



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

K., L.: Eine neue Kunstgeschichte des Mittelalters.

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

Versammlung war — offenbar infolge dieses Programms — besser besucht als sonst. Da tritt Herr Professor Beyschlag, ehe noch die Hammersteinschen Anträge auf die Tagesordnung gesetzt sind, mit Gegenthesen hervor. Es nimmt uns billig Wunder, daß er die Initiative in dieser Angelegenheit, da er als vom Staate ohne Mitwirkung der Kirche angestellter Professor doch Partei war, nicht jemand anders überließ. War denn Gefahr im Verzug? Die schönen Versicherungen der Friedfertigkeit haben keine lange Dauer gehabt. Es gefiel dem Herrn Professor, die alte Kriegstrompete zu blasen, Reden zu halten und Thesen zu formuliren. Eine Debatte wurde in geschickter Weise unterdrückt, die Thesen zur Abstimmung gebracht und natürlich angenommen. Es stimmten dreißig bis fünfzig dafür, zwei dagegen, während die anwesenden Hunderte sich der Abstimmung enthielten. Man kann dies entweder so auslegen, daß nur dreißig bis fünfzig Mitglieder der Partei anwesend waren, während die andern als Gäste teilnahmen, oder man muß annehmen, daß die Menge der Anwesenden, welche auf Grund einer den Frieden betonenden Einladung gekommen war, von dem Streite Beyschlag-Hammerstein nichts wissen wollte. In beiden Fällen reduziert sich die Hallische Erklärung auf ein recht bescheidenes Gewicht.

Beides, der Antrag Hammerstein und die Abwehr aus Halle, sind charakteristische Zeichen von Bestrebungen innerhalb der evangelischen Kirche, die schwerlich den Nutzen haben werden, den man sich von ihnen verspricht. Die Kirche hat keinen Vorteil von kirchenpolitischen Feldzügen; was sie braucht, ist treue stille Arbeit „vor Ort,“ das will sagen eines jeden in seinem Berufe und an seiner Stelle. Die gemeinsamen kirchlichen Interessen zu vertreten, dazu ist doch die kirchliche Vertretung da.



## Eine neue Kunstgeschichte des Mittelalters.



Seit Schnaases monumentalem Werk, dessen letzter Band in zweiter Auflage 1879 erschien, ist eine zusammenfassende Darstellung der mittelalterlichen Kunstgeschichte nicht versucht worden. Man empfand allgemein, daß die Arbeit Schnaases in gewissem Sinne einen abschließenden Charakter trage und ein weiterer Ausbau der mittelalterlichen Kunstforschung zunächst nur auf den einzelnen Sondergebieten möglich und notwendig sei. Die Einzelforschung setzte daher ein, wo das Material, das Schnaase vorgelegen hatte, Lücken zeigte, und der lebhaftere Aufschwung der kunstwissenschaftlichen Studien gab sich auch auf dem mittelalterlichen Forschungsgebiete bald in einer stattlichen Anzahl monographischer

Arbeiten kund. Auch die neu in Angriff genommene Inventarisierung der ältern Kunstdenkmäler schafft und schafft heute noch eine Menge neuen Materials namentlich für Deutschlands Kunstgeschichte im Mittelalter herbei. Diesem Stoffzuwachs gegenüber sah sich die Wissenschaft zu einer Arbeitsteilung veranlaßt. Von der Erwägung ausgehend, daß die Entwicklung der einzelnen Künste wesentlich von der Natur ihrer technischen Mittel abhängig sei, und daher das Dogma von einem gleichzeitigen und gleichmäßigen Fortschreiten der Architektur, Skulptur und Malerei nur eine sehr bedingte Geltung habe, suchte man zunächst die Spezialuntersuchungen zu Bildern der Entwicklung einzelner Kunstzweige zusammenzuwirken. Voltmanns „Geschichte der Malerei“ und Dehios „Geschichte der abendländischen Kirchenbaukunst“ sind in den mittelalterlichen Partien gegen Schnaases Werk gehalten der deutliche Beweis für die rastlos vorwärtsschreitende Thätigkeit der Forschung. Nur die Geschichte der mittelalterlichen Skulptur hat ihren Meister noch nicht gefunden.

Aber auch auf andre Weise bemächtigte man sich des immer frisch zu strömenden Stoffes: Dttes zweite Auflage des „Handbuches der kirchlichen Kunstarchäologie“ (1883—85) gab für das deutsche Mittelalter eine halb lexikalische, halb systematische Zusammenstellung der bisherigen Forschungsergebnisse, ohne dieselben in kulturhistorischem Zusammenhange zu verarbeiten. Gleichwohl bleibt dieses Werk für den mittelalterlichen Kunsthistoriker nach wie vor eine unschätzbare Vorarbeit.

Nicht so reich ist die Ausbeute auf den Gebieten der ausländischen Kunstliteratur, da die Arbeitsteilung dort noch schärfer durchgeführt ist und die Mehrzahl der mittelalterlichen Forscher ausschließlich auf kirchlich-archäologischem Boden steht, sodas eine geschichtliche Darstellung der mittelalterlichen Kunst von dort kaum erwartet werden kann.

Ist eine solche nach dem heutigen Stande der Forschung notwendig? Das ist die unwillkürliche Frage, welcher eine neue Kunstgeschichte des Mittelalters begegnet. Ist der seit Schnaases Tod angewachsene Stoff bereits so vollständig, daß seine Verarbeitung die Ergebnisse jener ältern Arbeit veraltet erscheinen lassen könnte? Erheischt er eine neue Anordnung und Gruppierung der historischen Darstellung?

Um zunächst über die erste Frage sich klar zu werden, sei darauf hingewiesen, daß auf verschiedenen Gebieten mittelalterlicher Kunstforschung noch lange Zeit höchst wichtige Einzelarbeiten zu unternehmen sind, ehe man an einen vorläufigen Abschluß denken kann. Ich nenne nur die mittelalterliche Miniaturmalerei, wo neue Forschungen fortwährend neue Überraschungen zu Tage fördern. Oder die Skulptur, für deren Entwicklungsgeschichte im Mittelalter das Material noch so gut wie ungesiehet ist. Anderseits läßt sich nicht verkennen, daß, wenn einmal diese Lücken ausgefüllt sein werden, die Gliederung der mittelalterlichen Kunstgeschichte allerdings stark verändert werden dürfte.

Vorläufig fordert der Stoff aber noch keine Umarbeitung. Der Grund, welcher Fr. v. Reber\*) zu einer solchen bestimmt hat, ist die Unklarheit, welche er in den Arbeiten seiner Vorgänger zu finden glaubt. Er sagt in der Einleitung: „Dem Verfasser kam es darauf an, den Entwicklungsgang des Ganzen klarer zu fassen, als er ihn in der vorliegenden Literatur vorfand.“ Eine Beurteilung des Reberschen Buches wird daher notwendig von der Anordnung des Stoffes ausgehen müssen. „Erscheint die gegebene Gliederung nicht entsprechend und nicht von Vorteil, so möge man auch das Übrige verurteilen,“ sagt der Verfasser selbst in der Einleitung, die in kurzen Zügen den der Einteilung und Gruppierung des Stoffes zu Grunde liegenden Gedankengang skizzirt.

Was zunächst die Begrenzung des Gebietes anlangt, zieht Reber die altchristliche Zeit, die er in der Einleitung als eine Verfallsperiode der römischen Kunst charakterisirt, in seine Darstellung herein. Auf der andern Seite rückt er die Grenze des Mittelalters für einzelne Gebiete, insbesondere das der niederländischen Malerei, bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinaus. Es läßt sich darüber streiten, ob alle von diesen Zeitgrenzen eingeschlossnen Kunstleistungen soviel innerliche Gleichartigkeit besitzen, daß sie die gemeinsame Behandlung unter dem Titel „mittelalterliche Kunst“ rechtfertigen. Zugegeben, daß in den altchristlichen Werken, welche die formale Tradition des Altertums dem Mittelalter erhielten, auch inhaltlich — namentlich in den darstellenden Künsten — die Keime mittelalterlicher Kunstentwicklung liegen: konsequenterweise müßte man sie trotzdem von einer Schilderung des eigentlichen Mittelalters trennen oder ihnen doch nur in der Einleitung ihren Platz anweisen; auch bildet die altchristliche Kunst ein Forschungsfeld, welches in neuerer Zeit, vorwiegend von Theologen angebaut, als christliche Archäologie an Umfang und Selbständigkeit derart zugenommen hat, daß eine irgendwie erschöpfende Verwertung der hier gewonnenen Resultate ein Buch im Buche bilden würde.

Eine für die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst wichtige Frage auf diesem Gebiete ist die nach der Entstehung der christlichen Basilikenanlage. Reber vertritt in der Diskussion eine selbständige Ansicht, die er bereits 1869 in den „Mitteilungen der österreichischen Zentralkommission zur Erhaltung der Baudenkmale“ begründet hat. Nach ihm ist die Privatbasilika des römischen Palastes das Urbild des christlichen Kultraumes, eine Anschauung, die der ältern Mefmers in vielen Punkten verwandt ist, auch von neuern Forschern vielfach geteilt wird und die sicherlich hohe Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf, nur mit der Einschränkung, daß an eine slavische Abhängigkeit natürlich nicht gedacht werden kann, vielmehr eine Entlehnung und selbständige Zusammenstellung verschiedner antiken Elemente für die Zwecke des christlichen

\*) Kunstgeschichte des Mittelalters. Von Dr. Fr. v. Reber. Leipzig, T. O. Weigel, 1886. Zwei Bände. XXXIII u. 652 S.

Kultus anzunehmen ist. Über den Grad der Selbständigkeit altchristlicher Kunst wird sich aber erst dann abschließend urteilen lassen, wenn die Monumente des christlichen Orients und Nordafrikas genügend durchforscht sind, da hier die alt-römische Tradition keinen so bannenden Einfluß besaß wie in Italien.

Gewissermaßen das Bindeglied zwischen der altchristlichen und der mittelalterlichen Kunst bildet nach älterer Anschauung die byzantinische, und es hat Interesse, zu erfahren, welche Stellung der neueste Kunstgeschichtschreiber der den Fachgenossen zur Genüge bekannten „byzantinischen Frage“ gegenüber einnimmt. Hatte man früher die ganze frühmittelalterliche Kunst des Occidents kritiklos von Byzanz abhängig gemacht, so ist seit Schnaase eine ebenso starke Reaktion gegen diese Strömung eingetreten, als deren schroffster Vertreter wohl A. Springer gelten darf, welcher in der französischen Zeitschrift *L'Art* 1880, vorwiegend gestützt auf Kondakoffs Studien über byzantinische Miniaturmalerei, die völlige Unabhängigkeit der abendländischen Kunst von Byzanz verteidigt. Reber nimmt einen vermittelnden Standpunkt ein: „Byzantinische Kultur drang im allgemeinen nicht weit über die Hofkreise hinaus und erlangte auch da nur eine beschränkte Würdigung. Auch leitete sie sich mehr von sekundären Quellen, wie von Ravenna oder Unteritalien, vermittelt dünner und anderweitig infizierter Rinnale in die westeuropäischen Kanäle.“ Das Eindringen byzantinischer Kunst am sächsischen Hofe in der ottonischen Periode will der Verfasser nicht ganz leugnen: „Freilich hatten sich diese Einflüsse nur sehr verblaßt und unverstanden geltend gemacht und mußten sich unter dem Reizen der nationalen Selbständigkeit und bei dem allmählich erwachenden Bewußtsein eigener Ausdrucksformen auf äußerliche und stückweise Aneignung beschränken.“ (S. 366 f.) Diesen Vorgang soll man sich nicht etwa so denken, daß einzelne Schulen und Richtungen byzantinische Art annahmen, sondern in derselben Schule byzantinisiert man in einzelnen Darstellungen, in andern nicht. So zeigen nach Reber die Dedicationsblätter und Evangelistenbilder der Bilderhandschriften engeren Anschluß an byzantinische Vorbilder als die historischen Darstellungen. Dieser innerlich unwahrscheinliche Vorgang, der durch keine Erscheinung der ottonischen Miniaturmalerei schlagend bewiesen wird, dürfte kaum der Wirklichkeit entsprechen, vielmehr lassen sich die geringen äußerlichen Analogien zwischen ottonischer und oströmischer Kunst natürlicher aus dem Umstande erklären, daß in vielen Fällen beide aus derselben Quelle, der altchristlichen Tradition, schöpften und überdies die höfische Sitte in beiden Reichen ähnlichen Einfluß übte. Jedenfalls prägt der deutschen Skulptur und Malerei des zehnten Jahrhunderts nicht dieser byzantinisierende Zug, sondern die retrospektive, an die karolingische Periode noch stark anklingende Kunstichtung ihren Charakter auf. Wenigstens ergibt sich diese Auffassung aus der Untersuchung der Denkmäler, deren Resultate A. Springer in dem auch von Reber zitierten Aufsätze über die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert (*Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, 1884) zusammengestellt hat. Und

in der That ist der Bruch mit der bisherigen Kunstauffassung zu Beginn des elften Jahrhunderts ein so tiefgehender, daß ihm gegenüber die ottonische Periode nur als Ausläufer und Schlußglied der karolingischen Entwicklung erscheint.

Mit Recht weist dagegen Reber die Bedeutung der islamitischen Kunst für die Schicksale der abendländischen in ihre Schranken zurück. Die Vermittlung ornamentaler Motive durch Textilmuster ist die einzige Leistung dieses eigenartigen Kunststiles, welche über lokale Grenzen hinaus wirkte.

So hatte sich also die abendländische Kunst im wesentlichen unberührt von orientalischen Einflüssen bis in das elfte Jahrhundert auf vorwiegend altchristlichen Grundlagen entwickelt. Einen Umschwung dieser Entwicklung bringt erst die auffallend düstere und phantastische Geistesrichtung hervor, welche im elften Jahrhundert durch die kultivierte Welt geht. Das Auftreten der Katharer, die verschiedenen Reformversuche auf dem Gebiete klösterlicher Sitte, der Kampf zwischen Kaiser und Papst, der um die Mitte des Jahrhunderts seinen Wendepunkt erreichte, das alles sind nur einzelne Erscheinungsformen der gewaltig gährenden Unruhe, welche sich der Gemüter bemächtigt hatte. Auch die künstlerische Phantasie spiegelt dieselbe wieder: die Kreuzifix- und Passionsdarstellungen werden häufiger, die ikonischen Kapitalkulpturen ergehen sich in rätselhaften Kampfdarstellungen zwischen Tier und Mensch, hie und da tauchen Erinnerungen an die altgermanischen Mythen und Sagen auf. Solche Monstrositäten waren es, die früher den Beobachter veranlaßten, von dem finstern und formlosen Mittelalter zu sprechen.

Auf dem Gebiete der Architektur regt sich, nachdem das Jahr 1000 glücklich vorübergegangen war, ohne das Weltende zu bringen, hie und da frisches Leben, wenn auch in strengen Formen; insbesondere tritt Deutschland an die Spitze der Entwicklung und spielt eine Rolle, die es erst um die Mitte des zwölften Jahrhunderts an Frankreich abtritt, nachdem der romanische Stil sich in den dekorativ malerischen Bauten der Rheinlande ausgelebt hatte. Schon erfolgen neue gothische Impulse aus dem nordöstlichen Frankreich (um 1140) und zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ist die Hegemonie dieses Staates fast auf allen Kulturgebieten gesichert. Nur Italien bewahrt sich einige, allerdings mehr negative Selbständigkeit, indem es nur einzelne gothische Elemente aufnimmt, ohne sich doch den damit verbundenen Konsequenzen zu unterziehen. Weniger schnell als auf dem Gebiete der Architektur folgt Deutschland den französischen Anregungen in der Plastik, zumal in Mitteldeutschland, wo wir in den Wechselburger und Freiburger Skulpturen ein letztes Aufleben der romanischen Tradition wahrnehmen, während die Rheinlande bereits früh in das nachbarliche gothische Lager übergehen. In Italien erhebt sich in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die Schule der Pisani, deren süditalischer Ursprung Reber nicht erwiesen zu sein scheint (S. 565) und die er als eine isolierte Erscheinung betrachtet, welche durchaus nicht geeignet sei, den Beginn einer

Grenzboten II. 1886.

Renaissanckunst zu inauguriren, zumal da schon Giovanni Pisano wieder in gothische Bahnen einlenkt. Dem gegenüber muß auf die Vorstufen dieser antikisirenden Richtung in Unteritalien unter Friedrich dem Zweiten und auf die Nachfolge in Orvieto, Pisa, Bologna und Pistoja hingewiesen, sowie der individuelle Charakter der Kunst Giovanni's hervorgehoben werden, der bei aller äußern Anlehnung an die Gothik Renaissancegepräge trägt.

Mehr noch als in der Skulptur zeigen sich in der Malerei chronologische Widersprüche, wenn man eine feste Zeitgrenze für das Mittelalter sucht. Die Vorbereitung für die neue Zeit kreuzt und mischt sich mit dem Absterben der mittelalterlichen Ideale. Die niederländische Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts wird ungerecht und einseitig beurteilt, wenn man sie, wie Reber es thut, als die „höchste Erscheinung der mittelalterlichen Malerei in den nördlichen Ländern“ auffaßt. Wichtige technische und geistige Errungenschaften, die sich an den Namen der Brüder van Eyck knüpfen, brechen einer neuen Entwicklung die Bahn, wenn auch inhaltlich die mittelalterliche Tradition noch lange fortlebt. Man giebt ein wichtiges Merkmal der neu auflebenden Kunstentwicklung preis, wenn man das rücksichtslose Naturstudium der Eycks als einen Ausläufer mittelalterlicher Bestrebungen auffaßt, zu denen es nun einmal in diametralem Gegensatz steht. Auch die Schöpfung des selbständigen Tafelbildes mit landschaftlich vertieften Hintergründen muß man als Neuerung betrachten, deren eine absterbende Kunstrichtung nicht fähig ist.

Wenn man daher der Auffassung Rebers, daß die giotteske Kunst sich noch völlig in mittelalterlichen Bahnen bewege, bedingt beistimmen kann, so darf man doch den Unterschied zwischen dieser und der niederländischen, die sich weit eher mit der Masaccio's vergleichen ließe, nicht übersehen.

Gleichwohl ist es sehr verlockend, die mittelalterlichen Elemente in den Kunstdarstellungen auch über die Grenzen des eigentlichen Mittelalters hinaus zu verfolgen, um zu erkennen, wie der Umschwung der Anschauungen und Kunstsitte kein plötzlicher und auf allen Gebieten gleichzeitig auftretender ist. Der Reiz dieser Betrachtung der Grenzgebiete darf uns aber nicht verführen, die historischen Grenzen selbst zu verschieben, weil dadurch die Schilderung der Kunstentwicklung im Mittelalter an Geschlossenheit verliert und gegen den Schluß widerspruchsvolle und verwirrende Farben annimmt.

Abgesehen von diesen Einwänden muß hervorgehoben werden, daß innerhalb der nach unsrer Ansicht zu weit gesteckten Grenzen die Darstellung Rebers der logischen Folgerichtigkeit nicht entbehrt. Ob die letztere indes den frühern Leistungen der mittelalterlichen Kunstgeschichtschreibung so völlig abgehe, wie der Verfasser (S. XXXIII) annimmt, dürfte im Hinblick auf Schnaafes „Geschichte der bildenden Künste“ noch zu entscheiden sein. Auch konnte dem Bedürfnis einer zusammenfassenden Schilderung, welche die Monumente nach den durch die neueste Spezialforschung gebotenen Grundsätzen gruppirt, aus dem

schon oben angedeuteten Grunde nicht völlig entsprochen werden, weil die Einzelstudien noch in voller Entwicklung begriffen sind, sodaß sich ein Überblick über ihre Ergebnisse klar und abschließend noch nicht geben läßt. Daß ein solcher seiner Zeit der Malerei und Skulptur und namentlich auch der von Heber fast gänzlich unberücksichtigt gelassenen Kleinkunst einen breiteren Platz anweisen wird, ist, nach der Richtung der neuern Forschung zu urteilen, sehr wahrscheinlich. Bisher war man gewöhnt, die Denkmale der mittelalterlichen Malerei und Skulptur wesentlich vom ikonographischen Standpunkte aus zu betrachten, weil ihre geringe Zahl noch nicht irgendwie vollständiges historisches Material bot. Die Spezialforschung macht aber von Tag zu Tag neue Monumente der geschichtlichen Forschung zugänglich, sodaß wir hoffen dürfen, in absehbarer Zeit auch auf diesem Gebiete der Kunstgeschichte die Lücken soweit auszufüllen, daß eine abschließende historische Darstellung sich ermöglichen läßt. Dann ist die Zeit für eine neue „Kunstgeschichte des Mittelalters“ gekommen. Bis dahin behält Hebers Buch seinen Wert als eine einstweilige Darstellung, welche die Ergebnisse älterer Forschung weitem Kreisen in übersichtlicher und geschmackvoller Form zugänglich macht. Weite Verbreitung sichert dem Werke ohnehin der billige Preis und die in jeder Hinsicht vorzügliche Ausstattung, für welche der Verlagsbuchhandlung von T. D. Weigel besondrer Dank gebührt.

Leipzig.

E. K.



## Englische Oper in Berlin.

Von Karl Borinski.



Es vor einiger Zeit gewisse Zeitungen im unverfälschtesten Stile der Reklame die Nachricht brachten, daß eine echte und wirkliche japanische Operentruppe in Berlin „gastiren“ werde, wie der schöne Fachausdruck lautet, mögen alle diejenigen, welche nicht zu der in der Kunst am wenigsten geschmackvollen Fakultät der rerum novarum studiosi zählen, nichts weniger als angenehm überrascht gewesen sein. Der schwarze Gipfelpunkt unsrer rapiden Kulturentwicklung, unsre zukunftspschüttenen Brüder in Kamerun, stand ängstlichen Gemütern bei diesem mongolischen Prälimdium vielleicht schon deutlich vor der Phantasie. Wer weiß, ob nicht der oder jener bereits von einem Gong-Walzer träumte, oder unter dem alpartigen Eindruck einer Pinakothek von Yokohama-Meisterwerken stöhnte oder