



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Geschichte der bildenden Künste.

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

Geschichte der bildenden Künste.

Von Dr. Carl Schnaase. Fünfter Band. Mit 92 in den Text eingedruckten Holzschnitten. Düsseldorf, Julius Buddeus. —

Die Kunstgeschichte hat seit etwa drei Jahrzehnten namentlich in Deutschland einen Aufschwung genommen, der um so erfreulicher ist, da sich die Theilnahme für diese Studien ungewöhnlich tief ins Volk hinein erstreckt. Diese Blätter haben bereits mehrfach Veranlassung gehabt, neu erschienene Werke der Art rühmend zu erwähnen, meistens von einem populären Charakter, zusammengedrängte Gruppierungen mit philosophischen Gedanken ausgerüstet und auch in Bezug auf die künstlerische Form des Inhalts würdig. Wie schal und nüchtern kommen uns jetzt die Theorien vor, die man noch vor einem halben Jahrhundert anstaunte. Damals waren die Sympathien das ausschließliche Motiv der Darstellung, und man mußte es schon der romantischen Schule großen Dank wissen, daß sie nur überhaupt die Sympathien zu erwecken und anzuregen verstand. Von eindringendem Verständniß war überall wenig die Rede, und da alle Neigungen des Zeitalters in der schönen Literatur ihren Sammelpunkt fanden, so darf man sich nicht so sehr darüber wundern, daß auch die bildende Kunst vorzugsweise wie eine Art Illustration zu den beliebten literarischen Grundsätzen verwerthet wurde. Weder der kölnischen Schule noch den weimarischen Kunstfreunden war die Kunstgeschichte die Hauptsache; sie suchten zumeist nach Vorbildern für ihr abstractes Princip, und je objectiver sie zu Werke zu gehen glaubten, desto blinder verirrten sie sich in das Netz ihrer Dogmatik. Es waren auch nicht ausübende Künstler, die sich für ihre Bedürfnisse bei der Vergangenheit Rath erholten, sondern Schriftsteller, und zwar Tendenzschriftsteller, Virtuosen in der Redekunst und außerordentlich geübt, die seltsamsten Gesichtspunkte aufzufinden und geltend zu machen.

Von dieser tendenziösen Auffassung der Kunstgeschichte kann heute in ernsthaften wissenschaftlichen Kreisen nicht mehr die Rede sein, sie dauert zwar noch fort, ja sie hat an Umfang bedeutend zugenommen, und namentlich die moderne christlich-germanische Schule geht in der Zuversicht ihrer Paradoxien weit über Fr. Schlegel hinaus; aber es gelingt ihr nicht mehr, ihre geheimen Absichten zu verdecken, sie hält es nicht einmal für nöthig. Mit der Lockspeise der go-

thischen Baukunst und der nürnbergger Malerschule wirkt sie tendenziös für den Ultramontanismus.

Drei Umstände sind es, aus welchen die Blüte der neuen Kunstgeschichte zu erklären ist: Einmal hat die künstlerische Praxis einen früher gar nicht geahnten Aufschwung genommen. Wenn man den Maßstab der strengen Kritik anlegt, so wird man im Einzelnen an Männern wie Cornelius, Overbeck, Knorr, Kaulbach u. s. w. viel auszusetzen haben; aber man hat es doch auf alle Fälle mit echten und bedeutenden Künstlern zu thun, man weiß aus unmittelbarer Anschauung, was Kunst und künstlerisches Streben überhaupt bedeutet, und das ist nothwendig, um für das künstlerische Streben der Vergangenheit ein Auge zu haben. Die romantische Auffassung entsprang aus der Sehnsucht einer armen und nüchternen Zeit. Sie sah in ihren Gegenständen nicht, was wirklich darin lag, sondern was sie für ihr eignes Bedürfnis brauchte, und diese ängstliche Stimmung führt nothwendig zu unhistorischer Darstellung. Jetzt wissen zunächst die Künstler selbst, was zur Kunst gehört, und was sie an ihren Vorgängern zu schätzen haben, und von ihnen lernen es zunächst die Gebildeten, bis es dann ins allgemeine Publicum übergeht. Früher fragte man eigentlich nur nach dem Gegenstand der Kunst, jetzt weiß man, daß die Ausführung wesentlich dazu gehört, und das Studium der technischen Vollendung macht sich bei der Würdigung der frühern Leistungen ebenso geltend, wie die Sympathie für die künstlerischen Gegenstände. Daß wir in das entgegengesetzte Extrem verfallen sollten, dazu ist wenigstens in Deutschland noch nicht die geringste Gefahr. Die neuen Niederländer sind freilich so ins Virtuositenthum vertieft, daß es ihnen ziemlich gleichgiltig ist, welchen Gegenstand man malt, oder daß sie vielmehr den unschönen und unkünstlerischen entschieden den Vorzug geben. Bei uns ist Gott sei Dank der Idealismus noch nicht so weit unterdrückt, und die beiden nothwendigen Rücksichten halten sich noch immer die richtige Wage.

Ein zweiter Umstand liegt in den großartigen Fortschritten der Gelehrsamkeit. Nicht die Masse dessen, was gelernt und gewußt wird, macht das Charakteristische unserer Bildung aus, sondern die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der man studirt. Auch in der Kunstgeschichte waren zu Anfang dieses Jahrhunderts die Studien dilettantischer Natur, im guten wie im schlimmen Sinn; denn es war damals die Blüte des Dilettantismus, weil die höchsten Kräfte von der Kunst und der Philosophie absorbiert wurden. Jetzt spricht aber die Wissenschaft das erste Wort, und bei ihr kommt es hauptsächlich auf Gründlichkeit und Genauigkeit der Untersuchungen an. Es ist eine wahre Freude, wenn man verfolgt, wie gewissenhaft bis ins kleinste Detail alle Spuren der künstlerischen Vorzeit durchforscht worden sind. Zwar wird noch täglich neues Material aufgefunden, es wird in chronologischer Beziehung manche neue

Thatsache aufgeklärt, über die technische Bedeutung und den äußerlichen Zweck mancher Bauform erhalten wir noch immer werthvolle Aufschlüsse, aber wir haben bereits so viel kritisch gesichtetes, vollständiges Material, daß wir ohne Bedenken eine Darstellung des Ganzen unternehmen können. „Eine völlige Erschöpfung des Materials,“ sagte Schnaase in der Vorrede zur zweiten Abtheilung des vierten Bandes, „wird niemals gewonnen werden; die Geschichte würde nie beginnen, wenn sie diese abwarten wollte. Sie darf und muß von Bekanntem auf Unbekanntes schließen, sie hat nicht das Recht, den vollkommenen mathematischen und juridischen Beweis des Thatsächlichen zu verlangen, und in seiner Ermangelung zu schweigen. Die Chronologie selbst bedarf der Geschichte, theils um Beweisregeln aus ihr zu entnehmen, theils um sich über die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit einzelner Thatsachen aufzuklären. Geschichte und Chronologie stehen im Zusammenhange, aber sie sind nicht völlig identisch; die Chronologie ist nur das Mittel, nicht der Zweck. Sie ist sogar nur ein Mittel, wie dies namentlich die Geschichte der romanischen Kunst sehr deutlich ergibt, wo die Gruppierung verwandter Gebäude, die Begrenzung der verschiedenen Bauschulen und die Feststellung ihrer Verhältnisse unter sich und zu dem ganzen Lande, die Ermittlung ihrer localen Ursachen, mit einem Worte das geographische Element, auch bei mangelhafter chronologischer Feststellung, schon eine ziemlich lebendige Anschauung von dem künstlerischen Leben des Mittelalters gewährt. Die Geschichte steht über diesen vorbereitenden Disciplinen; sie hat die Aufgabe, sich in den Geist der Zeiten einzuleben, und erlangt dies nicht ausschließlich durch die Anhäufung des Materials, sondern im geistigen Umgange und Verkehr mit der Vergangenheit.“ „Auch bei jener ungenügenden Behandlung des chronologischen Details stehen doch die weiteren Grenzen der Zeit ziemlich fest, und gestatten annähernde, nach der Vergleichung benachbarter Monumente zu bildende Schlüsse. Wir befinden uns mithin ungefähr in der Lage eines Menschen, der schon nahe genug ist, um die Umrisse und den Gliederbau eines Gegenstandes vollständig zu erkennen, und nur bei näherem Herantreten weitere Anschauung und plastische Details zu gewärtigen hat. Wir wissen jedenfalls über die Kunstentwicklung des Mittelalters mindestens ebensoviel, wie über die der alten Welt, und die Verschiedenheit besteht nur darin, daß wir von jener noch mehr zu erfahren hoffen dürfen, als es bei dieser möglich sein wird.“

Als ein drittes Moment ist ferner die allgemeine Verbreitung der historisch-philosophischen Bildung aufzufassen, nicht bloß, weil dadurch das Verhältnis zwischen den Entwicklungen der verschiedenen Zweige des menschlichen Geistes klarer herausgestellt wird, sondern weil man überhaupt den Begriff der organischen Entwicklung nur aus der Praxis schöpft. So lange die politische Geschichte nichts weiter enthielt, als eine chronologische Zusammenstellung ein-

zelner empirisch aufgefaßter Thatfachen, konnte man auch von den übrigen Disciplinen nichts Anderes erwarten. Man muß sich erst daran gewöhnt haben, den Begriff der Ordnung und Folge überall zu suchen, ehe man ihn im Einzelnen wirklich findet, und grade eine Thätigkeit, die man, wenn auch im edelsten Sinn des Worts, doch in das Gebiet des Luxus werfen muß, die nicht in sich allein ruhen kann, und die doch danach strebt, gibt zu Zersplitterungen einen äußerst bedenklichen Anlaß. In jener Zeit des Dilettantismus, von der wir oben sprachen, hatte man allerdings das Princip aufgestellt, die Kunst gehe rein aus sich selbst hervor und sei sich selber Zweck; indeß ist man von diesem Irthum jetzt ziemlich zurückgekommen, man weiß aus eigener Erfahrung und aus der Geschichte, daß der Künstler zu seiner Thätigkeit durch allgemeine Bedürfnisse getrieben, daß er selbst durch die allgemeine Meinung getragen wird. Nur indem die Kunst einem bestimmten Zwecke dient und diesen auf eine ideale Weise durchzuführen sucht, erhebt sie sich in jenes Gebiet der freien Schönheit, welche nach Kants vollkommen richtiger und ausreichender Definition den Eindruck des Zweckmäßigen macht, ohne daß damit die Vorstellung eines bestimmten endlichen Zweckes verbunden wäre.

Es ist daher nicht blos interessant, sondern es ist durchaus nothwendig, daß die Geschichte der Kunst sich nach den Bedürfnissen, Stimmungen, Grundsätzen und Vorurtheilen umsieht, welche die verschiedenen Zeitalter dem Künstler entgegenbringen, und daraus eine organische Entwicklung der Kunst herzuleiten sucht. Die Kunst hat zwar auch ein Leben und eine Geschichte für sich, die bildende Kunst und die Musik mehr noch als die Dichtkunst, gewissermaßen ein esoterisches Leben, welches die endlichen Voraussetzungen und Beziehungen bis zu einem gewissen Grade überwindet; aber auch dieses innere Leben wird nur dann ständig, wenn man seinen Zusammenhang mit dem äußern nachweist.

Die Erforschung dieses Zusammenhangs ist die Hauptaufgabe des Schriftstellers, von dessen ebenso groß angelegtem, als im Einzelnen gewissenhaft durchgeführtem Werk wir hier eine neue Fortsetzung freudig zu begrüßen haben. Wenn andre Geschichtschreiber der Kunst vorzugsweise das Technische und Aesthetische ins Auge fassen, sucht Schnaase aus dem geistigen Inhalt der Zeiten das künstlerische Leben zu entwickeln, oder, wenn dieser Ausdruck zu hart sein sollte, die nothwendigen Beziehungen des einen zum andern nachzuweisen. An solchen Erscheinungen ermessen wir am deutlichsten die Bedeutung der Philosophie, die in den philosophischen Schulen nur selten zu ihrem richtigen Ausdruck kommt. Während seiner Universitätszeit 1817—1818 war Schnaase Hegels Schüler in Heidelberg, dem er auch nach Berlin folgte. Er hat die abstracten Formen dieser Philosophie später durch concretes Studium der Kunstgegenstände, das er schon in seinen niederländischen Briefen 1834 auf eine glänzende Weise bethätigt, überwunden; aber die hegelschen Ideen,

namentlich über den innern Zusammenhang der verschiedenen Lebensfunctionen, sind doch für seine Anschauungen der Leitton geblieben. Es ist nicht unwichtig, daß seine Geschichte der bildenden Künste, deren erster Band bereits 1843 erschien, langsam fortschritt, denn er hat dadurch nicht bloß Gelegenheit gefunden, sich die neuern, höchst bedeutenden Entdeckungen anzueignen und sie für seine Zwecke zu verwerthen, sondern er ist auch in seiner eignen Bildung immer freier geworden, und wenn man den zuletzt erschienenen Band mit dem ersten vergleicht, ganz abgesehen von der veränderten Haltung, welche das Material bedingt, so erfreut man sich an einem ganz außerordentlichen Fortschritt. Im Anfange sieht es noch aus, als ob die historisch-philosophischen Ideen das Erste wären, mit dem sich dann der artistische Inhalt wohl oder übel zurechtfinden muß, in dem letzten Band dagegen finden wir zwischen diesen beiden Seiten eine völlig harmonische Einheit. Der Gedanke hat den Stoff durchdrungen und überwältigt, und es macht den Eindruck, als ob der Stoff aus sich selbst heraus sein geistiges Moment hervorbrächte.

In frühern Zeiten pflegte man in der Kunstgeschichte ausschließlich die Religion als die Vermittlerin zwischen dem Leben und der Idee zu betrachten, wodurch das Ganze freilich einen sehr einheitlichen Anstrich erhielt, aber den wirklichen Verhältnissen nicht gerecht wurde. Schnaase bemüht sich nun, für jeden Zeitraum zunächst über die Totalität aller Lebensbeziehungen klar zu werden; er faßt den Markt und die Werkstätte ebenso scharf ins Auge, wie die Kirche und den Palast, und studirt die scheinbar zufälligen Formen der Tracht, der Haltung und was sonst zum täglichen Umgang gehört, ebenso im Detail, als die großen Weltverhältnisse. Jedem seiner Abschnitte geht daher eine ausführliche Beschreibung der Sitten, Gebräuche und Ideen voraus, die den Fortschritt der allgemeinen Bildung und Gesinnung verfnlichen. Als Vorstudie betrachtet ist diese Form der Untersuchung nicht nur unbedingt zu billigen, sondern sie ist nothwendig, denn man wird niemals die Kunst auf das Leben richtig beziehen, wenn man nicht die Totalität des Lebens bis in seine Einzelheiten allseitig erforscht hat. Jede Herleitung aus einseitiger Kenntniß gibt falsche Perspektiven. Ob es dagegen angemessen war, diese Vorstudien dem Werk selbst einzuverleiben, möge dahingestellt sein. Wäre die Philosophie der Geschichte schon so weit gediehen, daß der Kunsthistoriker sich darauf berufen könnte, so wäre es gewiß überflüssig; wie die Sachen aber jetzt stehen, müssen wir Herrn Schnaase nur Dank wissen, daß er mehr gibt, als er verheißt, denn seine Darstellung der sittlichen Verhältnisse ist nicht nur sehr geistvoll, sondern sie beruht auf ernsthaften monographischen Studien, auf einer reichen Belesenheit in den Quellen des Mittelalters und auf einem gründlichen Verständniß der allgemeinen Bewegung des Lebens. Der Verfasser hat eine starke Vorliebe für die Zustände des Mittelalters, die er auch

offen eingestehet; aber niemals läßt er sich dadurch verführen, von den höhern Anforderungen der Wahrheit abzugehen. Er steht in die Schwächen jener Zeit ebenso scharf, als in ihre Größe. Am deutlichsten wird die Art und Weise werden, wie er die Beziehungen des Lebens auf die Kunst entwickelt, wenn wir uns an ein bestimmtes Beispiel halten. Er charakterisirt zunächst denjenigen Stand, der in der ersten Periode des Mittelalters der Träger der Bildung war.

Die Geistlichkeit bildete damals nicht in dem Sinne wie heute einen einzelnen Stand, sie umfaßte vielmehr die Stände mit Ausschluß des Waffenamtes und der niedrigsten Stufe des Verkehrs. Eine Theilung der Arbeiten, wie sie sich in civilisirten Zeiten naturgemäß bildet, war überall noch nicht eingetreten; in den Schulen der Klöster und der Bischöfe wurden alle Künste und Wissenschaften und selbst alle Handwerke gelehrt. Zu der Einsicht, daß gewisse Leistungen besondere natürliche Anlagen forderten, daß derselbe Schüler in einer Beziehung sehr fähig und dessen ungeachtet für andre Aufgaben unbrauchbar sein könne, war man noch nicht gelangt. Man unterrichtete daher die Begabtern in allen Fächern, hielt den Gelehrten zu allem berufen und nahm ihn für alles in Anspruch. Freilich machte sich die Verschiedenheit des Talents immer geltend, viele bewiesen sich ohne Zweifel für künstlerische Arbeiten ganz untüchtig, und es verstand sich von selbst, daß man, besonders bei größern und wichtigern Unternehmungen sich nach dem Fähigsten und Bewährtesten unter den Mitgliedern des Diöcesanklerus oder des Klosters umsah. Allein schon wegen dieser Beschränkung auf einen engern Kreis konnte man nicht sehr ängstlich wählen und sah jedenfalls mehr auf technische Kenntnisse als auf einen geistigen Beruf. Daher finden wir fast kein Beispiel, daß einer der ausgezeichneten Männer nur in einer Kunst gerühmt wird; er umfaßt meistens alle, ist Baumeister, Erzgießer, Bildner, Maler, auch wol Kalligraph, Goldschmidt und sogar Orgelbauer, wirkt außerdem als Schulmann und Gelehrter, als Prediger und Theolog, vereinigt zuweilen mit allen diesen Aufgaben noch die des Arztes, des Staatsmanns und Juristen. Mehre der Männer, welche als Leiter und Ausübende von Kunstschöpfungen genannt werden, sind auch Rathgeber und Kanzler der Fürsten, begleiten sie auf ihren Reisen, und bewegen sich überhaupt in einem Chaos von Geschäften, deren Bewältigung kaum begreiflich ist. Besonders in Deutschland sind die Beispiele dieser Art sehr zahlreich, und werden durch die Größe des Reichs, die weite Entfernung verschiedener gleichzeitiger Unternehmungen und durch das Wanderleben, welches diese Männer mit dem kaiserlichen Hofe führten, um so auffallender. Es ist einleuchtend, daß eine solche Vielgeschäftigkeit mit dem künstlerischen Beruf nicht wohl vereinbar war. Wenn auch, wie man voraussetzen darf, diese hochgestellten, vielfach in Anspruch genommenen Männer die Aus-

führung nicht mehr selbst übernahmen, so gaben sie doch den Ton an, und ihre übrige Thätigkeit wirkte auf die Kunst zurück. Man hat wol die Mängel dieser Kunstepoche der klösterlichen Abgezogenheit und Unkenntniß der Mönche, welche sie übten, zugeschrieben; in gewissem Sinne verhielt es sich aber grade umgekehrt, die Kunst stand vielmehr mit dem praktischen Leben in allzu großer, nicht wünschenswerther Verbindung. Der Staatsmann, der Priester und überhaupt jeder, der praktisch wirkt, muß im Drange der Umstände mit dem Erreichbaren zufrieden sein, kleine Uebel wegen größerer Vortheile übersehen, er darf nicht nach dem Höchsten, dem Vollendeten streben, nicht mit weicherziger Vorliebe am Einzelnen hängen. Seine Hand, an den Kampf mit harten Stoffen gewöhnt, wird nothwendig das zarte Gefühl für die feineren Schönheiten verlieren. Mit Recht und instinctmäßig pflegen sich daher auch die Künstler von allzu großer, praktischer Thätigkeit, von dem Kampfe mit der Noth des Lebens fern zu halten.

Diese Vermischung so heterogener Thätigkeiten wirkte aber besonders nachtheilig in Beziehung auf die darstellenden Künste. Der Architektur stand sie weniger im Wege, weil diese Kunst selbst von der Nützlichkeit ausgeht, weil sie, wie die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten, vorwaltenden Verstandes bedarf und ihre geistige Aufgabe in der Darstellung allgemeiner Verhältnisse hat, in deren Würdigung der Blick des klugen Weltmannes geübt wird, weil endlich das Detail ihrer Formen keine praktische Anwendung duldet. Die darstellenden Künste dagegen, weil sie allgemein verständliche Gestalten mit moralischen Beziehungen geben, können allerdings auch zu Nuzanwendungen gebraucht werden, aber ein solcher Gebrauch ist ihrem Wesen feindlich, zerstört grade die innere Freiheit ihrer Entfaltung. Und doch brachte es die Noth der Lage und die lehrhafte Stellung der Geistlichen mit sich, daß sie nach unmittelbaren Wirkungen strebten. Sie mußten gewissermaßen ihre Kunstübung dadurch rechtfertigen, daß sie sie als nützlich betrachteten. Das konnte in mehrfacher Weise geschehen. Der allgemeinste, künstlerischer Auffassung nächste Zweck war der unbestimmtere, durch ernste, strenge Haltung und Würde die Beschauer feierlich zu stimmen, rohe, sinnliche Gefühle aus ihrer Brust zu verdrängen, sie zur Theilnahme am Kirchendienste vorzubereiten. Dieser Zweck war ohne Zweifel auch der vorherrschende, aus ihm gingen die höchsten Leistungen der Zeit hervor, die meisten Kunstwerke verrathen ihn. Sie dienen nur der Architektur, verstärken die Stimmung, welche diese hervorbringen sollte. Dies wird indessen nirgend von den gleichzeitigen Schriftstellern ausgesprochen; es verstand sich für feinere Gemüther von selbst, lag aber nicht in dem bewußten Zwecke der Zeit. Daher genügte es auch der großen Zahl gemeiner Praktiker unter den Geistlichen noch nicht, sie wollten noch eine andere, handgreiflichere Nützlichkeit. Ihnen mußte es wichtig scheinen, die rohe, stumpfe

Masse zu bewegen, den Mängeln abzuhelpen, mit denen der Beichtvater und der Lehrer täglich zu kämpfen hatte. Daher finden wir es denn häufig ausgesprochen, daß das Bild auf die Unwissenden wirken, die Schrift bei denjenigen, die sie nicht lesen konnten, ersetzen, ihnen die heiligen Hergänge verständlichen solle. Dieser Zweck war bei einem rohen, aber gläubigen Volke leicht erreicht, und es wird oft gerühmt, daß die Einfältigen, welche dem Worte und der Ermahnung unzugänglich gewesen waren, durch die Bilder tief, zu Thränen gerührt und befehrt worden seien. Indessen bedurfte es dazu bei rohen Gemüthern starker, greller Motive; auf tiefere Wahrheit, auf feinere, der Natur abgelassene Züge kam es nicht an, sondern auf derbe Darstellung der Martern, Leiden und Wunder. Schrecken, Erstaunen, Furcht zu erregen, den Gedanken an Strafe hervorzurufen, die stumpfe Phantasie mächtig zu treffen und das Gewissen aus seinem Schlummer zu wecken, das war die zuweilen mit dürren Worten ausgesprochene Aufgabe der Kunst. Es ist begreiflich, daß gewaltsame Bewegungen, Uebertreibungen aller Art für diese Zwecke am dienlichsten waren, und daß selbst die Unschönheit der Gestalten dazu mitwirken konnte. Ein zweiter für die Kunst nachtheiliger Umstand war die traditionelle Stellung der damaligen Welt. Die Griechen des hierarchischen Zeitalters, wenn auch bei ihnen der Sinn ausschließlich auf das Strenge und Allgemeine gerichtet war, und wenn sie auch, sei es aus Asien, sei es aus Aegypten, künstlerische Traditionen erhalten hatten, welche sie mit religiöser Ehrfurcht befolgten, schöpften doch im Wesentlichen aus der Natur. Die Völker unserer Epoche betrachteten dagegen die Tradition als ihre ausschließliche Lehrmeisterin; der Gedanke, die Natur zu beobachten und aus ihr zu nehmen, war ihnen völlig fremd. Sie wußten daher auch in der Kunst nicht anders, als sie aus überlieferten Vorbildern zu erlernen und diese nachzuahmen; sie hatten dabei die Erzeugnisse der altchristlichen und spätrömischen oder allenfalls byzantinischen Kunst, mithin bereits abgeleitete, halb verstandene Vorbilder vor sich, und faßten ihrerseits dieselben wieder mit halbem Verständniß auf. — Gewiß liegt in dieser Auffassung der ersten Periode des Mittelalters ein scharfer Instinct für das Wesentliche; nicht minder werden wir erfreut, wenn Schnaase in der zweiten Periode desselben die Beziehungen der frühgothischen Baukunst zur Scholastik erörtert.

Es versteht sich, daß ein unmittelbarer Verkehr zwischen der Bauhütte und den Lehrsälen der Philosophen nicht bestand, daß Meister und Gesellen nicht Schurzfell und Meißel ablegten, um den Disputationen zu lauschen. Aber das Bestreben der Forschung und der Geist scholastischer Distinction und Bestimmtheit theilte sich allen Classen so weit mit, als ihr Beruf dafür empfänglich war, und von keinem galt dies in höherem Grade, als von dem der Architekten. Daher denn bei ihnen das Betonen des geometrischen Elements,

die erwachende Neigung zu einem principiellen und theoretischen Verfahren, zu Unterscheidungen und Gegensätzen der Formen. Beide Richtungen, die phantastisch-ritterliche und die pedantisch-scholastische, traten indessen in dieser Epoche noch nicht einseitig und störend hervor; sie standen noch völlig unter der Herrschaft sowol des religiösen Geistes als der Naturkraft des Volkes, und der durch beide bedingten Einheit des Gefühls. Die Architekten waren eben schlichte, aus dem Handwerk hervorgegangene Meister, die sich im Dienste der Kirche fühlten und zunächst mit ihrer technischen Aufgabe vollauf zu thun hatten. Sie verfahren zwar freier als die früheren geistlichen Baumeister, sie kamen nicht aus der Klosterschule, waren nicht von den Traditionen der Antike beherrscht, liebten es, sich in neuen Erfindungen zu versuchen. Aber sie waren Empiriker, die nicht lustigen Theorien folgten, sondern von der erlernten Form ausgingen, diese nur zu verbessern suchten und sich daher mit langsamen Schritten von ihr entfernten. Sie führten überdies selbst den Meißel, ihre Hand hatte sich mit dem Steine vertraut gemacht, ihm die Formen abgelernt, welche ihm am natürlichsten waren; sie dachten gleichsam im Geiste des Materials. Daher der unschätzbare Vorzug ihrer Arbeiten, daß sie nichts verhüllten, daß alle ihre Formen eine unmittelbare, natürliche Wahrheit hatten. Ueberdies gingen sie aus dem Volke hervor, und zwar aus einem Volke von noch sehr einfachen Sitten, das der Natur nahe stand und mit ihrer Weise der Production bekannt war; sie bildeten daher ein so feines Gefühl für organische Entwicklung der Form aus, wie es mit Ausnahme der Griechen kein anderes Volk gehabt hatte. Ihre Werke machen den Eindruck innerer Nothwendigkeit, sie scheinen aus dem Boden zu wachsen, wie die Erzeugnisse der Natur selbst. Die Willkür, welche in den Mitterdichtungen herrscht und ihnen selbst einen Reiz verleiht, fand hier keine Stelle. Um so merkwürdiger ist es, daß diese schlichten Meister das kühne und künstliche Constructions-system des gothischen Stiles erfanden, welches dem Steine statt der horizontalen Lagerung auf der Fläche des Erdbodens den Ausdruck aufstrebender Kraft verleiht, und so von den unmittelbaren Andeutungen der Natur weit abweicht. Allerdings lag diesem lustigen Systeme eine weise Benutzung statischer Geseze zum Grunde, und es entstand nicht aus theoretischem Uebermuth oder aus symbolischen Rücksichten; aber es konnte nur in einer Zeit entstehen, welche an künstliche Systeme gewöhnt war, welche auch in der Wirklichkeit über die gemeine Natur hinweg sah, und sich eine Welt von Ansichten und Sitten erschuf, die auf kühnen Voraussetzungen beruhte und durch künstliche Mittel zusammengehalten wurde, und gibt einen höchst merkwürdigen Beweis der schweigenden, aber mächtigen Einwirkung, welche die geistige Richtung der Zeit selbst auf die statischen Grundlagen der Architektur ausübt. —

Ist nun diese Entwicklung der culturhistorischen Beziehungen die glänzenden Grenzboten. IV. 1856.

zendste Seite des schnaaseschen Werks und diejenige, die sich zunächst dem Blick aufdrängt, so würde man doch höchst ungerecht sein, wenn man seine Aufmerksamkeit darauf beschränken wollte. Es ist vielmehr namentlich in diesen spätern Bänden das eigentlich künstlerische Moment, wie sich gebührt, mit dem wärmsten Fleiße behandelt worden. Fast bei jedem einzelnen der großen Gebäude, welche der fünfte Band bespricht, erregt die warme, lebendige Theilnahme Bewunderung, mit der das kleinste Detail auf die leitende Idee bezogen, in seinen innern Gründen erforscht und nach dem festen künstlerischen Maßstab beurtheilt wird. Der Geschichtschreiber geht durchaus objectiv zu Werke d. h. er sucht jedes Mal den Sinn des Zeitalters zu erfassen und aus ihm heraus den Grund der einzelnen Unternehmungen, so wie die Ausführung zu begründen; aber diese Objectivität geht nicht so weit, die Idee des Schönen als ein bloßes Schlingengewächs zu betrachten, welches von dem Stamm des Zeitgeistes zehrt, nur an ihm sein Leben hat. Die Idee modificirt sich in ihrer äußern Gestalt, sie bleibt aber in ihrem innern Gesez dieselbe.

Wöchte es dem Verfasser bald gestattet sein, von seinem schönen Werk, welches wir als eins der ehrenvollsten Zeugnisse deutscher Bildung betrachten, die Fortsetzung zu geben und die frühern Bände, die durch neuere Forschungen in mancher Beziehung überholt sind, einer gründlichen Revision zu unterwerfen. Auch auf die verwandten Gebiete der Culturgeschichte wird das Studium desselben den günstigsten Einfluß ausüben.

Großdeutsche Politiker.

Studien zur deutschen Geschichte und Politik. Die Ursachen des Verfalls und Untergangs des deutschen Reiches. Die Gründung des preussischen Staats. Droysens Geschichte der preussischen Politik. Preußens Beruf. Der preussisch-österreichische Antagonismus. Die Bundesreform. Von R. Jürgens. Bremen, S. Straß. —

Das Buch enthält zunächst eine fortlaufende Kritik der Geschichte der preussischen Politik von Droysen, nebenbei aber die bekannnten Ausfälle auf alle möglichen Parteien und Richtungen, die irgendwie für Preußen günstig sind, ohne Unterschied des Standes und der Personen, von der Kreuzzeitung an bis zur Nationalzeitung oder zum Urwähler. Uebrigens verspricht Herr Jürgens in dem Nachwort, sich den Gegnern gegenüber ein sittliches Maß auflegen zu wollen. Er wolle z. B. nicht die Behauptung aufstellen, daß Droysen darum jenes Buch geschrieben habe, um als Professor in Preußen angestellt zu werden. Eingedenk dieser edelmüthigen