



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Nachleben der Antike im Mittelalter.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Möglich, daß ein ernstes Wort, von England gesprochen, seine Wirkung thun und das, was wir befürchten, verhindern würde. Hoffen wir, daß es gesprochen worden ist; denn unsre Wünsche sind auch unter diesen Verhältnissen mit Italien.

Das Nachleben der Antike im Mittelalter.

Die Kunstthätigkeit der neueren Völker Europa's umfaßt nach der gewöhnlichen, längst in das Bewußtsein der Gebildeten übergegangnen Annahme, zwei scharf von einander getrennte, ja einander geradezu entgegengesetzte Perioden. Das fünfzehnte Jahrhundert scheidet dieselben, und führt, indem es die classische Kunst als Muster zur Nachahmung den Zeitgenossen aufstellt, den Umschwung und damit auch den Aufschwung zur Vollendung herbei. Charakteristisch wie für die Kunst der neueren Zeit die Verehrung und Nachbildung der Antike, ebenso bezeichnend ist für die Jahrhunderte des Mittelalters die Unkenntniß derselben. Aus dieser Unkunde eben entsprang die Barbarei, welche der Bildung und den Schöpfungen des Mittelalters anklebt und uns mitleidig, wenn nicht gar verächtlich auf dieselben zurückblicken läßt. Welche Bewandniß es mit der Alterthumskunde der Renaissancekünstler habe, lassen wir vorläufig auf sich beruhen, daß aber dem Mittelalter jegliche Kunde und mit der Kunde auch die Achtung der Antike fehle und dieses ein allgemein giltiges Merkmal in der Beurtheilung desselben bilde, muß schon jetzt entschieden verneint werden.

Wenn gegenüber den wirklichen oder vermeintlichen Bestrebungen gegenwärtiger Parteien, das Mittelalter in seinen Grundfäzen und Einrichtungen wieder zu beleben, das letztere als Schreckbild geschildert wird, so kann man dieses Vorgehen etwa aus dem Rechte der Kriegführenden, von jeder tauglichen Waffe Gebrauch zu machen, erklären; daß aber auch da, wo der Zweck durchaus nicht die Mittel heiligt, die falschen Farben angewendet werden, ist und bleibt verdammenswerth.

Gewiß lebte auch in Männern des Mittelalters Haß und Verachtung gegen die Antike, gegen die Kunst überhaupt. Wenn man aber solche Eiferer, wie der Abt von St. Alban, der eherne Statuen als Teufelswerke zerschlugen,

oder den Mönch, der die Kaiserin Theophanie dafür im Fegfeuer büßen läßt, daß sie die Künste des Luxus in Deutschland verbreitet hat, wenn man Petrus Damiani oder den Vater des Cisterzienserordens zum Beweise des Kunststasses im Mittelalter anführt, so möge man doch nicht vergessen, daß Savonarola eine charakteristische Figur der Renaissanceperiode bildete und daß das Sprichwort barbari mit Barberini im siebzehnten Jahrhundert in Verbindung bringt.

Nicht aus strengen, oft überstrengen Sittenpredigten, die gerade durch die Leidenschaft ihres Tones die weite Verbreitung des Uebels, das sie bekämpfen, darthun, sondern aus der Beschaffenheit der Denkmäler muß der Charakter der mittelalterlichen Kunstbildung erläutert werden.

Wer dieses aber mit unbefangenen Blicken versucht, erkennt vielleicht zu seiner größten Ueberraschung, daß die Antike niemals, am wenigsten in den angeblich schlimmsten Zeiten der mittelalterlichen Barbarei aufgehört hat, einen nachhaltigen Einfluß auf die künstlerische Phantasie zu üben. Man behauptet, die Kunst des classischen Alterthums wäre im tieferen Mittelalter bis zum letzten leisesten Anklang verhallt gewesen, und man findet dorische und ionische Capitälere im zehnten und elften Jahrhundert bis im innersten Herzen Deutschlands, im Sachsenlande, reproducirt, man entdeckt andere architektonische Glieder, wie z. B. den Säulenfuß, das Cornieß, regelmäßig der aus dem Alterthum überlieferten Form nachgebildet, die ganze Reihe der antiken Ornamentmotive in frühmittelalterlichen Monumenten, so gut es anging, wieder belebt. Freilich können diese Wiederholungen und Nachahmungen auch als dunkle und unbewusste Erinnerungen, auf irgend welchen weiten und verschlungenen Wegen übermittelt, angesehen werden.

Wenn aber in Corvey und Paderborn, dort im zehnten, hier im neunten Jahrhunderte, das ganze über dem antiken Säulenbau lastende Gebälke auf dem Kämpfer, gleichsam abgekürzt, reproducirt wird, wenn an Gesimsen im Speierer Dome die Ornamentreihen in der gleichen Ordnung wie an römischen Denkmälern wiederkehren, wenn, wie an der Bernwardssäule in Hildesheim, bestimmte antike Werke im Kleinen copirt werden, dann kann man an der bewußten und absichtlichen Nachahmung der Antike nicht füglich zweifeln. An der Hand der Monumente können wir noch getrost eine weitere, wichtigere Behauptung begründen. Ueberall, wo antike Bauwerke von größerer Bedeutung und ansehnlichen Verhältnissen sich erhalten haben, sehen wir die Blicke der mittelalterlichen Künstler auf dieselben mit Aufmerksamkeit gerichtet, bemerken wir wie die Antike einen förmlichen unabwendbaren Zauber übt und die Phantasie der Anwohner Jahrhunderte lang vollständig gefangen nimmt. Die sogenannten Kaiserbäder in Trier haben auf die Gestalt der niederrheinischen Kirchen, auf die merkwürdig reiche Entfaltung ihres Grundrisses den entschiedensten Einfluß

geübt, römische Triumphbogen haben die Motive für die Portalbauten in Avignon, Vaison, Pernes u. s. w. abgegeben, die römische Porte d'Arroux zu Autun das ängstlich befolgte Muster für die Decoration der Kathedrale geliefert. Und nicht auf einzelne Fälle beschränkt sich diese unmittelbare Einwirkung der Antike, der Charakter weitverbreiteter Localstyle, wie, um bei den Ländern diesseits der Alpen zu bleiben, jene der Provence, Languedocs und Burgunds, wird durch diese unmittelbare Nachahmung der Antike bestimmt, so daß wir an derselben ein wichtiges und nicht täuschendes Merkmal für die geographische Einordnung eines mittelalterlichen Bauwerkes besitzen. Man muß freilich zugeben, daß der Einfluß der Antike nicht durch alle Zeiten des Mittelalters die gleiche Stärke bewahrt, aber gerade dieser Umstand spricht dafür, daß die Antike ein lebendiges Element in der mittelalterlichen Kunstentwicklung bildete. Während die Zeiten, die unmittelbar die karolingische Periode berühren, überall die Unfähigkeit verrathen, sich von der römischen Tradition vollständig loszusagen, aber gleichsam nur mürrisch und widerwillig den Fußstapfen der alten Welteroberer folgen, ermannt sich das elfte Jahrhundert besonders in seiner zweiten Hälfte zu einer größeren Selbständigkeit und wagt, unbetrt von aller Tradition, auf Kosten des Formgefühls den in dieser Zeit erst erstarkten neuen Gedanken einen künstlerischen Ausdruck zu geben. Kaum ist aber die Freude, neue Gedanken zu bilden und einen selbständigen frischen Inhalt der Kunst zuzuführen, befriedigt worden, so regt sich auch schon wieder der Formsinn, mit der Belebung des letzteren erwacht aber auch in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Sehnsucht nach der Antike und der Eifer sie wieder zu beleben, der wenigstens in Italien nicht mehr ausstirbt. So allgemein und tief wurzelnd ist dieser im Laufe des zwölften Jahrhunderts dem classischen Alterthum zugewendete Sinn, daß wir, um den spätromanischen Styl von den früheren und späteren Kunstweisen zu unterscheiden, kein auffälligeres Merkmal hervorheben können, als eben diese erste Renaissance.

Wenn nicht äußere Gründe, urkundliche Nachrichten uns bestimmten, nicht in einem, sondern in unzähligen Fällen würden wir ein Bauwerk bald dem altchristlichen Zeitalter, bald dem fünfzehnten Jahrhundert zuschreiben, — so scharf und mächtig prägt sich in demselben die Nachbildung der Antike aus, — das denn doch, wie z. B. das Baptisterium in Florenz, den angeblich barbarischen Jahrhunderten des tieferen Mittelalters angehört. Wie in der Architektur, so gehen auch in der Sculptur die Spuren der classischen Kunst während des Mittelalters nicht vollständig verloren. Noch hat sich kein Forscher die Mühe genommen, die mannigfachen Gesichtstypen romanischer Sculpturwerke auf ihre gemeinsame Wurzel zurückzuführen, die Gewandwürfe, die Faltenmotive zu prüfen; gewiß würde er überall zuerst auf unbewusste, im zwölften Jahrhundert namentlich aber auf bewusste und beabsichtigte Nachbildungen der Antike stoßen.

Aber soweit schon gegenwärtig unsere Kunde reicht, genügt sie zur Widerlegung der gäng und gäben Meinung von der gänzlichen Unkenntniß der Antike. Wie im Kreise der Architektur, so stoßen wir ebenfalls auf dem Gebiete der Plastik auf eine lange Reihe der Antike entlehnter Motive. Auch hier, wenn wir auch die Kämpfer, die Ringer, die Centauren und Sirenen, die Greife und die Harpyen nur als abgeschliffene, bald bedeutungslose, bald in ihrer Bedeutung verkehrte Kunstvorstellungen annehmen, können wir uns der Ueberzeugung bewußter Alterthumsstudien nicht ent schlagen. Es konnte nicht der Zufall oder die dunkle Empfindung den Löwen dieselbe Stelle der Portalwächter im Mittelalter einräumen, die ihnen im Alterthume überwiesen wurde, oder den Gorgonenmasken bloß instinktmäßig im Lapidarium des Magister Marbod und verwandten Schriften die Kraft der Abwehr teuflischer Angriffe zugeschrieben werden, womit zusammenhängt, daß die Gorgonenmasken mit Vorliebe in der Nähe vom Eingange, wie z. B. in der Vorhalle des Goslarer Domes, aufgestellt wurden. Es wiederholt sich ferner auch auf dem Gebiete der Plastik das Schauspiel, daß bestimmte Denkmale des classischen Alterthums einen dauernden Einfluß auf die Entwicklung der Localstyle üben und die antiken Vorbilder hervorragender Sculpturen des Mittelalters mit der größten Deutlichkeit nachgewiesen werden können. Der Einfluß in Pisa bewahrter Sarkophagreliefs auf die Kunst Niccola Pisano's ist oft genug hervorgehoben worden; ebenso ist die Wiederholung der Ariadne im vatikanischen Museum in den Sculpturen der Kanzel in Siena bekannt, desgleichen, daß die gallorömischen Sarkophage von Aliscamp den größten Einfluß auf die provencalischen Bildhauer übten und antike Sarkophage, in Arles bewahrt, in Gegenständen und Formen vollkommen mit den Tympanonreliefs von St. Gabriel (aus dem zwölften Jahrhundert) übereinstimmen.

Nur beiläufig möge hier der zahlreichen Elfenbeinkästchen des Mittelalters Erwähnung geschehen, die hier antike Kämpfergruppen reproduciren, dort Gegenstände des griechischen Mythos, der alten Geschichte verkörpern, und dabei so enge sich an die antike Formengebung halten, daß man versucht ist, sie der spätrömischen Zeit zuzuschreiben, während sie doch nur der mittelalterlichen Renaissance ihren Ursprung verdanken, und die Aufmerksamkeit auf die sächsischen Sculpturwerke aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gelenkt wird, welche beweisen, daß ähnlich wie in der Architektur, so auch in der Plastik der Rückzug auf die antiken Formen die Kunst des spätromanischen Styles charakterisirt.

Ueber die reichste Quelle, aus welcher die mittelalterlichen Künstler antike Anregungen schöpften, sind wir leider, der Natur der Sache gemäß, am schlechtesten unterrichtet. Man kann keine Chronik des tieferen Mittelalters aufschlagen, in welcher nicht von reichen Gemmenspenden, kirchlichen Geräthen einver-

leibt, die Rede wäre. Unverfänglich genug klingen diese Nachrichten, gerade so wie die häufigen Erzählungen von mittelalterlichen Schatzgräbern, und doch haben wir in diesen Gemmen, in diesen der Erde entlockten Schätzen, wie Zappert nachgewiesen hat, die mächtigste Fundgrube, aus welcher das Mittelalter seine Kenntniß der Antike hatte, zu schauen.

Wir haben kein Recht anzunehmen, daß nur der materielle Werth und die Kostbarkeit dieser Gegenstände das Mittelalter lockten. Wenn auch nicht die Ueberzeugung, daß keine, auch nicht die rohste Kunstübung, ohne den Stachel des nach Vollendung strebenden Formsinnes bestehen kann, uns eines Besseren belehrte, wenn auch nicht die vergleichende Betrachtung der mittelalterlichen Kunstwerke dieses bewiese, so haben wir der schriftlichen Belege eine hinreichende Zahl, die darthun, daß auch das Mittelalter von diesem allein richtigen Standpunkte die Schöpfungen der bildenden Kunst beurtheilte. Wie oft lesen wir in mittelalterlichen Chronisten die Versicherung, — und sie wird stets als das höchste Lob hingestellt, — daß bei einem bestimmten Kunstwerk die Schönheit der Formen und die Trefflichkeit der Arbeit den Werth des Stoffes weit überragen, wie sehr überrascht uns als Ausdruck des mächtig entwickelten Formsinnes die Schilderung eines (wahrscheinlich antiken) Kopfes, er wäre in seiner Furchtbarkeit schön. Und wenn uns auch das nicht befriedigt, so dürfen wir nur das 43. Kapitel der Gesta Romanorum aufschlagen, wie der Magister, der „da wohnend ist in pergen“, das Idealbild der verstorbenen Florentina schafft, um uns zu überzeugen, daß auch das Mittelalter das Streben nach vollendeter Formenschönheit bis zum raffinirten Eklekticismus ausgebildet hat. Wir können auch nicht glauben, daß alle aus der Erde hervorgeholten antiken Gegenstände, Geräthe und Gefäße z. B., die materielle Habgier reizten, und doch war die Freude an denselben so groß, daß die Kirche des Mittelalters sich verpflichtet erachtete, die Gewissen der Gläubigen mit diesem Verlangen nach antiken Werken zu versöhnen. In ihrer bewunderungswürdigen Klugheit hat sie auch hier, was sie nicht zu vernichten im Stande war, ihrem Dienste unterworfen. Alte Ritualbücher enthalten Segensformeln die „*super vasa in locis antiquis reperta*“ gesprochen werden mußten und wodurch diese heidnischen Werke gereinigt und für den Gebrauch der Kirche und der Gläubigen geeignet wurden. Die Kunst der Heiden wird in diesen Benedictionen nicht geleugnet und dadurch ein neuer Beweis von der auch im Mittelalter herrschenden Achtung der Antike geliefert.

Es darf uns nicht befremden, wenn diese Achtung zuweilen gar abenteuerliche Formen annimmt und wir z. B. lesen, daß der Augustusbogen in Susa von den Mönchen des benachbarten Klosters als ein monumentales Grundbuch ausgegeben wurde, auf welchem mit unzerstörbarer Schrift Abt Abbo alle Giltten und Rechte, alle Schenkungen und Traditionen verzeichnet hätte. Selbst wenn

wir dieses Vorgeben von der schlimmsten Seite auffassen, als kluge List und frommen Betrug tadeln, ein gewisser Respect vor dem antiken Bauwerke, das den eingeschriebenen Urkunden Heiligkeit verheißt, läßt sich in dieser Erzählung nicht verkennen. In noch viel höherem Grade klingt diese ehrfurchtsvolle Scheu vor der antiken Kunst in der Virgiliusfage durch. Roth hat in seiner Abhandlung über den Zauberer Virgilius die Entstehung und den Ursprung der Sage, ihre mannigfachen Wurzeln und späteren Schicksale auf das Gründlichste beleuchtet und bewiesen, wie außer dem literarischen Cultus der gleichfalls dem Alterthum entlehnte Glaube an Telesmen den merkwürdigen Mythos aufbaute. Für unsern Zweck genügt es, auf einen einzigen bisher übersehenen Punkt hinzuweisen und zu betonen, daß Virgil im künstlerischen Bewußtsein des Mittelalters dieselbe Stellung einnimmt, wie der Zauberer Dädalus im classischen Alterthum. Die von Virgil gefertigten Talismane in Neapel, seine Zauberwerke in Rom sind beinahe durchgängig plastische Arbeiten: der mit ausgepannter Armbrust dem Lavaregen wehrende eberne Mann, die eberne Fliege von Froschgröße, die allen lebendigen Fliegen den Zutritt wehrt, das eberne Pferd, das alle franken Pferde durch seinen Anblick heilt, der lachende und wimmernde Marmorkopf am Stadthore, der goldene Blutegel, die kupferne Cicade, die Salvatio Romae, der steinerne Glockenthurm, der sich mit den Glocken in gleichem Tempo schwingend bewegte, der eberne Schütze in Rom, die Statue, die alle Gesezübertretungen verräth u. s. w., das Alles deutet darauf hin, daß eine deutliche Ahnung von der Macht und der Größe der antiken Kunst im Mittelalter vorhanden war, daß dieselbe in lebendigster Weise der Phantasie nahe trat, so nahe, daß ihren Schöpfungen selbst Leben, wenn auch nur ein Zauberleben, zugemuthet wurde. Als wären es natürliche Wesen, mit Leben und Athem, mit geistiger Kraft begabt, einer andern, aber mächtigeren Welt entstammend, wie alles Zauberische, abstoßend und anziehend zugleich, so erscheint die Antike in sagenhafter Umhüllung dem Geiste des Mittelalters. Als Naturwesen treten auch die antiken Gebilde der Phantasie des Künstlers entgegen, die sie niemals in ihrem Zusammenhange betrachtet, nicht als Zeugniß einer abgeschlossenen Bildung annimmt, in naiver Weise das Brauchbare an ihnen herbeiholt und verwerthet, gerade so wie sie der wirklichen Natur gegenüber sich verhält.

Neben der einen Thatfache, daß die antike Kunst überhaupt dem Mittelalter nicht fremd blieb, das Studium derselben sogar ein bestimmendes Merkmal in der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst ausmacht, kann diese naive Auffassung, die bloß die schönen Einzelheiten, niemals das Ganze erkennt und hervorhebt, die Antike nur als eine andere Art von Naturerscheinungen versteht, nicht scharf genug betont werden. Sie namentlich bildet die Brücke, welche das tiefere Mittelalter mit dem Zeitalter der Renaissance verbindet.

Denn daß es gleich mit einem Worte gesagt werde, ein grundsätzlicher Unterschied in der Auffassung der Antike ist zwischen dem Mittelalter und der Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts nicht vorhanden. Die letztere zeigt nur im höchsten Grade und in der größten Vollendung, was bereits das Mittelalter angestrebt hatte, sie durchschneidet dieselben Bahnen, nur erreicht sie auf denselben das Ziel und gewinnt den Preis. Die Formsreude, die Fähigkeit, schöne Formen voll des geistigen Gehaltes zu schaffen und zu genießen, kehrt im fünfzehnten Jahrhundert wieder und steigert sich zur höchsten Macht. Damit ist aber auch wie in den gleichstrebenden Zeiten des Mittelalters die Sehnsucht nach der Antike, nur im Verhältnisse viel stärker und kräftiger, geweckt. Eine zusammenhängende Uebersicht der Schöpfungen des classischen Alterthums bleibt auch der Renaissanceperiode fremd, nur das Einzelne fesselt und erfreut nach der Bedeutung desselben, nach dem Näheren seines Herkommens fragt man nicht, genug daß es ist und dem Auge Befriedigung bietet. Auch der abergläubige Sinn, um einen andern Punkt der Uebereinstimmung mit dem Mittelalter hervorzuheben, holt aus dem Alterthum Stoff und Nahrung und knüpft in seinen astrologischen und nekromantischen Träumen, in seiner Lehre von Talismanen und Zaubern unmittelbar an dasselbe an.

Als Schatzgräber schildert das Mittelalter den Papst Sylvester den Zweiten und andere Männer, welche nach den in der Erde begrabenen Werken der Antike forschten, ebenso sehen wir auch ganz am Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts den wißbegierigen Reisenden nach Virgils Zauberwerken zuerst fragen, er horcht aufmerksamen Ohren den Legenden von Nero's Grabe und dem von Teufeln bewohnten Brunnen darüber, und der noch fremdartigeren Sage, wie Friedrich Barbarossa die bekannten Rösse an der Marcuskirche in Venedig dahin stiftete, er lenkt seine Schritte nach dem Venusberge bei Viachia und vernimmt staunend die endlose Reihe giltiger Prodigien und untrüglicher Augurien, womit sich die Italiener, die Humanisten obenan, beschäftigen.

In der Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts und der folgenden Zeiten sollen wir die untrüglichen Zeugnisse von der reichen Wiederbelebung der Antike erblicken. Wir zweifeln nicht daran im Angesicht der Monumente, die von unten bis oben mit einzelnen Erinnerungen an antike Bauwerke erfüllt sind, wir bestreiten aber, daß diese Wiederbelebung in einer wesentlich verschiedenen Weise als in der spätromanischen Architektur vor sich ging. Sie war reicher und vollkommener als die mittelalterliche Renaissance, holt aber von keinem neuen Standpunkte aus. Zunächst müssen wir betonen, daß es sich der Renaissancearchitektur nicht um die Ergründung des Wesens und der Bedeutung der alten Architektur handelt, daß die Baukünstler die vorhandenen Einzelglieder und Fragmente in der Phantasie nicht zu einem geschlossenen System aufbauen, sondern bei der Betrachtung und dem Genuße des Einzelnen be-

harren. Wir besitzen ausführliche Berichte über Brunelleschi's Wirken und können aus Leo Batt. Alberti's Buche über die Architektur unmittelbare Einsicht in dieses Universalmannes künstlerische Grundsätze schöpfen. Messungen und Zeichnungen der vereinzelt Bauglieder, um die schönen an ihnen bemerkbaren Verhältnisse, den einfachen und doch so reichen Schmuck an denselben zu verstehen, bilden vorzugsweise Brunelleschi's Beschäftigung. Ebenso ist bei Alberti das technisch-mathematische Interesse an den römischen Bauresten jedes andere überragend. Eine schön geführte Fruchtschnur, ein in leisen und ungezwungenen Linien sich bewegendes Ornament, die feine Gliederung eines Gesimses, das gefällige Maß der einzelnen Glieder: das erweckt eine förmliche Begeisterung und veranlaßt die vor Allem auf das Harmonische und Rhythmische gerichtete Phantasie, die alte Kunst aber zu restauriren, oder sie im Ganzen und Großen wieder zu beleben und in der Gegenwart einzuführen, kommt Keinem ernst in den Sinn. Wie ein Freund der schönen Natur etwa eine schöne Blume liebt und genießt, an ihrem Dasein sich erfreut und mit diesem Dasein sich begnügt, in derselben naiven Weise treten die Renaissancekünstler der Antike entgegen. Kein größerer Irrthum als die Meinung, als wäre schon damals die antike Kunstschönheit der wirklichen Natur als einzig giltiges Ideal gegenübergestellt worden, vielmehr ist gerade das unmerkliche Ineinanderfließen der Liebe zur Natur und zur Antike, die gleichmäßige Behandlung beider für die Richtung der Renaissanceperiode charakteristisch. Es ist kein bloßer Zufall, daß der Mann, der die Begeisterung für das Alterthum am weitesten trieb, daß Leo B. Alberti gleichzeitig durch den feinsten Natursinn unter seinen Zeitgenossen sich auszeichnet. Gerade dieses sympathische Mitleben mit der Natur, das ihn weinen machte vor Freude bei dem Anblick schöner Bäume, und gesunden ließ, wenn er sich in einer reizenden Landschaft bewegte, verlieh ihm auch für das Verständniß und den Genuß der Antike die reichste Befähigung.

Nicht zur Natur, auch nicht zur gegenwärtigen Kunst stand die Antike im Verhältnisse des Gegensatzes, und der Gedanke, der uns schier zur Verzweiflung bringt, daß es auch der höchsten Kräfteinsetzung nicht gelingen kann, der Antike auch nur entfernt nahe zu kommen, war der letzte, der einen Renaissancekünstler bekümmerte.

Um zu diesen Betrachtungen zu gelangen und dadurch die eigene Schwungkraft zu lähmen, fehlt es glücklicher Weise der Renaissanceperiode an der übersichtlichen Kenntniß der Antike. Wohlgemuth und zuversichtlich wird die schöpferische Thätigkeit begonnen, von der Schönheit der Antike sich abschrecken zu lassen, hieße gerade soviel, als auf die Anregungen der schönen Natur zu verzichten. Dadurch aber wird das unmittelbare Anlehnen an die Antike, das reiche Entlehnen von derselben in hohem Grade erleichtert. Nichts wirkt bei der Betrachtung der Renaissancekunst so überraschend und scheint unseren Vorstellungen

von Kunstgröße so widersprechend, als die geringe Beachtung der Originalität und die reiche Wandelung formeller Motive gerade in der Renaissancekunst.

Rafael folgte ohne Ueberlegung dem Impuls, der ihn das Schöne überall herholen ließ, wo er es fand, und meinte nichts Unrechtes zu begehen, wenn er für die Darstellung des Sündenfalls die Hauptgestalten Masaccio entlehnte; in ähnlicher Weise borgt Michelangelo das Motiv für seinen Moses und Jeremias bei Ghiberti, der es wieder Giovanni Pisano abgeschaut hatte, den ablehnenden Christus in seinem jüngsten Gerichte holte er aus den Fresken der Capella degli Spagnuoli heraus u. s. w. Diese naive Haltung erklärt uns auch das Schicksal, das alle in der Renaissanceperiode aufgefundenen verstümmelten antiken Sculpturen fanden. Sie mußten ergänzt und, so gut es anging, restaurirt werden, um den Eindruck der vollkommen schönen Erscheinung, wonach allein der Sinn der Renaissanceperiode strebte, wieder zu erlangen. Wir gehen von dem entgegengesetzten Standpunkte aus, wir halten die Kunstwerke des Alterthums als solche für heilig und unantastbar und verdammen gerade dieses willkürliche Restauriren und Ergänzen als eine grobe Sünde und Verletzung an dem Geiste des Alterthums. Wir werden gelehrt erweisen, daß unsere Auffassung die richtigere und würdigere sei. Die Renaissance handelte aber ihrem Bedürfniß entsprechend und meinte an die Antike kein geringeres Recht, wie an alles Andere, was existirt, zu haben, und hätte wahrscheinlich unsern Vorwürfen die Frage entgegengehalten, ob ein schöner Naturkörper dadurch verliere, daß man ihn in vollständiger und ganzer Schönheit genieße. Das, glaube ich, haben wir als Ueberzeugung gewonnen, daß der Einfluß der Antike auf das 15. und 16. Jahrhundert nur ein im Grade verschiedener ist von demjenigen, den sie schon in früheren Zeitaltern ausgeübt hat, daß die Anschauungen des Alterthums in der Renaissanceperiode dasselbe, nur reicher ausgebildete Gepräge besitzen, das wir schon im Mittelalter bemerkten, und endlich daß gerade dem Mangel an zusammenhängender Erkenntniß des Alterthums, der einfachen Formfreude an den Schöpfungen des letzteren, ihrer Betrachtung, als wären es einfache Naturproducte, die Renaissance die Fähigkeit verdankt, die Antike im unmittelbaren Interesse der Kunst zu verwerthen. Dieses Letztere scheidet eben unsere Zeit von den früheren Jahrhunderten in einem viel höheren Maße, als die Renaissance vom Mittelalter getrennt ist.

Zwei Gesichtspunkte machen sich für uns, sobald wir an die Betrachtung der Antike schreiten, mit aller Macht geltend. Wir sehen die Antike als ein in sich abgeschlossenes, unerreichbares Ideal an, das den reinen Gegensatz gegen die getrübe und in sich gebrochene wirkliche Welt bildet, und ferner: jedes Kunstwerk des Alterthums wird von uns nicht als eine einzelne Erscheinung betrachtet und in dieser Weise allein ästhetisch genossen, sondern repräsentirt eine bestimmte

und uns so ein Erfatz geboten werden für den Verlust des naiven Verhältnisses, in welchem Mittelalter und Renaissance zu den Kunstwerken des classischen Alterthums standen.

G. Kirchhoff's Untersuchungen über das Sonnenspectrum.*)

Bekanntlich erblickt man durch ein dreiseitiges Prisma von Glas die dahinterliegenden Gegenstände nicht nur in einer anderen Richtung, als ohne das Prisma, sondern man sieht auch an allen Grenzlinien, wo Schatten und Lichtflächen sich berühren, farbige Säume. Durch eine sehr einfache Vorrichtung hat man aus diesem Spielzeug eines der belehrendsten wissenschaftlichen Instrumente gemacht. Verfinstert man ein Zimmer möglichst vollständig und bringt man in einem der Fensterläden einen feinen, etwa eine halbe Linie weiten Spalt an, welcher Tageslicht in das finstere Zimmer eintreten läßt und den wir uns horizontal gelegt denken wollen, so gibt eine Ansicht des Spaltes durch ein Glasprisma eine Erscheinung von seltener Farbenpracht; denken wir uns das Prisma so horizontal vor ein Auge gehalten, daß die eine der horizontalen Kanten unten liegt, so erblickt man statt des schmalen farblosen Spaltes im Laden ein prachtvoll gefärbtes, senkrecht herabhängendes Band, dessen Breite der Länge des Spaltes gleich ist. Dieses farbige Band besteht aus horizontalen, übereinanderliegenden Streifen, deren oberster roth ist, dann in der Richtung nach unten orange, gelb, grün, blau, violett. Vergleicht man die scheinbare Lage des farbigen Bandes mit der Lage des leuchtenden Spaltes im Laden, so bemerkt man, daß jenes viel weiter unten zu liegen scheint, als der Spalt selbst. Die Sache erklärt sich einfach dadurch, daß das Licht, welches durch den Spalt zum Prisma kommt, innerhalb des Prismas seine Richtung ändert, gebrochen wird, und daher in einer anderen Richtung zum Auge gelangt.

*) Obgleich dies Blatt in der Regel die Naturwissenschaft den zahlreichen Zeitschriften überläßt, welche so energisch und fruchtbringend dieses weite Gebiet menschlicher Bildung vertreten, darf es sich doch nicht versagen, über einzelne epochemachende Fortschritte, zumal wenn solche deutschen Gelehrten zu verdanken sind, zu berichten. Die folgende Darstellung beabsichtigt, den Lesern der Grenzboten die Kenntniß einer Reihe von großen Entdeckungen zu vermitteln, welche in der letzten Zeit durch die Blätter des Auslandes fast mit wärmerer Theilnahme begleitet worden sind, als durch die Gebildeten in Deutschland selbst.