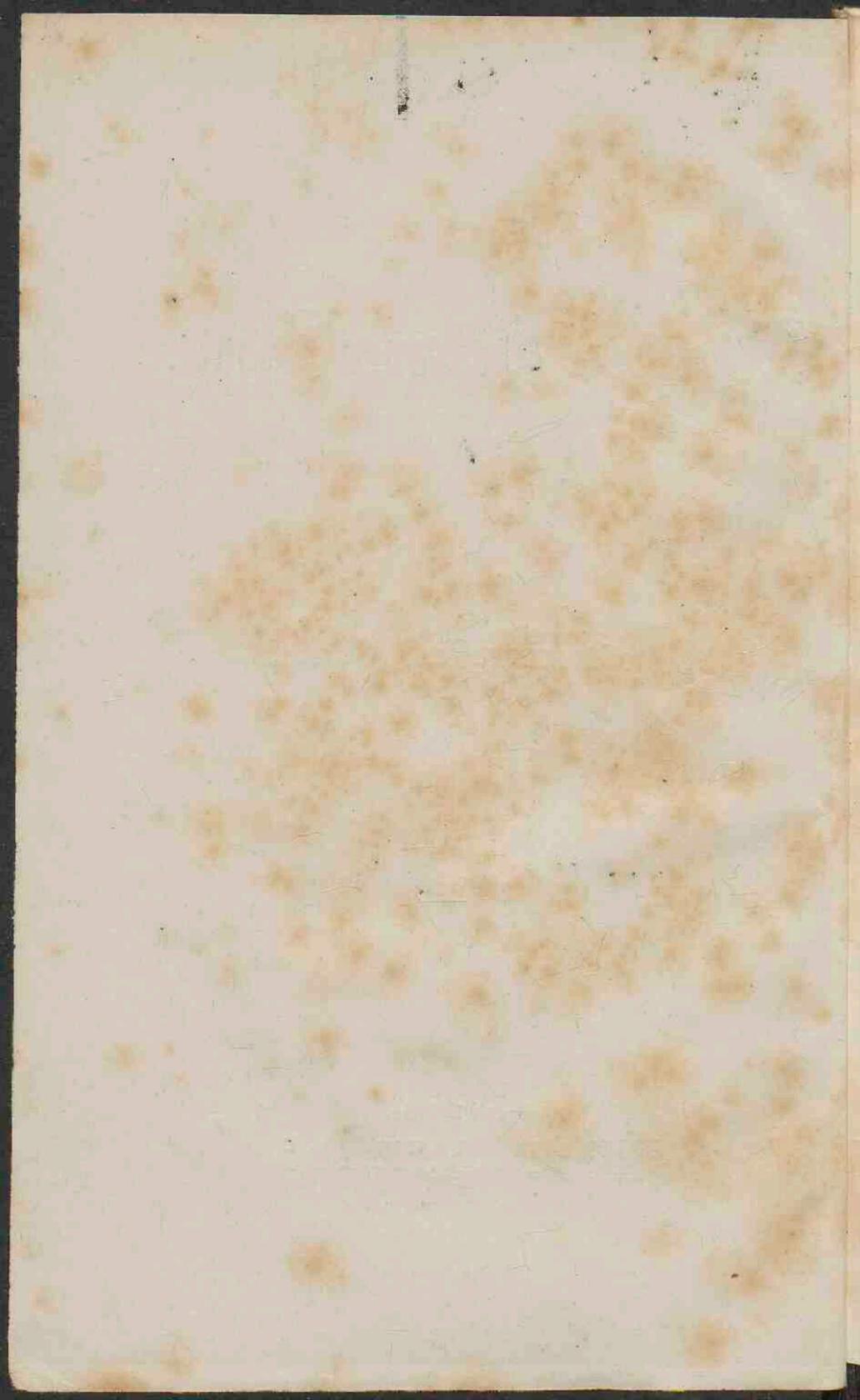
P. Desiderius Tenz O. S. B.



Wien und Leipzig.

Wilhelm Braumüller

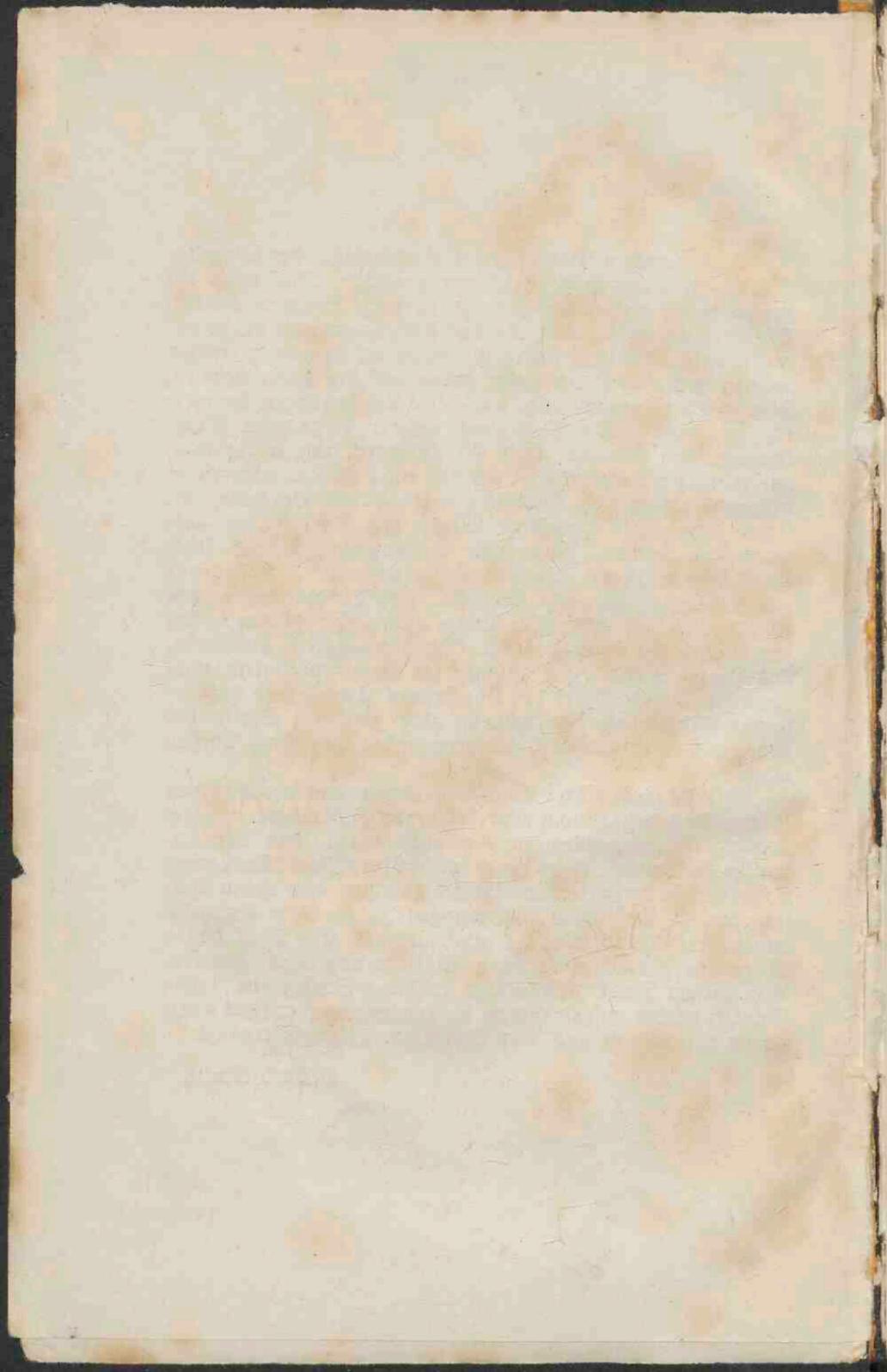
k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler.



Nach manchem Bedenken hat der Verfasser der folgenden Blätter in deren Veröffentlichung gewilligt. Ihm wird ein großer Kreis reiche Anregung zu tieferem Besinnen danken. Die Verantwortung aber für das Unbehagen und die Mißverständnisse, die seine hohen Gedanken bei Einzelnen erregen mögen, will der Herausgeber gerne auf sich allein nehmen. Ihm schien es nothwendig, daß diese Anschauungen im vielköpfigen, ästhetischen Parlament unserer Tage zum Worte kämen. Ihre Sprache wird sich so fremdartig ausnehmen, wie wenn ein Prophet die Cathedra eines Akademieprofessors besteigen wollte, die Gedanken werden mit Bedenken, die ihnen zur Seite gehenden Werke mit Vorbehalten aufgenommen werden. Aber sollte in unserer Zeit, wo jeder Versuch, jede Mode, jede Laune sich aufdrängt, gerade nur das Allererhabenste, das Ernsteste, das Tiefgründigste, das Überlegteste sich keine Beachtung verschaffen dürfen? Hat der Spais, die Trivoltät, die Gedankenlosigkeit, die Mode, das Virtuofenthum, die Mache, die Launenhaftigkeit nicht schon längst den Gipfel des Überdrusses erstiegen, so daß es unsere Kunst nach der herben, aber gesunden Speise des Lebens, nach Einfachheit, Nothwendigkeit und Ernst dürsten müsse?

Die folgenden drei Capitel stammen aus verschiedenen Zeiten. Das dritte, vom Mai 1865 aus Schlanders in Tirol datiert, ist einem Memorandum entnommen, das der damalige Bildhauer „Peter Venz“ an das preussische Ministerium richtete. Die beiden ersten Capitel stammen aus einem Aufsatz, den P. Desiderius vor wenigen Jahren dem Andenken seines Freundes P. Gabriel gewidmet hat. Ein Theil davon ist in den historisch-politischen Blättern abgedruckt gewesen. Von diesem Druck sind einige wichtige Stellen (im ersten Capitel) wieder aufgenommen, die Hauptsache aber (das ganze zweite Capitel) ist aus dem Originalmanuscripte ergänzt.

Richard Kralik.



I.

In München lernten sich im Frühjahr 1851 zwei junge Künstler kennen, einst bestimmt, die Begründer der blühenden Beuroner Kunstschule zu werden. Es waren Peter Lenz, später als Pater Desiderius bekannt, und Jakob Wüger. Dieser, von calvinischen Eltern in Stoßborn am Untersee, Canton Thurgau, im Jahre 1829 geboren, hatte 1847 die Münchener Akademie bezogen. Peter Lenz, im Jahre 1832 zu Haigerloch in Hohenzollern geboren, war Ende November 1850 nach München gekommen, zuerst an die Modellierschule des Polytechnikums, dann erst war er als Bildhauer in die Akademie eingetreten. Vorher, noch als Knabe, hatte er die Anleitung des Baurathes Zobel genossen, eines ihm väterlich gesinnten Gönners, der ihm seinerzeit auch den guten Rath mit auf den Weg gegeben hatte: „Geh immer mit Leuten um, die über dir stehen und mehr können als du“. Dann aber waren Jahre der äußeren Entfremdung von der Kunst gekommen und hatten alle Erstlingskunstfreuden gleichsam verschüttet. Darüber lassen wir den Jünger selbst reden.

Ich war in ein geistig Elend hineingerathen; etwa fünf Jahre vergiengen, da konnte ich mich frei machen, und nun waren alle jene alten Eindrücke und Empfindungen wieder neu erwacht und neu belebt von der Herrlichkeit Neu-Münchens. Alle die Kunstwerke aus der Periode König Ludwigs I. umgaben mich wie eine Zauberwelt.

Aber zugleich fühlte ich mich umhüllt wie von einer Wolke von Fragen. Bei mir war alles nur „Gefühl“ und warmer Nebel, aber die Sonne der Kunst, ihr Licht konnte ich nicht sehen. Dafs es mit Arbeiten, mit der Handfertigkeit allein nicht gethan sei, das fühlte ich zu deutlich, ich aber hatte ein Verlangen, von der Kunst alles zu wissen. Zu diesem hatte mir der liebe Gott außer einigen Mitteln zum Anfang eine unbegrenzte Sorglosigkeit betreffs meiner ferneren Existenz gegeben, und factlich hatte Er diese Sorge auf sich genommen. So wandelbar und wunderbar es oftmals zugiehg, es gieng immer, und ich war dann am fröhlichsten, wenn ich am ärmsten war.

Büger war Maler, ich angehender Bildhauer. Am meisten wufste ich von Architektur. Meine Kraft war schwach, alle kostspieligen Studien etwa nach der Natur mußte ich mir versagen und da ich auch ohne die so überaus nützliche und nothwendige Vorübung einer ordentlichen technischen Lehrzeit so plötzlich auf eine Stufe hinaufgeschoben wurde, die weit über meinen Kräften stand (wenige Monate früher war ich noch Schreiner gewesen), so war ich eigentlich wie einer, der keinen Boden mehr unter den Füßen fühlt. Ich gieng viel allein in die Glyptothek, um die Originalwerke griechischer Kunst, namentlich der alten Periode, zu studieren, vor allem die Agineten mit ihren Zeitgenossen, Vorfahren und nächsten Nachfolgern. Diese Kunst zog mich magisch an, besonders deswegen wohl, weil ich für architektonische Formen in ihnen am meisten vorgebildet und im Gefühl am meisten empfänglich war. Ich erkannte klar, dafs diese Kunst so ganz anderer Art sei als die Renaissance und alle ihre Abkömmlinge in der neueren Kunst. Dafs hier jede Form und Falte so harmonisch getheilt und abgemessen ist, so unverrückbar an ihrem Plaze steht, dafs jede Verschiebung das Ebenmaß und die Wahrheit stören würde, dafs der Körper in seinen schönen Proportionen und seiner typischen Einfachheit auch alle Gewandung so fein und einheitlich be-

wegt, so sicher accentuiert, — das erzeugt einen wunderbaren Hauch der Ruhe, Sammlung, Willensklarheit. Während namentlich in der Renaissance alles mehr nur wie durch Zufall, auf den äußersten Effect hin arrangiert erscheint, Formen und Falten nur von unklarem, blindem Gefühl aneinandergeschoben, strömt hier alles Maß von dem einen Maßstab des Körpers aus, alle Linien und Formen auch der Gewandung willenseinheitlich beherrschend.

Es war niemand da, der die Antike und ihre geheimnisvolle Technik hätte erklären können; in der Malerei herrschte bezüglich der Farbe noch der Freskostil, ohne dass noch eine klare Stellung gefunden war zu den Coloristen der Renaissancezeit oder zu den älteren Farbencompositionen, z. B. der Mosaiken.

In den Componierklassen herrschte noch eine quasi-ideale Richtung und Methode. Nachdem eine leidliche Skizze gefertigt, sollte unter Benützung von Alt, d. h. lebendem Modell und Gliedermann das Werk entstehen. Mit Hilfe der antiken Vorbilder und der Methode der Meister sollte die Natur so unter der Hand etwas vereinfacht und idealisiert werden; zu scharf sollte man ihr nicht ins Angesicht schauen, damit man nicht dem Realismus verfiel. Einige Kenntniss des menschlichen Körpers vermittelten die zur Winterszeit allabendlich gepflegten Altstudien; dann half das kurze Studium eines speciellen Modells, die nothwendigsten Haltpunkte für die Figuren und Gruppen der Composition zu fixieren. Mit dem Messen verlor man wenig Zeit. Denn obwohl man an ein Gesetz der Verhältnisse glaubte, vernünftigerweise glauben musste, so herrschte darüber doch ein großes Dunkel. Nur die wenigen von Vitruv aus dem Schatz der Alten überlieferten Maße kamen, wenn es gut gieng, in Betracht. In der That kann, wo die Perspective waltet, von einem Messen nicht die Rede sein. Auch die Bildhauer wussten mit den nach Schuh und Zoll ausgemessenen Modellen des Shadow'schen neuen Polyklet wenig zu machen. Selbst hier wäre eine schul-

mäßige Einführung in die Kunst des Messens nöthig gewesen. Eine eigentliche Grundfigur, ein Universal-schlüssel für alle Maße, war nicht geboten; so erschienen die beliebig wiederkehrenden Schuhe und Zolle als eine rein zufällige, individuelle Sache, und da man ohnehin genöthigt war, lebendes Modell zu verwenden, so hielt man sich lieber gleich ganz an dasselbe. Von Feinheit, Einheit der Verhältnisse hatte man kaum eine Ahnung. Die Gewandung wurde im Ganzen nach dem Glieder-mann gezeichnet oder aus Einzelmotiven combinirt, so gut es gieng; es wurde vor allem auf schöne Einzelmotive gesehen, aber nicht auf das Leben und die Einheit des Ganzen. Das führte nothwendig zu einer Scheinnatur, nicht zur wahren Natur, nicht zum Verständnis der wahren, an und vom menschlichen Körper bewegten Gewandung. Nur Eines wurde immer noch als heilige Tradition der Schule hochgehalten: der gute Bau der Composition, ein architektonisches Element in derselben; das war das wirklich Ideale, was die Akademie hatte. Aber ihre großen Schwächen in Form und Farbe ließen nicht über ein Mittel Ding hinauskommen, das weder mehr ganz ideal, noch auch ganz real war.

Inzwischen war der Zeitgeist ein anderer geworden. Man wurde des Idealen überfätt; man hatte Verdacht gegen die Echtheit desselben; man fieng an, nach dem Realen zu hungern. Darwin'sche Ideen griffen auch in der Welt der Kunst um sich. In den Eingeweiden der Gesellschaft wüthete die zersetzende, frivole Kritik; die Pietät schwand mehr und mehr. Dazu kam die zerstörende Invasion aus Welschland, welche die Natur zu einer Art Götzen machte. Die Akademie konnte sich dem Ansturm nicht ganz entziehen, er richtete sich gegen ihre schwache Seite, gegen ihr unklares und unreifes Verhältnis zur Natur und zur classischen Kunst. So zog sich allmählich über ihr ein unheilswangeres Gewitter zusammen. Es kamen so manche, welche nie auf das Programm der akademischen Kunst geschworen, sondern sich von Anfang mit der behaglicheren Renaissance verbündet hatten,

weniger nach hohen Idealen strebten, als dem frohen Lebensgenuss und Sinnenreiz in der Kunst huldigten. Das Bekanntwerden mit den Werken französischer und belgischer Künstler mit ihrem feineren oder derberen Naturalismus berückte die Köpfe. Bald galt ein Beduinenüberfall von Horace Vernet mehr als des Cornelius Kampf um die Leiche des Patroklos, das „Schmerzvergessen“ von Gallait mehr als der schönste Overbeck. Schriftsteller mit ewig nörgelnder, nagender Kritik erhoben sich gegen die Akademie; alles Ideale wurde rücksichtslos in den Staub gezogen, alles, was dem Naturalismus diente und zusteuerte, in den Himmel erhoben.

Eine gewaltige Erschütterung, ein unsicheres Schwanken, ein fieberhaftes Suchen und Tasten war über die ganze Kunst gekommen. Sie war lediglich Sache des individuellen Beliebens, der subjectiven Laune, des Zeitgeistes und der Mode geworden, ohne festes Formprincip in sich, steuerlos dem Naturalismus und Individualismus preisgegeben, in die ganze Veränderlichkeit seiner Factoren mit hineingerissen. Verloren gegangen waren die festen Form- und Sprachprincipien, die bleibenden typischen Elemente der alten Kunst, welche durch Jahrhunderte und Jahrtausende unverrückt blieben, die ewigen Gesetze der Natur, welche die Kunst dirigierten, adelten, individuelle Schwachheit, Unbeständigkeit, Kleinheit zu sich erhoben. Der einzelne war lediglich auf sich selbst gestellt, ohne festen objectiven Standpunkt gegenübergestellt der Natur mit ihren tausenderlei wechselnden Erscheinungen, mit ihren unendlichen Variationen der Menschengestalt, ihnen gegenübergestellt fast wie ein mechanisch arbeitender Reproductionsapparat, der mit der Photographie rivalisieren will; in Gefahr, vor lauter Bäumen den Wald, vor lauter Species die Gattung nicht mehr zu sehen und zu finden. Die Kunst selbst war so lediglich auf das kunstübende Individuum gebaut, damit einem beständigen Fiebern, Haschen, Jagen überantwortet, genöthigt, in jedem einzelnen wieder ganz von vorn anzufangen.

Hier fehlt überall das Gegengewicht, das Haltgebende, der objective Lebensgrund der Kunst: das Typische, das Normale, der Stil, der auf Grundzahlen, Grundformen, auf festen Maßen beruht. Nur dieses Element der sogenannten ästhetischen Geometrie vermag das Meer der Variationen in der Natur zum Stillstand zu bringen, ordnend, scheidend, vereinfachend in die überquellende Fülle der Erscheinungen einzudringen. Dieses erst befähigt den einzelnen, nicht mechanisch nachbildend, sondern als vernünftig erkennender und unterscheidender Geist der Natur gegenüberzutreten. Mit Hilfe dieses Elementes gelingt es, namentlich die endlosen Variationen der Menschengestalt auf eine übersehbare und unterscheidbare Zahl von Charakteren zurückzuführen, welche sich wieder um den „Canon“, die Norm reihen, der nicht aus der lebenden Natur, sondern aus der ästhetischen Geometrie genommen ist. Goethe bemerkt in seiner Italienischen Reise, daß die Griechen in ihren Werken die ganze Menge der uns umgebenden Charaktere in der Menschengestalt auf etwa zwölf reducirt haben, und er wird hierin das Richtige getroffen haben. Alle die dazwischen liegenden zahllosen Möglichkeiten sind nicht mehr Object der Kunst, weil sie sich nicht mehr scharf charakteristisch unterscheiden lassen. Auch unter den Altersstufen des Menschen sind es nur acht, welche vorwiegend künstlerische Bedeutung haben: Kind, Knabe, Junge, Jüngling, Mann, gereifter Mann, alter Mann, Greis. Das Dazwischenliegende zerfließt und gleicht den Zwischentönen in der Musik, welche keine guten einfachen Zahlen haben und die man nicht braucht. So gibt es auch in der Farbe Töne, welche man, selbst ohne sie mit andern zu vergleichen, charakterlose, schlechte nennen kann, oder gewisse Grade der Tiefe und Helligkeit eines Tones, die uns ohneweiters angenehm berühren; sie haben in der Scala ein gutes Maß, und das fühlen wir unbewußt. Oder zeichnen wir z. B. in einen Kreis eine aufsteigende Reihe von Polygonen ein, so werden wir alsbald finden, daß es uns leicht

ist, bis zum Achteck mit dem Auge rasch zu folgen (nur das Siebeneck macht einige Schwierigkeit), die Figuren nicht nur nach ihrer Gestalt aufzufassen und zu unterscheiden, sondern auch nach ihrem Charakter, sozusagen nach ihrer Seele. Viel schwieriger und zuletzt unmöglich wird uns dies, je complicirter die Figuren werden.

Was kann aus all dem für ein anderer Schluss gezogen werden, als dass die einfachsten Figuren und Formen, die einfachsten Grundzahlen, Grundmaße, Klang- und Farbentöne die edelsten und besten, die künstlerisch wertvollsten seien; je näher dem Ursprung, der Quelle, dem Eins, umso besser und heiliger und fähiger, Heiliges auszudrücken. Auch Kepler in seiner *harmonia mundi* macht die Bemerkung, dass diejenigen Intervalle in der Musik die besten seien, deren Wohlklang am raschesten ins Ohr fallen, und das seien gerade die der einfachsten Zahlen. Die alten Choralisten mahnten, man solle nicht über die Zahl sechs, das alte Senarium hinausgreifen, und dem verdankt in der That der Choral seine Würde, Kraft, Erhabenheit, mit der die feinste Zartheit sich verbinden kann. Die Architekturwerke der alten Zeit, der classischen Kunst gehen über die Maße der fünf regulären Körper nicht hinaus; Plato nennt diese die Quelle aller Schönheit; das sei es, was den Werken das Entzücken gebe, sie adle, aus der Wirklichkeit, der Sphäre des Gemeinmenschlichen hinaushebe.

Das Einfache, Abgeklärte, Typische, das seine Wurzeln in den einfachsten Zahlen und Mäßen hat, bleibt daher die Grundlage aller Kunst, und das Messen, Zählen und Wägen bleibt ihre wichtigste Function; das Ziel aller hohen Kunst ist die Übertragung, die charakteristische Anwendung der geometrischen, arithmetischen, symbolischen Grundformen aus der Natur im Dienste großer Ideen. Den Menschen selbst, Adam, das Ideal aller Creatur, hat Gott nach seinem Ebenbild geschaffen, aus dem Geheimnis jener Zahlen, welche sein eigenes Wesen ausdrücken: drei in eins und eins in drei, aus

der Grundfigur des Dreiecks, welche das gerade und das Ungerade, das Männliche und Weibliche, die Zwei- und Dreitheilung, nach Keplers Ausdruck „das Mann-Weib“ in sich schließt.

Wer von diesen Urwahrheiten, welche wir hier nur andeuten konnten, keine Ahnung hat, der ist kein Künstler; ihm leuchtet das höhere Licht nicht; er kann höchstens machen, nicht schaffen, weil er nicht unterscheiden kann. Das Wort Platos ist absolut richtig: wenn man das, was Maß, Zahl und Gewicht ist, von der Kunst hinwegnimmt, so ist das, was übrig bleibt, nicht mehr Kunst, sondern bloß noch Handwerk. Was im Buche der Weisheit von Gott gesagt ist, daß er alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet habe (11, 21), das gilt auch dem, der die Werke Gottes quasi-schöpferisch nachdenkt und nachbildet. Non est contemnenda, mahnt St. Augustin (de civitate dei 11, 30), numeri ratio, quae in multis ss. scripturarum locis, quam magni aestimanda sit, elucet diligenter intuentibus; nec frustra in laubibus dei dictum est: omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.

Das alles waren aber Dinge, die kaum in der Ahnung existierten. Man fürchtete sich vor allem, was einem Gesetz gleichsah. Natur, Natur war auf allen Seiten das Schlagwort geworden. Man übersah völlig, daß Natur und Kunst zwei sehr verschiedene Dinge seien. Es gab in der Kunst keine festen Größen, keine unveränderlichen Werte mehr; der wechselnde Sinn und Geschmack, die unverständige Mode war alleinig Gesetz. Infolgedessen ein krankhafter Trieb und Hang nach Neuem; das Schlagwort „originell“ kam auf, und oberste Pflicht bei Inangriffnahme einer Arbeit schien, daß man alles Frühere über den Haufen warf, sich vom Leibe schaffte und nur mehr rief: Natur, Natur! Man wertete die classische Kunst nicht mehr; man rief nur Natur, Natur! „Wir müssen den Karren aus dem Morast ziehen, in den Cornelius ihn hineingeschoben hat,“ sagte einer dieser Helden der Natur, die nicht ahnten, was

alles das Auge und der Geist jener Männer geschaut hatte. Die Mängel der letzteren waren lediglich nur die Folgen ihres unklaren Verhältnisses zur Antike, die sie noch nicht so klar zu erfassen wussten, wie dies uns nach fünfzig-, ja achtzigjähriger Arbeit und archäologischer Forschung möglich ist, die Folgen ihrer nicht hinlänglich fundierten Formen- und Farbprincipien. Auch sie waren bemüht, die Formensprache nicht einfach der Natur zu Entnehmen, sondern sie in irgendwelcher Weise zu idealisiren, zu vereinfachen, der Zufälligkeiten zu entkleiden; aber das alles blieb eben lediglich Gefühlsache des einzelnen. Ein Herumexperimentiren an der Natur bloß „per Gefühl“ konnte aber zu nichts führen, musste nothwendig die Kunstgebilde flau, kraftlos, farblos machen; das war keine Natur mehr, aber auch kein Stil, kein Typus, der mit der Natur harmonierte, der fest und sicher aus ihr herausconstruirt, nach den Gesetzen der Natur über die Natur hinausgehoben war. Was fehlte, war das Monumentale, das Statische, das die Natur nicht haben kann, weil sie Augenblick ist, das aber die monumentale Kunst, vorab die religiöse, haben muss. Dieses statische Element hatte Cornelius in der Glyptothek, Heß in der Allerheiligenhofkirche in die Kunst hineingebracht, durch die Kraft ihres Genies und mit Hilfe einerseits der Vorbilder der antikclassischen Kunst, anderseits der Vorbilder der alten Mosaiken. Aber den meisten gelang das nicht, und in der Akademie konnte es nicht gelehrt werden, eben weil es nur Gefühlsache war; lehrbar ist nur, was klar von der Vernunft erkannt wird.

Man muss weit zurückgehen, weiter als damals bei der noch ungenügenden Kenntnis der alten und ältesten Kunst möglich war, um jenes Element zu finden, welches die Seele vor allem der religiösen Kunst bildet: das Typische, in Einfach Große, ernst und harmonisch Gemessene und Gebaute. Wir finden es am Anfang aller Kunst, in Aegypten; es bildet den Untergrund der classischen Kunst; es findet sich bei den

Byzantinern, den christlich gewordenen Griechen, am meisten in den alten Mosaiken. Nur war es bei den Byzantinern nicht mehr klare, feste Wissenschaft, sondern es wurde traditioneller Mechanismus. Wir finden das Element noch in Italien, in der Schule von Siena, bei Cimabue, bei den Pisänen, bei Giotto und seiner Schule bis Giesole. Wir finden es auch noch diesseits der Alpen in der Malerei der romanischen Periode als dunkles Gefühl für Bau, Gravität, Einfachheit, als klares und sicheres Gefühl für das Liturgisch-Schickliche; auch noch in der Gotik, der Erbin der romanischen Kunst. Erst in der Spätrenaissance gieng es ganz verloren.

II.

Gar einfach mag der Apparat des Wissens sein, mit dem der Künstler sich der Natur nähert. Er mag sich nur auf die Elementar- und Grundformen beschränken. Je einfacher, umso kostbarer ist er vielleicht und umso mehr geeignet, dem Größten, dem Höchsten zu nahen, so daß sich auch hier das Wort bewährt: „Je näher dem Ursprung, je mehr theilhaft seiner Vorzüge!“ Gott selber ist das „Einfache“; seine Sprache, seine Musik ist der Monochord, der erste Dreiklang, das Schöne in Einfachheit.

Die Gesetze also des Schönen d. i. des Göttlichen, sind in den Werken Gottes in der Natur geheimnisvoll verborgen wirkend, soweit sie nicht gehemmt sind von der Macht widriger Umstände. Sie sind aber nicht die Erscheinung der Natur selber, unmittelbar, als ob die Natur nur belebte Geometrie wäre. Sie ist es ja in gewissem Sinne, aber ihre Gesetze finden sich offen und nackt nicht so leicht, am ehesten noch bei leblosen Dingen. Die Natur selbst erschließt sie nicht, wenn sie ihnen auch nie freiwillig widerspricht. Es kann einer glauben, er folge aufs genaueste den Spuren der Natur und er sieht sie nicht und streift sie nur wie blind und fühlt kaum ihre Kraft, und ihre Kraft wird nicht die seine.

Wir müssen also mit diesen Gesetzen gerüstet zur Natur kommen, dann werden wir sie bald in ihr sehen können; wir werden dann sehen und empfinden die „belebte Geometrie“, deren innerer, sinniger Zu-

sammenhang auch in Tiefen führen wird, wo Staunen uns ergreift, der Athem uns schwindet und unser Licht nicht mehr folgen kann. Wir ahnen eben nur mehr göttliche Tiefen und Reichthümer; all unser Vermögen verschwindet, uns bleibt nur der Glaube an unabsehbare Tiefen der himmlischen Harmonie und Weisheit.

Also schon vorher ist den Künstlern nöthig, ohne Unterlass diese Geometrie mit ihren vielversprechenden Zeichen und Zahlen, ihrer Seele und Deutung, in Auge und Gefühl einzutragen. Es ist dies keine große Mühe, vielmehr, wenn einmal damit begonnen, eine angenehme Beschäftigung. Der Apparat ist nicht belastend, nicht mühevoll, sondern einfach, sehr einfach. Er verlangt nur ein frommes, beharrlich getreues Ausharren bei seinen Zeichen und tiefen Gedanken, damit er sie nach und nach selber aufschließen kann, nach dem Maße unserer Befähigung zu fühlen und zu begreifen. Niemand wird mit Gewalt es ihm abzwängen; er schließt selber auf. Erst fühlen, dann sehen.

Eben weil er sehr einfach ist und wir mit unserer quecksilberigen Unruhe und unserem Vielwissen uns nicht ruhig verhalten können, verlangt er vor allem Feststehen, Ausharren, Anschauen, auf sich wirken lassen, alles weitere thut er selber. Er kommt uns entgegen, wir aber müssen wachen. Wir müssen glauben, dass das Einfachste das Höchste, Gehaltvollste, in Wahrheit Reichste sei; dann werden wir in überströmendem Maße erfahren, dass es so ist.

Es ist also diese Kenntnis zu erstreben und zwar zunächst in Beziehung auf dasjenige Werk des Schöpfers, welches die Krone der Geschöpfe ist, die Gestalt des Menschen. Es wird sich hier wie eine zweite, eine formale Offenbarung Gottes erweisen, nächst dem heiligen Glauben den von der Kirche Behüteten als das Herrlichste, das Erfreulichste, was Menschen pflegen können, denn hier sind Geist, Herz und Sinn gleich bereichert, in Einmüthigkeit empfangend, genießend, denn das, was durch die Sinne wahrgenommen, strömt hier wie

Süßigkeit, Harmonie, Liebe, Weisheit, dem Herzen Gottes direct entquollen, dem entgegen, der hier zu wachen versteht.

Es ist dies allerdings keine Sache für Viele, aber die in der Kunst voranstehen, die dem Volke die Segnungen der Kunst vermitteln wollen, die sollten hier eingeweiht sein. Wo stammen aber diese Dinge her und wie kamen sie zu den Menschen?

Sie gehören — das getraue ich mir getrost auszusprechen — wie sie in den Werken der Urzeit, in der Kunst der Alten, bewusst, als ausgebildete Wissenschaft angewendet sich finden, zur Offenbarung, durch die Urväter vom Paradiese her ererbt, als ein Frei-Geschenk Gottes an die Menschen, und in der Arche sehen wir das feste, geoffenbarte Vorbild.

Die Kraft der Principien liegt im „Glauben“. Die besten Principien können nichts wirken, wenn der Glaube daran matt ist. Die Alten hatten den Glauben. Er war ihnen ganz heilig; leichtfertig über die Principien hinwegzugehen, war ihnen wie ein Verbrechen. Dadurch haben sie die Kunst erhöht und gerettet. Das war eine besondere Gnade, die sie von Gott empfangen. Wir sehen mit dem Zusammenbruch der alten Welt, dem Untergange des Heidenthums diese Principien mehr und mehr verdunkelt, besonders jene, die sich auf den Bau der Menschengestalt bezogen, giengen vollständig unter. Nur Fragmente bei Schriftstellern aus der alten Zeit sind uns geblieben, die ihr einstig Dasein uns bezeugen. Seither war es nicht mehr möglich, eine Menschengestalt nach Weise der Alten in Kraft und Typus und Bau darzustellen und zu studieren. Das feinste Gefühl konnte dies nicht erreichen, darum das viele Suchen nach dieser Norm bis zum heutigen Tage. Darum auch einerseits das Verzichten auf kunstgerechte Darstellung derselben, wie bei den Byzantinern und dem frommen Mittelalter, andererseits das vorzeitige Brocken der verbotenen Frucht durch Benützung des lebenden Modells mit Verletzung des heiligen Gebotes,

wie es die Renaissance gethan, die den hohen Zweck dadurch doch nicht erreichte, sondern vielmehr moralisch zugrunde gieng, verfaulte.

In der Architektur zeigen indes schon die altchristlichen Bauten, die Basiliken, dass die Tradition für sie nicht durchaus abgebrochen wurde in Beziehung auf geometrischen Apparat und Bildungsgesetze. Es waren ja die ersten Baumeister wohl selbst aus heidnischer Schule christianisirt. Wir finden solche selbst diesseit der Alpen in der frühromantischen Periode, besonders bei den classischen Bauten der Söhne des hl. Benedict, zur Zeit der sächsischen Kaiser und in der nächsten Periode. Wir finden sie in der Gothik, am feinsten in der frühen Zeit derselben; vereinzelt finden wir sie in der Renaissance und so eigentlich bis herab auf unsere Zeiten. Was aber die Alten in unerreichtem Maße auszeichnet, das war nur ihre Kritik der Mittel auf ihre „Nothwendigkeit und Schicklichkeit“ hin, und das besonnene, feine, zarte Durchbilden der Formen, eine ganz durch und durch feine und gewissenhafte Technik. Die christlichen Perioden konnten sie darin nicht erreichen, am wenigsten diejenige, die man die romantischen nennt, welche in dem tollen Dogma (ein solches scheint es gewesen zu sein), dass jedes Ding, auch gleichen Dienstes und gleicher Gattung, immer anders sein müsse, arge Sprünge machte. Unendlich leichter war es aber, tausend und zehntausendmal neu anzufangen und das Angefangene als Skizze stehen zu lassen, als eine Norm vernünftig zu vollenden. Jenes wirkt ganz unmoralisch, war ein Ferment der Zersetzung am Anfang schon im Leibe der Kunst. Dieses Kitzeln der Phantasie führte abwärts, Kunst und Künstler verkamen dabei.

So dienten denn bei den Vätern, den Patriarchen, diese Mittel erst der wahren Gottesverehrung; sämtliche Motive ägyptischer Kunst sind gleichsam prähistorisch, aus der Zeit der wahren Gottesverehrung. Im Verlaufe, als die Erkenntnis des wahren Gottes sich auf das Volk der Juden beschränkte, waren sie das An-

theil der Heidenwelt geworden, eine formale Offenbarung Gottes an jene Völker, dem Christenthum den Boden bereitenden Völker, die Aegypten und Griechen.

Sowie die Juden durch die Offenbarung des wahren Gottes — der zu hoffenden Erlösung vom tiefen Sündenfall der Menschheit — in einer höheren geistigen Weise ausgezeichnet waren und gleichsam den „Habitus“ des neuen Testaments für die Ankunft Christi des Erlösers vorbildeten, den großen, poetisch-heiligen, bildlichen Apparat und Untergrund ihm vorausbereiteten, so waren auch diese beiden Culturvölker dazu berufen und ausgezeichnet, die „Schönheit als sinnliche Form der Wahrheit“ (Schiller) äußerlich wenigstens zu pflegen und ihr wohlthätig Wirken zu verbreiten, damit die Gemüther erhellte, gesänftigt, bereitet würden zur Aufnahme der Wahrheit, die in Christus ist. Und in der That hat kein Volk so wohl sich vorbereitet gefunden für die Annahme der christlichen Wahrheit, als die Aegypter, und hat kein Volk so viel und so würdig auch für den äußeren Habitus der Kirche gearbeitet, als die Griechen. Durch fast 1200 Jahre waren sie allein es, die der heiligen Kirche den äußeren Nimbus fast in jeglicher Kunst, auch in der heiligen Musik, vermittelten und bereiteten. Sie waren die Arbeiter im Ahrchristenthum bis zum Mittelalter, so wie früher in heidnischer Zeit ihre Kunst dem Rom der Cäsaren diente.

Zu diesem Zwecke waren ihnen die Augen geöffnet und erleuchtet, dass sie nun in der Natur selber, wie mit Instrumenten gerüstet, vernünftig lesen und verstehen konnten die Wunder Gottes von Maß, Zahl und Gewicht; dass sie über die Natur selber hinausgehen, Dinge verkörpern konnten, die schlechweg nicht existieren oder einmal nur zu schauen waren. Das ist jene altägyptische Weisheit, die uns nicht in Büchern überliefert worden, die wir aber aus ihren Kunstwerken herauslesen können und die unserer Zeit aufbewahrt blieb, nicht um Archäologen bloß zu interessieren und zu beschäftigen, sondern damit diejenigen, deren Beruf es ist, sie zu verstehen

sich bemühen möchten, zum Verständniß zu gelangen. Das mag freilich schwer sein, denn zu unvermittelt ist der Gedanke und fast unmöglich der Zutritt, ohne einige Kenntniß von dem Apparat zu besitzen, der ihnen diene.

Diese Kunst hat auch den Schlüssel zur griechischen Kunst; sie hob die Geheimnisse dieser Tochterkunst hinweg, um ihre Technik zu verstehen. In den Griechen ist ein Schoß der großen ägyptischen Pflanze zur Blüte gekommen, während die Wurzel, die gleichsam noch wie in der Erwartung harzt, einen Schatz der erhebednsten Kunst wie im Keime in sich trägt für das große christliche Kunstprogramm, wenn dessen Zeit gekommen sein wird. Denn diese Kunst ist in ihren Principien universal, naturgemäß, wo sie auch erscheint. Die Griechen mögen uns dann das Bollenden lehren bis zu dem Punkte, wo das Gefäß dem Geist, dem Inhalt entspreche und ihm darüber hinaus nicht gestattet sei, für sich zu glänzen durch überwuchernden Menschenwitz und Virtuosenenthum.

Das ist das Räthsel der Kunstgeschichte, dessen versuchte Lösung den Verlauf der Kunstgeschichte beleuchtet, von dem Ende, dem Absterben der classischen Kunst bis auf unsere Tage, von da an, als die classische Theorie der Kunst ins Dunkel versank und nur theilweise oder ganz dieser Rüstung entbehrend, die Pfleger der Kunst sich ihre Wege suchten.

Die Byzantiner, die christlichen Griechen, setzten sich am Thore dieser verunkelten Stadt, am Grabe der erstorbenen Kunst gleichsam nieder und hüteten getreu die Massen derselben, die Reliquien, die ihnen in Fragmenten der Methode, der technischen Tradition geblieben, verehrend und verwertend in ihrer Art und das bis zum heutigen Tage.

Dass ein Messen, ein Theilen, ein im Raum Disponieren, das bis zur kleinsten Fier heruntergieng, dass das Gesetz der Statik in Ruhe und Bewegung, in großen, lebensvollen Linien, ein frischer, naiver Wurf des Gedankens in lebensvoller, contrastreicher Theilung, alles gleichsam vom Raum dictiert, dass ein

logisch Denken, ein Wählen der Mittel in wahrer un-
 gesuchter Einfachheit, ein Fernhalten alles Hohlen, Un-
 nützen, nicht zur Sache Gehörigen, dass dies alles mit
 zum Begriff religiöser Kunst gehöre, das hielten sie
 fest, sowie dass der Ruin derselben der Naturalismus
 sei; vor diesem letzteren hüteten sie bis zum heutigen
 Tage ihre Erbschaft und sie erfuhren stets, dass von
 dem Tage an, wo das lebende Modell ihnen direct
 dienen sollte, es um den Geist ihrer Kunst geschehen.

Und selbst dieses, was die Byzantiner in ihrer
 Art erreichten, ist noch derart, dass der allgemeine sensus
 communis des Christenvolkes diesem, als der relativ besten
 Art der religiösen Kunst, die Palme reicht (siehe Klein
 und seine Nachfolger). Auch fast alle Gnadenbilder des
 Abendlandes sind Abzweige, Werke byzantinischer Kunst.

Die Abendländer, die namentlich in der Malerei
 erst im 13. Jahrhundert in die Action traten (denn
 vorher waren es Griechen oder Griechenschüler) und die
 nicht einer Familie, eines Fleisches und Blutes mit
 jenen altvergangenen Künstlervölkern und Künstler-
 geschlechtern des Ostens waren, suchten bei diesen an-
 zuknüpfen, so gut es gieng und so viel zu entzäheln
 wie möglich. Mit diesem Gewinne, oder wo nichts war,
 mit eigener Initiative oder mit dem, was sie der Natur
 entnommen, wucherten sie eine Zeit lang, ihr Genügen
 findend in dem erfreuenden und immerhin kostbaren
 Fund, den sie gemacht, bis sie immer wieder erkannten,
 dass sie nur einen Theil des Ganzen hätten, dass sie
 die volle Erbschaft noch nicht angetreten, dass das, was
 sie hatten, nicht ausreiche, das hohe Ideal heiliger
 Kunst zu verkörpern, das im Menschen schlummert und
 ihm erreichbar ist. Daher jenes immer neu- und immer
 andersprobieren seit 600 Jahren, jene Kunst des Suchens
 oder „der freien Forschung“, die immer neu
 anfängt, nachdem die bisher geübten Methoden nicht
 zum Ziele geführt. Doch muss man bei all diesen
 Neu-Versuchen den guten Willen anerkennen und
 wenigstens so lange Lob spenden, als die Intention

nach dem Höheren und Besseren gerichtet blieb. Jenes ungenügende Idealisieren der neuen Akademie, welche die Aufgabe nun einmal nicht tiefer zu fassen wusste, gemäß den Umständen der Zeit, zugleich sich aber ängstlich vor dem puren Naturalismus hüten zu müssen glaubte, sowie auch jenes Überspringen zur einfachen, bloßen Natur, mit Verwerfung alles dessen, was bis jetzt als Ideal oder zum Ideal führend gegolten, aus Unmuth ob des Ungenügenden — es könnte schlechtweg nicht getadelt werden, so lange man es als Vorarbeit, als Forschen nach dem ganzen Fundamente der Kunst ansah. Über Ideale ließe sich ja auch noch streiten. Erst von dem Punkte an, wo diese Intention sich trübte und, meist durch innere, moralische Gründe veranlasst, das Bemühen sich dahin wandte, mehr dem Ideal zu entrinnen, die Natur selber allein als Ideal zu erklären, wurde die Sache bedenklicher. Doch wurde auch in dieser Weise, wenn auch unbewusst, der guten Sache gedient, weil man dadurch erkennen konnte, was man thun sollte; auch ist es fast nicht möglich, dass bei irgend einem ernstern Streben nicht auch ein Theilchen wirklich Gutes gepflegt wird, was dem Höheren wieder zugute kommt.

Wenn wir noch einmal kurz recapitulieren wollen, was den Sturm im Reiche der Kunst am Ende der Vierziger- und in den Fünfziger-Jahren heraufbeschworen, dem bis heute, nach vierzig Jahren, das heitere Licht eines neuen, schönen Tages noch nicht gefolgt ist, so ist zu bemerken, dass die sogenannte Restauration durch Cornelius, Dörffel, Witt u. s. w. und deren Einleiter Carlstens, Schick, Wächter u. s. w. das Problem, das der Menschheit zu ihrem Heile gestellt ist, nämlich auch in der Kunst der heiligen Kirche Gottes das ganze, volle Ideal zu suchen und zu erringen, nicht erreicht hat, oder doch nur theilweise, weil ihr Fundament nicht alles das vorgeesehen hatte, was hierzu erforderlich, weil sie nicht auf die ungeheure Vorarbeit Rücksicht nahmen, welche die alte Kunst zurückließ.

Diese Schule musste also an dieser Schwäche sterben und derjenige Theil, der sich „die Nazarener“ nannte, der das Religiöse ex professo als Beruf erwählte, musste ebenso außer Cours kommen; denn Ideen, die bloß mit dem Fund der Naturstudien verarbeitet sind, wenn auch mitunter als Manier ein Lichtstrahl eines alten Meisters darauf zu fallen scheint, geben bloß eine „illustrative“, aber keine „typisch-monumentale“ Kunst.

Das Zurückfallen des Volksgesistes auf die alten, archaischen Rudimente und deren blinde Nachahmung ist ein Bekenntnis, dass diese, weil noch im Besitze des Typischen, immer besser seien, als die „großgenalteten Illustrationen“. Das Volk will einfach in der Kirche von „Naturalismus“, sei er fein oder grob, nichts wissen.

III.

Seit meiner bewussteren Künstlerlaufbahn war es mir stets ein banges Gefühl, die Arbeit von dem Entwurf zum fertigen Werk beginnen zu müssen, da ich durch die heutzutage übliche Art der Entwicklungsphasen des Werkes stets das Ziel verfehlte und mit Jammer das Beste verloren sah. Die Arbeit knechtete mich als einen blind Arbeitenden. Ich wußte kein Warum. Die Kritik vernichtete mir stets alles, ich aber beherrschte die Arbeit nie. In Rom wurde mir dies immer mehr zur schweren Qual. Um nicht darin unterzugehen, um mich zu erholen, wandte ich mich von Zeit zu Zeit zu der von Jugend auf geliebten Architektur. Hier wurde mir mit der Zeit klar, daß der Weg, den ich als Bildhauer bis jetzt gegangen war, grundfalsch sei, daß ein alter, griechischer Meister lächeln würde über mich und wohl über die ganze moderne Bildhauerei, die auf ihren Wegen mit allem peinlichen Naturcopieren und Studieren nach ihrer Art noch nicht halbwegs eine einzige Antike, ein Werk von dieser Qualität gemacht hat, noch machen wird. Sie vermag das nicht — auch nicht mit dem redlichsten Willen an dem es ja vielfach nicht fehlt. Um ein Werk zu machen von der Qualität der Antiken guter Zeit, müßte man auch nach den Principien der antiken Meister den technischen Proceß vollbringen. Denn so wenig das Copieren von Zweigen und Kräutern ein kunstgerechtes Ornament gibt, so wenig gibt das Zusammenleimen einer Anzahl Formen aus den unendlichen Variationen

der Natur oder der Verlassenschaft vergangener Kunstperioden, die unter sich willens- und charakterfremd sind und der gemeinen Wirklichkeit entstammen, ein lebendiges, wahres Kunstwerk oder den Ausdruck einer hohen Idee, die unter uns verkörpert schlechtweg nicht existiert. Und ob auch durch äußerliches Vertuschen und Glätten eine Art Einheit, Harmonie und Leben erreicht würde, das Hohle, Herzleere, Marklose läßt sich nicht verbergen.

Das ist eben die Macht und Stärke der alten griechischen Plastik, die ungehenselte, innere, abgeklärte Wahrheit und edle Harmonie, die sie zur echt religiösen Kunst macht. Ihre Kunst hatte mit den Gesetzen der Natur zu thun, nicht aber mit den Erscheinungen derselben in der Art, daß sie selbe copieren mußte. Diese Kunst ist der Affe der Natur. — Nach jenen Gesetzen aber die höchsten Gedanken und Wahrheiten zu verkörpern, die hiezu nöthige Individualität nach dem Beispiele der Natur aus dem Gedanken selber zu entwickeln — das war ihnen Mission der himmlischen Kunst, die fähig ist, dem Menschen zum Gang nach aufwärts die Hand zu reichen. Was aber dem Gehalte nach so nieder, blöde war, daß es diesen Proceß nicht vertrug, das war ihnen kein Object für die Kunst.

Von dieser Zeit an strebte ich vor allen Dingen zu erfahren, wie die alten Meister die Natur studiert und für ihre Werke angewendet hätten.

Allgriechische Vasenbilder, mir zu guter Stunde unter die Augen gekommen, zogen mich magisch an. Mir schien es, als sehe ich hier den Weg mit mathematischem Bewußtsein gegangen, den Giotto in seinen Werken dem Instinct und Gefühle nach gieng. Wenn es wahr ist, daß die technischen Gesetze für die Art und Weise, Begriffe darzustellen, immer die gleichen bleiben müssen, wie die Natur unter allen Zeiten und Zonen stets einerlei Gesetze hat, so ist dieser Unterschied wohl bedeutsam und birgt vielleicht die Lösung in sich, warum die Giottoschule die Vollendung nie sah, während jene

alte Vasenkunst eine vollgiltige Vorstufe der späteren Kunstvollendung war.

Mit Eifer suchte ich mir nun zu sammeln und eigen zu machen, was ich von den vorzüglichsten Vasenbildern fand. Ich suchte auf, was ich von altgriechischer, archaischer Plastik und Architektur finden konnte, ob hier ihre Principien, ob ihre Art des Schaffens und Naturstudierens zu finden wäre. Denn was hilft uns die Antike, wenn wir die Principien, wodurch solche Schöpfungen ermöglicht wurden, nicht kennen? Dafs Geometrie und Theilung Hauptfactoren seien, hatte ich längst erkannt; aber diese Elemente hat vor allen auch die altchristliche Kunst in den Mosaikbildern, wohl als letzten Rest der griechischen Tradition, und wieder daran anknüpfend die Kunst Giottos. Es mußten bei Anwendung dieser Factoren aber noch besondere, bestimmte Gesetze sein. Und welche waren diese Gesetze?

Seit Jahren, durch frühern Beruf angeregt, beschäftigte ich mich viel mit dem Studium der Pflanzen, ihres Baues und ihrer Theile, besonders der Blätter. Hier fand ich vor allem die aufrichtigste, präcise Einheit des Willens und Charakters; im Kleinsten dem Ganzen getreu, die bescheidenste Oonomie in den Mitteln und die lebenswürdigste, wunderbarlichste Vollendung derselben, vollendet, echt architektonisch aus dem Grundriß, alles gebaut.

Es ist, als ob einem und demselben Motiv ein gewisses Thema in der Charakteristik seiner Erscheinung gegeben wäre, wie breit, hoch, schlank, dünn, gerippt, gezackt, rundlich, oder auch als bestimmte Zahl, oder geometrische Form, welche bis zum kleinsten Theil harmonisch durchgeführt erscheint. So kam das gleiche Motiv unzähligemal durch veränderte Theilung (Schnitt) anderen und stets neuen Charakter erhalten und es läßt sich hier in der Pflanzennatur das Transponieren gleicher Motive von einem Charakter in den anderen mit einer sonst nirgends ermöglichten Ruhe, Beharrlichkeit und Genauigkeit beobachten. Als bedeutsam läßt

sich hier anfügen, daß bei der werdenden großen Kunstperiode der Griechen das Ornament der übrigen künstlerischen Entwicklung vorausgieng.

Durch diese Beobachtungen glaubte ich vielfach das Auge für die Mechanik der Natur und dadurch für das Verständnis der Technik der Alten geschärft zu haben, namentlich wurde mir nun klar, mit welcher immenser Schärfe die Alten ihrerseits die Natur beobachteten, welche keusche, zarte Liebe und Verehrung sie ihr entgegenbrachten im Gegensatz zu anderen Zeiten, wo sie in plumper Weise, wie ein feiler Knecht oder eine Magd, abgewandelt wird.

Indes war ich, fortschreitend im Studium altgriechischer Kunst, bei den Agyptern angekommen, bei ihrer Tempelbaukunst, diesen Werken voll alles bändigender Gewalt und ergreifenden Ernstes. Mir erschien, als ob die Mittel hierbei psychologisch berechnet wären, als ob ihnen Wissenschaft gewesen wäre, das Gemüth zu ergreifen, das Wilde zu bändigen, geheimnisvollen religiösen Schauer zu erregen. Und zweierlei Art schienen mir diese Mittel zu sein: erst die Logik, die unerbittliche Kritik bis in die Tiefe des Lebendig-Nothwendigen, welche Willkür und Spiel hasste wie Gift, oder kurz: die lebendige Kraft die klarste Wahrheit. Zweitens fand ich, daß die Agypter es waren, die das Gesetz des Ebenmaßes, der Harmonie der Größen in der Natur gefunden und angewendet hatten — jene geheimnisvolle Theilung, die im Größenreife das ist, was das Intervall, der Accord im Reiche der Töne ist. Wie die Theilung der Octave auf Naturgesetzen beruht und nicht das kleinste Berrücken leidet, ohne ins Unharmonische, Rohe zu verfallen, so ist diese Theilung eine unverrückbare Dreiharmonie. Dieselbe, verbunden mit obgenannter Kritik, haben die Griechen, wie ich mich gleichfalls überzeugte, als Grundprincipien aufgenommen und ihre Kunst vollständig darauf gebaut. Sowie die Musik als Kunst von der Kenntnis des Accordes an datiert und wie inner-

halb dieses Dogmas jedes auch noch so reiche musikalische Werk basiert, da sich dieser eine Accord in die verschiedenartigsten Charaktere durch viel gewechselte Theilung und Zusammensetzung zu einer beweglichen Sprache umbilden lässt, so basiert auch das Harmonische, Feste, Unverrückbare der classischen Kunst auf diesem Dogma der Größenharmonie.

Jene Kritik und dieses Harmoniegesetz ins künstlerische, mathematische Bewusstsein übergegangen, sind es, was classische Kunst voraus hatte vor Altchristenthum und Mittelalter, was sie zur classischen machte — welches dereinst, wenn es im Plane der Vorsehung beschlossen sein wird, jener vergangenen, christlichen Kunst, jener milden Frömmigkeit und jenem Passionsmitleiden, besonders der deutschen Kunst, eine verklärte Auferstehung bereiten wird, dass so Schönes und Herrliches auf Erden nie war.

Die ägyptische Tempelbaukunst aber finde ich als eine echt menschlich-religiöse in einer Ideenbreite angelegt, dass mir scheint, es hätten die Griechen nur ein Stück davon wie zur Probe vollendet, als wäre griechische Kunst nur ein Ableger von der vielgliedrigen, ägyptischen Pflanze und in dieser Einseitigkeit zur reichen Blüte heraufgekommen, während jene, die Mutterkunst, in der Knospe, oder anders gesprochen, in der Furcht, in der geheimnissvollen Erwartung stecken geblieben ist. Ob für immer, das weiß der Himmel. Und wenn alles echt Menschliche, wirkliches Leben und Geist in sich Tragende, nicht verloren sein kann, sondern wiederkehren muss, bis es seine Vollendung erlangt hat, so kann ich mir nicht denken, dass diese Ideen dem Nichts für immer verfallen sein sollten. Ich könnte mir sie, in ihrer ganzen Breite, christliche Anmuth und Liebe darauf gepropft, als eine wahre Wonne, das Erhabenste aller Kunst denken.

Jene beiden Grundmächte der alten Kunst, lebendige Nothwendigkeit der Theile und Liebe der Theile

untereinander sind es nun, die diese auf das Gebiet der Architektur, der abwiegenden Geometrie hinüberwiesen. Da begann nun die Kunst in großen, Pfeilerfesten Mäßen zu ordnen und zu gestalten, von diesen als einen stets festen Kern herausgehend gegen die bewegte, uns umgebende Natur, ihre Beobachtungen zu machen und zurückgehend, diese nach jenen Gesetzen zu verarbeiten, die bewegliche Species abzuklären zur idealen Norm, zur Gewalt des Stils — so nach und nach das Kunstwerk in der Verpuppung der sicheren, primitiven Anlage zur constructiven und harmonischen Vollendung still vorzubereiten, indem sie nicht den kleinsten Schritt that, ohne ihn vor ihren Grundprincipien zu verantworten, um schließlich, nachdem die Summe der nothwendigen Naturbeobachtungen voll war, das Kunstwerk zur Vollendung herauszuführen.

Dieses scheint mir die ganze antike Kunst beherrscht und gehalten zu haben und die ganze Entwicklung jener Völker mag ihren Vortheil und theilweisen Halt darin gefunden haben, denn eine Kunst, solchen Principien entwachsen, konnte oder musste ihnen in ihrer Art Evangelium der Wahrheit sein. — Und derart war diese gründliche, gediegene Art zu schauen und zu denken jenen alten Künstlern ins Mark gedrungen, in ihrer Technik gleichsam verknöchert, dass, als nach uralter Kunstübung das innere Auge durch Erbleichen des Lebensernstes, der religiösen Ideen schon erblindet war, ihre Technik noch als geistloser Mechanismus jahrhundertlang Werke hervorbrachte, die der Kunstübung jener Zeiten, die sich in das Meer der Specialitäten stellten und, von ihren Bogen bewegt, nun zu fischen und zu gestalten suchten, noch weit überlegen sind.

Ich spreche hier von dem Proceß, wie der klare, tiefempfundene Begriff zum Kunstwerke gestaltet wird. Den Begriff, die Idee selber, nenne ich als außer der Kunst stehend, da er eher war, als die Kunst, weil ihn andere mit dem Künstler theilen, oder vielfach besser haben können. Der Künstler aber wird erst Künstler

dadurch, dass er diesen Begriff in Form bringen kann. Bei den Griechen selbst war erst ein Homer und dann Pheidias.

Und so glaube ich, angesichts der antiken Kunst lässt sich sagen, dass es eine auf Dogmen beruhende, religiöse Kunst, eine Naturgeschichte der Technik gibt, sowie auch die Natur nach ewig gültigen Dogmen baut; und zwar nach den gleichen Dogmen in Aegypten, in Griechenland, Deutschland, Amerika, in Nord und Süd, dass, sowie es nur eine dogmatische Wahrheit, es auch nur eine in ihren Formalsätzen dogmatische Kunst gibt — dass diese Dogmen der Kunst so nothwendig sind, wie die Dogmen der Kirche selber, wenn die Kunst als Darstellerin der höchsten Wahrheiten heilig bleiben, nicht in Verwirrung und auf Irrwege gerathen und den Zeiten schweres Unheil zufügen soll, indem sie diese hohen Gedanken in die gemeine Region herunterzieht, indem sie sich, statt das Steuerruder der Zeiten mit zu sein, von diesen und ihren Einflüssen überwältigen und treiben lässt, wie Treibholz.

Um noch ägyptische Plastik zu erwähnen, ihre geometrische Erscheinung, beherrschende und zugleich demüthige Ruhe, so ist mir nicht möglich, jenen beizustimmen, die da behaupten, beschränkter Technik und mangelnden Wissens wegen hätten sie es so gemacht. Es ist gewiss immer noch leichter, einen Naturabguss zu copieren, als die Maße und Winkel für eine ägyptische Statue zu geben. Dort ist Auge und Hand, hier aber noch etwas anderes dabei. Der jenes macht, kann ein Laffe sein, der dieses machte, musste ein männlicher, ernst denkender Geist sein. Ich glaube, es war ihnen darum zu thun, das Wesen der allzeit mächtigen, pflichtgetreuen, der wohlthätig herrschenden und nicht die kleinste Unordnung duldenden Gottheit zu geben.

Seinerseits lehrt uns das hl. Buch: „Der Herr wohnt nicht in der Bewegung“, „Gott ist ein Gott der Ordnung“. Die heilige Kirche erfleht für ihre Verstorbenen

die ewige Seligkeit, damit wünschend: „Gib ihnen, Herr, die ewige Ruhe“. Nun deutet aber schon der Begriff „ewig“ für uns Menschen „Ruhe“; denn alles Bewegen verzehrt und muss schließlich zerstörend sein. — So scheinen diese alten Bildhauer nicht auf falscher Spur gewesen zu sein, Begriffe der Gottheit darzustellen. Jenes Geometrische in der äußeren Erscheinung deutet wieder auf ein Geometrisches, d. i. Geordnetes, Festes, Sicheres und Harmonisches im Innern derselben — und das ist es ja, was Vertrauen, Ehrerbietung erweckt und sogar die Unterwerfung leicht macht, während andererseits die Tribulation als Wurzel und Stamm der Sünde, die Unklarheit, das Unvermögen, die Leidenschaft, alles Gegensätze des Göttlichen sind.

Es ist darum die Unruhe in der Plastik einer Gottheit ganz unwürdig und zweckverfehlend. Um mächtig zu wollen, braucht die Gottheit nicht leidenschaftliches Bewegen. „Zeus winkt mit den Brauen seiner Augen und der Olymp erzittert,“ sagen selbst schon die Griechen. Und um wie viel ist der Christengott noch erhöht? Wenn aber ein Prophet, ein Dichter dieses Bild der Bewegung denn doch gebraucht und uns als Wirkung davon die unermesslichen Gewalten benennt, die davon und damit bewegt werden, so erreicht er sein Ziel, das Übermenschliche zu geben; aber dem Künstler, der das erste gibt und das zweite nicht geben kann, bleibt das bloß Menschliche in den Händen.

Mit Begeisterung sah ich darum, wie sowohl die Griechen, als die erste, christliche Kunst diese primitiven Winke der Ägypter sich zu eigen gemacht, sei es nun bei den Christen durch Tradition oder besondere Offenbarung geschehen. Auf jeden Fall können sie, die noch aus dem ersten Holze sind, die erste Kraft in sich fühlen, uns maßgebend sein für die Auffassung von Christus, Maria und den Aposteln und dgl.

Von der ganzen Herrlichkeit und Würde eines vollendeten Cultusbildes aus der griechischen Blütezeit können wir uns freilich kaum eine sichere Vorstellung

machen und werden wohl immer zurückbleiben. Es war der Triumph ihrer Wissenschaft und Technik, und die Sage, welche vom Phidias'schen Zeus gieng, dass, wer ihn einmal gesehen, nicht wieder unglücklich werden könne, hat gewiss einige Bedeutung.

Die christlichen Darstellungen von unserem Erlöser und der allerseligsten Mutter u. s. w. blieben auf jeden Fall gegen jene Vollendung auf einer der untersten Stufen stehen und wenn wir sehen, dass diese Meister bei dem Verfall der Kunst in die Schule giengen, jener alte Grieche eine durch Jahrhunderte sorgfältig gepflegte und wissenschaftlich ausgebildete Technik hinter sich hatte, so begreift sich dieses. Es war nicht und noch lange nicht die Zeit gekommen, die man die Periode der Kunst nennen mag. Das Christenthum war neu. Erst mussten seine Begriffe und Charaktere in ihrem reellen Wert und Gewicht, in dem ersten Material, dem Wort, fertig und ans Licht gestellt sein. Erst musste auch die Kunst ohne Kritik, frei aus dem Geiste und der Empfindung heraus, um so unbeengt die Fittige bewegen zu können, arbeiten, sich mit so viel technischer Kenntnis begnügend, um sich gerade aussprechen zu können. Dann erst mag die hohe Kunst, die Kunst Gottes in der Natur sich dieser bemächtigen und sie zur Gewalt erheben. Zu frühe mit der Kritik behaftet, hätte die Kunst sich in den Schönheitsbestrebungen verlieren müssen. Es wäre wohl ein Rückfall in einseitig ästhetisches Streben der späteren Alten geworden. So aber ist diese alte, christliche Kunst, vor allem die Kunst des Mittelalters als hemmender Keil dazwischengeschoben. Diese wird in seelischer Beziehung die Erzieherin der Künstler bleiben, sie über der Form den wahren Geist nicht vergessen lassen und so können sie dann nach der ersten getrost und aus allen Kräften streben.

Bis zu den Bildhauern der Pisaner Schule und Giotto meinen Blick von der altchristlichen Kunst weiter wendend, sehe ich die christliche Kunst in der althergebrach-

ten Weise sich bewegen, sich mit den von Anfang an gebräuchlichen Mitteln begnügen, ohne besonderes Streben, diese nach Naturgesetzen zu begründen und so den Keim zur Vollendung drein zu legen.

Da, in jenen Bildhauern, in Giotto, begann die Kunst aufs neue zu erwarmen, in einem neuen Frühling aufzuthauen, sich über neue, größere Gebiete zu verbreiten. Diese Meister schufen wieder neu jenen zarten und feierlichen Rhythmus und Fluss in Bewegung der Gestalten und besonders im Gewande, und der ernstere Giotto führte die Kunst entschieden ins Dramatische heraus. Sie waren es, die jene feine, individuelle Sentimentalität im Gegensatz zu der mehr abstracten Darstellungsweise der alten Kunst schufen und dadurch zu den Ausartungen späterer Zeiten den Weg eröffneten, indem diese „Ewiges“ und „Menschliches“ mit dem gleichen Maßstab maßen. Die Ideen des Ewigen, Göttlichen aber sind für uns abstract und lassen sich, ohne abgeschwächt zu werden, nicht aus diesem Gebiete herunterdrängen; sie lassen sich nie in nur menschliche Art und Weise übersetzen. Selbst der Gott-Mensch Christus ist nicht gegeben, wenn ich auch das erhabenste Modell wiedergebe, es bleibt immer noch ein „Unausprechliches“ übrig, welches ich nur durch typisch-geometrische Mittel andeuten kann. Hatten die obgenannten Meister aber das Erhabene und Starke der alten Kunst darangegeben, so hatten sie dennoch hohen Stil; hatten sie die Kunst dem menschlich Individuellen, Begrenzten entgegengeführt, so war ihnen das Feierliche doch nicht entwichen. Sie hatten instinctive Größenharmonie und ideelle, willkührliche Linien. Aber ihre Kunst war auf das persönliche Gefühl begründet, sie empfanden vielmehr den Wert der antiken Principien, als sie deren innere Ursache und Mechanik klar und fest erkannt hätten. Es schien das nicht ihre Aufgabe. Erst mußten noch viele, für die Kunst verborgene Schätze der Kirche an das

Licht gebracht werden. Jenes frische, glaubens- und liebevolle Zeitalter war so recht dazu geschaffen, Ablern gleich, die Tiefen und Weiten der Kirche auszuspähen, zu sammeln, was sich ihnen von kostbarem Edelgestein vorfand, die Fassung derselben kühleren und ruhigeren Zeiten überlassend.

Als die Kunst hundert Jahre später noch fortschritt, drängend durchbrach auf die Seite des Realismus der constructiven Technik und sich in dieser eine Schule entwickelte, verschwand, wie diese zunahm, jenes hohe, ruhig Harmonisch-feierliche, und Michelangelo, in dem diese Schule gipfelte, hatte hievon am allerwenigsten. Er war es vor allen, der die einseitige, constructive Technik (nach der Auffassung seiner Nachfolger) quasi als Zweck und statt klaren Gehaltes die Tribulation, die Unruhe in die Kunst eingeführt und diese darauf begründet hat. Für jene Zeit aber war es noch die einzig mögliche Form, unter welcher der Kunst das Leben vergönnt war. Höheres konnte sie nicht mehr fassen und sie hatte ihm dafür zu danken. In seiner Art erreichte er wahrhaft Herkulisches. — Wenn aber jede Kunstgröße, die schon vergangen, zweifach zu beurtheilen ist, was sie in ihrer Zeit war und inwieweit sie uns Anknüpfungspunkt sein darf nach unseren Begriffen von wahrer Kunst, so haben wir uns an dieses letztere allein zu halten. Aller Glanz im ersteren Fall ist für uns nichts wert, sondern gehört der allgemeinen Geschichte, dem allgemeinen Gerichte an. So muss ich für meinen Theil als wahr erkennen: Michelangelo war in seiner Zeit ein Heros der Kunst, für uns aber ist er dasjenige Element, welches wir uns am meisten vom Leibe zu halten haben; denn an jener haltlosen Willkür und Tribulation litten fast dreihundert Jahre und die Todesmüdigkeit liegt uns noch im Gebeine.

Es liegt in der Menschheit ein Zug, nur ihresgleichen zu sehen; das Große, Erhabene drückt selbe und sie sucht es herabzuziehen. So war es auch in der Kunst

von jeher. Die Griechen haben ihre alten, erhabenen Götterideen heruntergedrückt bis zu menschlich schwachen Individuen und Plato macht sich Luft in dem Geständnis, den Homer hätte man prügeln müssen, weil er die hohen Götter so erniedrigt und gemein menschlich gemacht habe. Die christliche Zeit und Kunst fieng mit dem Erhabenen und Großen an. Weil man ohne Schule war und darum nicht aus dem Groben kam, lenkte das Mittelalter in das rein Menschliche ein. Die Menschen stellten sich selber dar in ihren Heiligen, in Christus und Maria, beschränkt individuell. Was dieser Kunst an Größe der Auffassung und Vollkommenheit mangelte, ersetzte ein unglaublich guter Wille und fromme Inbrunst.

Aber von der Schule jener großen, das Mittelalter beschließenden Meister an, die außer einseitig constructiver Fertigkeit fast nichts gerettet hatte, fehlte jene geheimnisvolle und wissenschaftliche Technik und Vollendung der Alten, der erhabene, wenn auch rohe Ernst und Schwung des Altchristenthums, sowie der innige, ehrliche Wille und Glaube des Mittelalters. Der Kunst und Zeit selber hatte sich das Bild des Heiligen, des Wahren in der Kunst verwischt, sie mochte nur noch das Staubverwandte, gemein Wirkliche leiden und begreifen. Die Kunst gieng fortan (wenige Meister ausgenommen) durch dick und dünn mit dem sogenannten Zeitgeiste, nach ihrer scheinbaren Bestimmung diesen stets fixierend; sie war aus der Kirche gelaufen, wo ihre Heimat ist und war, sie lief dem Zeitvertreib der Welt nach, und wenn die Kirche denn doch ihrer bedurfte, sah man, wes Geistes Kind sie geworden.

Und nun freue ich mich, zu sehen, wie durch Gottes Rathschluss ein eherner, kraftvoller Genius erstand, der inmitten einer Reihe gleichstrebender Genossen mit Kühnheit und Stärke über diesen Abgrund des tollen Verfalls hinüber die gebrochene Kette der hohen, ersten Kunst wieder zu einer ganzen schmiedete, auf das alle echte Entwicklung eine ineinandergreifende, durch nichts Faulles unterbrochene sei.

Peter Cornelius vor allen war die Aufgabe gelungen, den Genius der Jugendkraft des Christenthums, des Griechenthums heraufzubeschwören, und dessen Fackel leuchtete ihm, als seine Hand jene hohen Bildercyklen schuf, die sein Volk ihm verdankt, die eine Quelle des Segens geworden, auch den Schreiber dieser Zeilen einführten in den Tempel der hohen, wahren Kunst, in welchem er seinem Meister stets Treue und Dankbarkeit bewahren will. Jene Zeit des Aufschwunges, der Kunst (1800 bis ungefähr 1840) ist vergangen. Deutschland hat seine ersehnte Gestaltung noch nicht erlangt. Jene Meister scheinen auf Felsengrund zu stehen, denn alle blieben ihrem ersten Credo getreu. Sie hatten im ganzen bei der Früh-Renaissance selbst bei Giotto, Hemling u. s. w. angeknüpft. Aber in der Empfindung des heutigen Volkes lebte noch ein anderes und dieses hatten sie nicht erreicht weder in Form noch Farbe. — Vielleicht war es, dass das erste, alte Fundament der Kunstübung unberücksichtigt geblieben (was Goethe damals bedauerte).

So kam es, dass sie nicht mehr genügten, nicht der heiligen Kirche und nicht der Welt. Das isolierte sie, und schon die zweite Generation gieng dem Verwelken entgegen. Ihr Boden, auf dem diese nun stehen, ist durch immer mehr von außen kommende, zersekende Einflüsse zerbröckelt. Die Kraft, den großen Vorläufern zu folgen, ist ihnen verschrumpft und ihr Bestreben (das wahrste Zeichen des Dahinstehens) sucht sich in hundert Manieren Luft und Erleichterung, sinkt immer mehr in Prosa herab, gleichwie ein kranker Baum am Fuße seine Schößlinge treibt, oben aber, in der freien Krone, nichts mehr vermag. Das Volk jedoch ist confus und theilnahmslos geworden; es war die natürliche Folge. Es drängt einen, heute zu fragen: Was ist die Ursache und was soll daraus werden? Soll bei so viel gutem Willen die wahre Kunst absterben an eigener, innerer Armut und Kraftlosigkeit, oder soll ein neues Element sich erheben, die Schöpfungskraft wieder zu beleben, in dieses Chaos Licht zu werfen?

Als eines der bedeutendsten Erlebnisse ist, wie mir scheint, das Wiedererstehen längst begrabener, antikegriechischer Kunstwerke zu nennen, jener Kunst, die im Alterthume eine so sittliche erziehende Macht war, das sich das Leben und Wohl ganzer Völker gleichsam darum drehte, darauf baute. Und zwar weniger dadurch, dass sie hohe, sittliche Wahrheiten verkündet hätte (was der christlichen Offenbarung vorbehalten blieb), als dass sie vielmehr auf die Offenbarung in der Natur, auf ihre Gesetze der Gerechtigkeit, der Wahrheit, Harmonie hinwies, diese wiederum in sich selber verkörperte, durch eine hohe Technik, die darauf begründet war.

Als eine zweite und furchtbare Erscheinung, als ob sie dem Gefolge jener antiken Bildwerke entstammte, erhebt sich die Kritik, die, obgleich heute bereits zur tyrannischen Macht entwickelt, selten klar weiß, was sie will und nur Kritikelei zu nennen ist. Eines nur lässt sich als rother Faden durchgehend verfolgen, dass sie nämlich bei der classischen Kunst Vorzüge bemerkt und als wirkliche Vorzüge liebgewonnen hat, die zu missen bei neueren und schon vergangenen Productionen ihr unangenehm wird. Kurz, mir scheint, die verständige Kritik verlange nach classischer Schule und Festigkeit — die verständige Kritik, die auf dem Verlangen nach wahrer Kunst beruhend, selber fähig ist, die Kunst aller Zeiten zu empfinden, zu begreifen und die daraus das Nothwendige für die Zukunft zu ahnen vermag.

Irgend einen Weg hiezu anzugeben oder nur die ersten Schritte zu thun, eine Naturgeschichte jener Technik zu begründen, ist ihr bis jetzt meines Wissens nicht gelungen. Sie wusste aber theilweise mit großer Präcision die Vorzüge vorhandener, antiker Kunstwerke zu nennen, — so das Verlangen nach diesen zu steigern, immer größere Lieblosigkeit gegen alles zu erregen, was, wenn noch so hohen Geistes, nicht den Vergleich in

Formvollendung aushalten möchte. So ist sie eine Macht geworden, die die Kunst zwingen will, neue Elemente in sich aufzunehmen und ihr immer peinlicher und vernichtender zuleibe geht. Das Was vermag sie auszusprechen, aber nicht das Wie, was zu erforschen allerdings eigenste Sache jener bleibt, die sich Jünger der Kunst nennen. — Ob dieses Verlangen wohl gerecht, mag die Zeit entscheiden. Ich meinerseits muss dieses Verlangen als ein berechtigtes erkennen, vermag sogar nur in ihm eine neue Zukunft für die hohe Kunst zu sehen.

Wenn wir es für einen Wink der Vorsehung halten müssen, dass eben in unserem Jahrhundert die alte, griechische Kunst wieder ans Licht gestellt, die alten Vasenbilder, die vielleicht an dreitausend Jahre verborgen lagen und so Bedeutendes in sich bergen, wieder entdeckt sind — dass Aegyptens Kunst, wenn nicht ihre ganzen Hallen, uns wenigstens ihre Grundrisse, die das Grandioseste, Entwicklungsfähigste in sich bergen, bewahren musste, so glaube ich, müssen wir es auch für einen Wink der Vorsehung halten, dass wir allen Ernstes bei diesen Werken in die Schule gehen und forschen, was jenes Element denn sei, welches der alten classischen Kunst Gewalt gab, heidnischen Völkern den Begriff beizubringen, dass die Welt auf Ordnung und Harmonie gegründet ist, dass das Rohe, Ungezügelter, Uebermüthige des Menschen Feind und unwürdig sei. Als einen Wink der Vorsehung muss ich es betrachten, als ein Gebot, dass in jenem verklärten Gewande die alten Ideen des Christenthums, die Kunst, der Geist des Mittelalters wieder erstehet, dass, was unsere großen, deutschen Meister, in die Tiefen der guten Vorzeit steigend, begonnen haben, zur Vollendung komme und die Kunst wieder eine Pflanze in dem Garten Gottes werde, voll Anmuth, voll Wahrheit, voll süßen Trostes, dem Lügner, Stolzen und Unzüchtigen aber auch voll schreckenden Ernstes.

In diesem Sinne scheint mir, hat sich die Kritik, welche der modernen Kunst den Tod zu bringen droht

durch den Hauch der Lieblosigkeit des vernichtenden Widerspruchs, abzuklären zur Naturgeschichte der Technik im Sinne der Alten, auf dass wir unterscheiden lernen, was Wahrheit, lebendige Nothwendigkeit, was Lüge und Willkür, was Liebe der Theile untereinander, was rohe, taube Dissonanz ist, dass wir erkennen die mathematischen Geheimnisse und die Weisheit der Harmonie in der Natur und auch unterscheiden lernen, was kindlich-demüthige Seelenregung, Gottesliebe und was heuchlerische unnatürliche Sentimentalität ist.

Die alte, christliche Kunst soll auferstehen. Dem Geiste, aber nicht der Form nach. Diese soll vollendet sein nach der Schule der Alten. Ohne diese Schule wird sich die Kunst nie wieder zur classischen Höhe, dadurch zur heilbringenden Gewalt erheben können.

Wohl mag dieses kritische Bestreben, das Erbe der nächsten Zukunft, wie mich dünkt, manchem die Flügel seines Phantasmus lahm schlagen; aber an Werken der Phantasie haben wir eben keinen Mangel, es verlangt uns heute nach etwas anderem, und es hat von jeher nur jenes Schauen, welches von der Höhe aufeinanderfolgender Vernunftschlüsse, sei es durch Offenbarung oder durch Forschung gewonnen, geschah, wahrhaft geschaffen und nur ihm war das Vollenden eigenthümlich. Das geflügelte Schauen, durch Gefühl getragene prophetische Sichaußschwingen ist als Erstes nöthig, um den Glauben an das Dasein und den Gehalt einer Sache zu erwecken; aber über ein und dieselbe Sache bei gewissen Resultaten angekommen, müssen auch die mathematischen Kräfte des Menschen ihre Thätigkeit beginnen.

So fehlt es uns heutzutage in der christlichen Kunst keineswegs an Ideen, an Erfindungen, wohl aber an fertigen Ideen. Die classischen Meister haben aber die Kunst nicht dadurch zu jener wunderbaren Höhe gebracht, dass sie eine Sache immer wieder anders anfiengen, um sie immer halbfertig zu lassen, sondern dass Generationen eine und dieselbe Idee in ihrem aufsteigenden Grad der Vollendung wieder aufnahmen, deren inneren, wahren Gehalt immer

mehr und sicherer zu erkennen und aus demselben die Form naturgemäß zu entwickeln streben.

Eine hohe, dem Menschen heilige Idee in solch gesunder, organischer Weise in einem Kunstwerk, gleichsam in einem Gefäße der Wahrheit und Harmonie vor Augen gestellt, wird ihm Trost und eine Quelle der Belehrung werden, weil es bei dauerndem Betrachten des Gehaltes selber gewinnt und dasselbe auch ertragen mag.

So beginne denn, wer sich berufen fühlt, an dieser Aufgabe zu arbeiten, und der Herr, welcher der alten Kunst eine tausendjährige und der Gothik eine drei Jahrhunderte alte Tradition gab, der alles bewahrt, was der Dauer wert ist, wird auch das Nothwendige geben, damit die Bemühungen des einzelnen nicht verloren seien.

Es mag wohl mit dem Wiederbeginnen der Kunst nach antiken Principien wie mit dem Erlernen einer Sprache gehen, deren Grammatik verloren ist. Wo will man sie fassen? Sehen wir doch, dass die Alten hierin selber äußerst behutsam ihren Weg machten.

Sie begannen ihre Kunst mit einer Aufrichtigkeit, mit einer Ehrfurcht vor der Wahrheit, materiell und geistig schicklich, die wir mit Staunen betrachten, die uns wie despotischer Ernst erscheint; denn unsere Phantasie ist verzärtelt, meisterlos und krankhaft geworden. Sie ist ausgeartet in blinde Willkür und führt uns an der Nase, indes in der Kunst bei vernünftigen Menschen diese Art als Taugenichts ihren Platz hat und vorn die Vernunft, der Durst nach dem lebendig Wahren, nicht nach Effect, platznehmen müßte. — So sehen wir bei den Alten erst die Architektur in den einfachsten Zügen mit der äußersten Otonomie gegeben. Die Plastik entwickelt sich erst in fast architekturgleicher Stilisirk; denn der Process, die Harmonie der erkannten lebendigen Theile zu geben, ist in geradlinigen, regulären Größen ein einfacherer, sicherer zu vollbringender, in den irregulären gebogenen oder vielgetheilten Größen aber ein Process

empfindsamere Art und erst dem durch langes Betrachten harmonischer und besonders architektonischer Werke geübten Auge, sowie dem von Kind auf in Fleisch und Blut übergegangenen Sinn für Harmonie und Nothwendigkeit möglich.

Die Alten hatten zur Zeit, als ihre Blüte sich vorbereitete, bereits einen Schatz der gediegensten Werke vor Augen. Wir haben große Schätze von Ideen und Werke freier Technik vor uns. Aber mit ersteren sind wir schwach bestellt und müssen uns an jene wenigen, antiken Fragmente halten, bei ihnen in die Schule gehen, umringt von Haufen oft tollen, phantastischen Zeugs, von niederen, sinnlichen Producten. Die Anfänge mögen darum milde Rücksicht finden.

Es erscheinen diese Theorien vielleicht allzu kühn, vielleicht hochmüthig und vermessen; aber diese Gedanken sind die Resultate des Betrachtens der mich umgebenden Kunst aller Zeiten, und der mir das Auge gegeben, zu sehen, und die Gnade, das Wahre zu wollen, ist es ja auch, welcher das äußere Sehen in das innere verwandelt. Sein Wille sei es allein, der mich bewege!

Mit diesen Gedanken schließe ich meine Theorien ab; sie aufzuschreiben schien mir nützlich, um mit mehr Sicherheit hinfüro meinen Weg gehen zu können, sie in der Praxis anzuwenden, sie weiter zu bauen zu einem Leitfaden der Technik und ersten Versuch, sie auf Logik und Gesetz zu gründen, auf dass jüngere und reichere Talente mit der ersten Kraft in diese Bahn gelenkt, es weiter führen mögen.

Schlanders in Tirol, im Mai 1865.

Peter Venz,
Bildhauer.

Verlag von Wilhelm Braumüller
k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhändler, Wien u. Leipzig.

Schönheit und Fehler
der
menschlichen Gestalt

von
Ernst Brücke

meist. emer. Professor der Physiologie an der Wiener Universität u.
ehemaligem Lehrer der Anatomie an der Akademie der Künste in
Berlin.

Mit 29 Holzschnitten von Hermann Paar.

Zweite unveränderte Auflage.

Mit dem Bildnis des Verfassers.

8. 1893. 3 fl. — 5 M.; eleg. geb. 4 fl. — 6.50 M.

Die
Kunstwerke Athens

Auf den Spuren des Gaudenzio Ferrari.

Ein Sommernachtstraum in der Walhalla.

Nachgelassene Schriften.

Von

Alexander Freiherr von Warsberg.

8. 1892. 2 fl. 40 kr. — 4 M.

Literatur- und kunstkritische Studien.

Beiträge zur Ästhetik der Dichtkunst und Malerei.

Von

Dr. Laurenz Müllner

v.-b. Professor an der k. k. Universität in Wien.

gr. 8. 1895. 2 fl. 40 kr. — 4 M.