

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

II

L. inv.

4229

1069

ERER
ZUR
KUNST

9

RELIGION
UND KUNST

VON

JOHANNES GAULKE

PAUL
VER



NEFF
LAG

MAX SCHREIBER
ESSLINGEN

1069

FÜHRER
ZUR
KUNST

REISEN
UND
KUNST

REISEN
UND
KUNST

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294546

Führer zur Kunst — periodisch erscheinende reich illustrierte Bändchen à 1 Mark. Keine Vermehrung der üblichen kunsthistorischen Monographien, sondern allgemein verständliche Abhandlungen erster Autoren über sämtliche Gebiete der bildenden Kunst und der Kunsttheorie. Zweck der Bändchen ist, zur Kunstbetrachtung, zum Kunstgenuss und zum Kunstverständnis zu führen.

Erschienen sind bis jetzt:

Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze?

Mayer, E. v., Die Seele Tizians.

Semper, H., Das Fortleben der Antike
in der Kunst des Abendlandes.

Woermann, K., Die italienische Bildnismalerei der Renaissance.

Forrer, R., Von alter und ältester Bauernkunst.

Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien.

Schmidkunz, H., Die Ausbildung des Künstlers.

Lux, J. A., Schöne Gartenkunst.

Gaulke, Joh., Religion und Kunst.

In Vorbereitung:

Kirchberger, Th., Die Anfänge der Kunst und der Schrift. — Woermann, K., Von deutscher Kunst. — Volkmann, L., Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst.

— Berlepsch-Valendas, H., v., Das künstlerische Element in unseren Wohnungen.

— Lothar, R., Die Karikatur. — Uhde-Bernays, H., Anselm Feuerbach.

Ferner sind folgende Themata zur
Bearbeitung in Aussicht genommen:

Bilderbetrachtung. — Grundprobleme der
Aesthetik. — Der Wohnhausbau in alter und
neuer Zeit. — Streiflichter auf den Kunst- und
Antiquitätenhandel. — Der Umfang des
malerisch Darstellbaren. — Das Wesen des
künstlerischen Schaffens. — Der künstlerische
Schmuck. — Berühmte Schloßbauten. —
Die Kunst und ihre Beziehungen zur natür-
lichen Bodenbeschaffenheit. — Museen und
Volksbildung. — Die Entstehung der deko-
rativen Kunstformen. — Kunstempfinden
und Kunstverständnis im 19. Jahrhundert.
— Die Malerei im Dienste der Architektur.
— Kunst und Vaterland. — Die Erziehung
zum künstlerischen Sehen. — Die Landschaft
Italiens in der Auffassung verschiedener
Zeiten. — etc. etc.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



Arnold Böcklin, Pietà

(Nach einer Aufnahme der Photographischen Union, München)

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

3756

NEUNTES BANDCHEN

RELIGION UND KUNST

— □ — VON JOHANNES GAULKE — □ —

— □ — MIT 8 TAFELN IN TONÄTZUNG — □ —



— □ □ □ □ — ESSLINGEN — □ □ □ □ —

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

— □ □ □ □ □ □ □ □ — 1907 — □ □ □ □ □ □ □ □ —

Bz/2
35



11-351268

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW
~~11 4999~~

Druck von F. & W. Mayer in Eblingen a. N.

3PK-B-27/2018
Akc. Nr. ~~163~~ 150

Gaulke

Religion und Kunst

I.

Religion und Kunst sind zwei Erscheinungen im Kulturleben, die von Anbeginn in steter Wechselwirkung zu einander gestanden haben, die sich in mannigfacher Beziehung ergänzt und sich gegenseitig in ihrem Werdegang beeinflußt haben. Ursprünglich erfüllte die Kunst überhaupt nur eine priesterliche Aufgabe; ihre Daseinsbedingungen waren, soweit wir auch in der Geschichte zurückgreifen, an den religiösen Kultus gebunden. Je intensiver sich jedoch das Kulturleben entfaltete, umso schneller entwickelte sich auch die Kunst zu einem selbstständigen Faktor im Leben der Völker.

Wir können bei einer vergleichenden Betrachtung der ältesten Kulturen die stets wiederkehrende Erscheinung beobachten, daß mit der Entstehung der Gottesidee sich zugleich im Volke das Bedürfnis geltend macht, die Gottheit im Bildnis zu besitzen, um sie zu verehren. Die Priester aller Religionsysteme haben diesem Volksinstinkt von jeher Rechnung getragen und die Gottheit ihren Schutzbefohlenen in sichtbarer Erscheinungsform vorgeführt. Das Mittel hierzu war die Kunst. Die erste künstlerische Betätigung fällt daher mit der Entstehung des zeremoniellen Gottesdienstes zusammen. Die frühesten Äußerungen der Architektur und der Plastik erfüllten einen religiösen Zweck, und ebenso bezogen sich die ersten Darbietungen der Künste der zeitlichen Anschauung, der Musik, der Mimik und der Poesie, auf den religiösen Kultus. Selbst der Tanz, der heute nur noch als eine der trivialsten Äußerungen des Sexualtriebes in Betracht kommt erfüllte ursprünglich eine religiöse Aufgabe (der Tanz um das goldene Kalb). Seine Geschichte läßt uns am deutlichsten die Umwertung der Künste erkennen.

Im Laufe der Zeit haben sich bei vielen Völkern Gottesbild und Gottesidee oft derartig verquickt, daß sich kaum noch feststellen läßt, ob die Gottheit nur im Bildnis oder das Bildnis als Gottheit verehrt wird. In der katholischen Kirche bringt man noch heute den rohesten Kunstgegenständen und Reliquien

eine abgöttische Verehrung entgegen. Keine Religion hat sich vom Bilderkultus und Götzendienst freigehalten — nicht einmal das Christentum in seiner abstraktesten Form, im Protestantismus. Schon der griechische Philosoph Xenophanes äußert sich mit feinem Sarkasmus über diese menschliche Schwäche: »Den Sterblichen scheint es, daß die Götter ihre Gestalt, Kleidung und Sprache hätten. Die Neger dienen schwarzen Göttern mit stumpfen Nasen, die Thraker Göttern mit blauen Augen und roten Haaren. Und wenn die Ochsen und Löwen Hände hätten, Bilder zu malen, so würden sie Gestalten der Götter zeichnen wie sie selbst sind.«

* * *

Über die vielfachen Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Religion liefert uns das Altertum ein äußerst wichtiges Material. An den Bauwerken und Kunstdenkmälern des ältesten Kulturvolkes, der Ägypter, erkennen wir deutlich die Spuren des religiösen Kultus, der aus der Verehrung der Naturelemente entstanden war. Sonne und Mond (Osiris und Isis) waren als die das All beherrschenden Gottheiten gedacht. Ihnen reihten sich die Gestirne als Untergottheiten an. In der Ornamentik der Ägypter spielt die Sonnenscheibe eine hervorragende Rolle. Daneben werden verschiedenen Tieren göttliche Ehren erwiesen, wie dem heiligen Stier (Apis) und dem Ibis. Ebenso standen das Krokodil, das Nilpferd, die Katze und selbst Käfer (der Skarabäus, ein beliebtes Ornamentmotiv) im Rufe der Heiligkeit. Der Tierkultus, wie jede Art des Fetischismus, hat seinen Grund in dem Gefühl der Dankbarkeit oder der Furcht vor besonders organisierten Tieren und merkwürdigen Naturgebilden. Handelt es sich um ein dem Menschen nützlich Tier, so werden ihm in Anerkennung seiner Verdienste Opfer dargebracht und Tempel errichtet, böse und schädliche Tiere werden mit denselben Auszeichnungen bedacht um sie zu versöhnen und von neuen Untaten abzuhalten.

Mit dem wunderlichen Tierkultus der Ägypter ist auf das engste die Vorstellung von der Seelenwanderung verknüpft. Die Seele von Bösewichten fuhr nach dem Tode des Menschen in den Körper eines wilden Tieres, wo sie bis zu ihrer Läuterung verbleiben mußte. Nach einer anderen Mythe war die Seelenwanderung unbegrenzt, die Seele nahm während eines unabherrschbaren Zeitraums immer neue Erscheinungsformen an.

Auf die ägyptische Kunst hat der religiöse Kultus und der Glaube an ein Weiterleben der Menschen in veränderter Gestalt einen bemerkenswerten Einfluß ausgeübt. Der Unsterblichkeitsgedanke hat einen von künstlerischen Gesichtspunkten geleiteten Totenkultus gezeitigt. Zunächst wurde die Leiche sorgsam einbalsamiert, in Gewänder gehüllt und mit einer Gesichtsmaske, welche die Züge des Verstorbenen trug, versehen. Der Luxus, der bei dieser Prozedur entfaltet wurde, richtete sich nach dem Stande und Reichtum des Toten. Die Leichen der Armen wurden nach der Einbalsamierung in Leinentücher gehüllt und in Massengräbern beigesetzt, dagegen wurden die Leichen der Reichen und Mächtigen mit allen erdenklichen kostbaren Beigaben ausgestattet und in den Pyramiden, die zu den eigenartigsten Äußerungen der ägyptischen Kunst zählen, aufbewahrt. Es hat keine spätere Zeit auch nur im entferntesten einen dem ägyptischen ähnlichen Toten- und Gräberkultus aufzuweisen. Nächst der künstlerischen Ausgestaltung der Leiche wurde auch der Sarg ein Objekt künstlerischer Darstellung. Holz und Stein diente abwechselnd als Ausführungsmaterial. Die Holzsärge wurden reich übermalt, die Steinsärge mit vertieften Reliefs und Hieroglyphen versehen. Die vornehmen Ägypter bedienten sich zur Bergung der Leichen auch mehrerer ineinander gestellter Särge.

In ähnlicher Weise stand auch die eigentliche Kunst der Ägypter im Bann einer religiösen Zwangsvorstellung. Die Verehrung von Tieren, die in der frühesten Zeit wahrscheinlich nur als göttliche Sinnbilder (Symbole) aufgefaßt wurden, später aber als tatsächliche, mit großen Machtvollkommenheiten ausgerüstete Götter, führte in der Kunst zu einer seltsamen Verquickung von menschlichen und tierischen Formen. Das interessanteste Kunstgebilde der Ägypter ist die Sphinx, die von den späteren Generationen in ihrer künstlerischen Besonderheit vielfach überschätzt, andererseits aber auch unterschätzt worden ist. Immerhin kann die Sphinx als die poetischste Äußerung der im allgemeinen nüchternen und zeremoniellen Kunst der Ägypter gelten. Sie wird als eine Jungfrau, in deren starren Zügen sich keine menschliche Regung widerspiegelt, mit einem Löwenkörper und Pranken dargestellt. Die Auslegungen, die sie im Laufe der Jahrtausende erfahren hat, sind mannigfacher Art; sie ist als die Verkörperung des Welträtsels gedeutet worden, als die symbolische Vereinigung von Kraft und Jugend, auch könnte das Moment der Tragik und brutalen Notwendigkeit aus dem unbeweglichen Körper herausgelesen werden. Die

berühmteste Sphinx, das Vorbild aller anderen, befindet sich in der Nähe der Cheopspyramide; sie ist ca. 40 m lang, mit den Vorderfüßen umklammert sie einen Tempel. Die Wirkung, die die Sphinx auf den Beschauer ausübt, ist lediglich in ihrer abnormen Bildung und in den riesigen Dimensionen zu suchen. Dasselbe gilt von vielen anderen Kunstgebilden der Ägypter, so u. a. von den vier sitzenden 20 m hohen Königsfiguren am Eingange des Felsentempels von Ipsambul. Hier wie dort findet das Streben nach dem Großen und Erhabenen lediglich in der formalen Übertreibung seinen charakteristischen Ausdruck.

Das Übergewicht des Naturelements über die Idee charakterisiert sich ferner in der Bevorzugung von Tieren als Vorwurf in der Kunst, wie es die vielen Löwen- und Widderkolosse, die meistens den Eingang eines Tempels flankieren, zeigen. Auch die Katze und der Ibis sind beliebte Darstellungsobjekte. Nächst der Sphinx ist die bemerkenswerteste Tierkombination die löwenköpfige Göttin Sechemet, während Osiris, die erste ägyptische Gottheit, auch mit einem Adlerkopf dargestellt wird.

Ähnliche Monstrositäten, die wir als Ausdruck religiöser Ideen auffassen können, besitzt die Kunst von Babylon und Assyrien. Ich verweise nur auf die Portalfiguren (Originale in London) von Khorsabad. Auf dem Körper eines willkürlich gestalteten Vierfüßlers sitzt der sonderbar frisierte assyrische Kopf; mächtige Flügel vervollständigen das groteske Außere der Figur. Eine andere Erfindung der Assyrer ist der Vogel Greif, dessen abnormer Gliederbau fast noch den der Sphinx übertrifft.

Die Kunst der alt-orientalischen Völker hat ebenso wenig wie ihr Kultus einen weittragenden Einfluß auf die Kultur-entwicklung der beweglicheren indogermanischen Rasse ausgeübt. Schon die Griechen, die wohl einige formale Elemente der ägyptischen Kultur übernahmen, machten sich bald von ihren ursprünglichen Vorbildern frei, wie wir später sehen werden.

Ein jedes Volk hat im Urzustande, als es noch unfähig war zu beobachten und aus der Fülle der Beobachtungen Folgerungen zu ziehen, die Welt mit den Gestalten seiner Phantasie bevölkert, die es im Laufe der Entwicklung immer weiter ausgebildet und verfeinert hat. Die Götter eines Volkes spiegeln seine besondere Art und Beanlagung, seine Neigungen

und seinen Kulturzustand wieder. In dem Maße wie der Mensch sich entwickelt, entwickeln sich auch seine Götter vom Primitiven zum Differenzierten. Der auf der niedrigsten Kulturstufe stehende Mensch stellt sich seine Götter als Wesen von niedriger und rachsüchtiger Gesinnung vor. Die Mythologie der wilden Völkerschaften berichtet fast ausschließlich von bösertigen Göttern, die sich nur durch blutige Opfer umstimmen lassen. Die Neger Zentralafrikas und viele Stämme der Südseeinseln schlachten noch heute auf rohen Altären ihre Kriegsgefangenen und Sklaven ab in dem Wahn eine gottgefällige Tat zu begehen. Im Altertum war das Menschenopfer bei allen außerhalb der griechischen Kulturgemeinschaft stehenden Völkern eine allgemeine Erscheinung. Selbst die auf gewisser Kulturhöhe stehenden Assyrer huldigten diesem rohen Kult. Auch die griechische Mythologie berichtet von vereinzelt Menschenopfern. Als Agamemnon mit der griechischen Flotte durch widrige Winde vor Aulis festgehalten wurde, entschloß er sich auf Anraten des Sehers Kalchas die eigene Tochter der erzürnten Diana zu opfern. Iphigenie wurde ohne ihr Wissen an den Altar der Göttin geschleppt, um vom Priester abgeschlachtet zu werden. Aber Diana erbarmte sich ihrer, ließ eine Hindin auf den Altar fallen und entführte Iphigenie nach Tauris, wo sie fortan der Göttin als Oberpriesterin diente. Diese Sage ist insofern besonders bemerkenswert, als sie durch den mitleidvollen Zug, den sie der Diana andichtet, auf einen verfeinerten Kulturzustand des Griechenvolkes hindeutet. Das Menschenopfer war bereits zur Zeit des trojanischen Krieges nicht mehr die Regel, sondern eine durch besondere Umstände bedingte Ausnahme.

Eine ähnliche Begebenheit berichtet die Bibel. Jehova wollte die Treue Abrahams erproben und forderte ihn auf, den eigenen Sohn zu schlachten. Als der Erzvater die ihm anbefohlene Handlung vollziehen wollte, da erbarmte sich gleichfalls Gott des unschuldigen Opfers und nahm die Absicht als die Tat hin. Es ist leicht ersichtlich, daß hier wie dort dem Menschenopfer dieselbe Idee zu Grunde liegt. Mit der Verfeinerung der menschlichen Sitten verfeinerten sich auch die Götter in ihren Neigungen und Bräuchen. Immerhin währte es aber eine geraume Zeit, ehe die Beziehungen zwischen Menschen und Göttern sich herzlich, wie zwischen Vater und Sohn, gestalteten. Selbst der Judengott, der das Menschenopfer verschmähte, weist nach der Schrift wenig liebenswürdige Züge auf. Er ist, genau wie sein Volk, rachsüchtig, auch kleinlich und immerfort von selbstsüchtigen Interessen beherrscht. »Auge um Auge, Zahn um

Zahn.« Er straft die Sünder bis ins dritte und vierte Glied; er belohnt aber auch die Guten bis ins tausendste Glied. Der Bund, den er mit dem auserwählten Volke schließt, ist ein Vertrag auf Gegenseitigkeit. Die Geschichte des jüdischen Volkes ist der fortgesetzte Versuch die Jurisdiktion Jehovas abzuschütteln, ein Kampf um die Herrschaft im gelobten Lande, der nicht selten mit hinterlistigen Waffen geführt wurde. Das Volk sucht nach Möglichkeit Nutzen aus dem Bunde herauszuschlagen, ohne sich übermäßig mit Pflichten zu belasten. Bald will es nach Art der Heiden einen König an der Spitze des Staates haben, bald möchte es neben Jehova auch noch andere Götter anbeten und ihnen Tempel bauen. Jehova nimmt, da er sich hintergangen sieht, furchtbare Rache und schickt sein wortbrüchiges Volk in die Verbannung. Israel wird seiner Sünden inne und erneuert unter Beteuerung seiner Treue den Bund mit Jehova. Nun beginnt der Kampf der beiden Kontrahenten von neuem bis Israel nach mannigfachen Schicksalen in der Zerstreuung des Volkes über die ganze Erde seinen Lohn für seine fortgesetzten Treulosigkeiten erhält. Jehova, das heißt die rächende Vergeltung, hat gesiegt.

Der Gott der Juden ist echt menschlich gedacht, die Phantasieschöpfung eines Volkes, das, wie kaum ein zweites, von den reinsten Zweckmäßigkeitsideen beherrscht ist. Dem Jehova fehlt noch der rechte Schwung der Seele, er ist zwar ein allmächtiger und allwissender Gott, aber er bleibt im großen ganzen ein irdischer Herrscher, der Gefallen findet an äußeren Ehrbezeugungen und Huldigungen. Der Mensch, der Schöpfer der Gottheit, mußte noch verschiedene Entwicklungsphasen durchmachen, um die Idee des Göttlichen tiefer zu erfassen. Das geschah als nach dem Bankrott des Judentums und der Zersetzung des klassischen Heidentums sich der Menschheit die Sehnsucht nach einer vollkommeneren Welt, in der es keine Herren und Knechte, keine Betrogenen und keine Betrüger gab, bemächtigte. Nicht die Rache, sondern die Liebe sollte die Welt regieren. Gott, der ja immer die Verkörperung der die Zeit beherrschenden Idee ist, wandelte sich von einem strafenden Richter in einen liebenden Vater um. Unter allen Göttern, die in der Vorstellung der Menschen gelebt hatten, ist der Christengott am wenigsten substantiell gedacht. Jehova ist immerfort in menschliche Angelegenheiten verwickelt, wohingegen der Christengott in seiner unbegreiflichen Dreieinigkeit außerhalb der irdischen Sphäre thront.

Unter den Göttern des Altertums weisen indessen die Götter der Griechen die schärfsten menschlichen Züge auf. Die Werke der Antike geben uns den besten Aufschluß über die Beziehung der Götterwelt zum Menschen. Die Gestaltung der Gottheit nach dem Bilde des Menschen ist von den Griechen in der vollkommensten Form durchgeführt worden. Sie hatten nicht nur den menschlichen Körper in seiner Schönheit und Kraft auf die Götter übertragen, sondern letzteren auch alle erdenklichen Charaktereigenschaften, Neigungen und Leidenschaften der Menschen angedichtet, aber stets in erhöhter Potenz. Sie konnten viel intensiver lieben und hassen als die Menschen; ich erinnere nur an die leidenschaftliche Teilnahme der Götter in den sagenhaften Kriegen. Zeus hat es nie verschmäht, sich mit den Erden schönen in galante Abenteuer einzulassen. Der Fürstentochter Europa näherte er sich in Gestalt eines gefleckten Stieres, um sie zu entführen und mit ihr ein irdisches Liebesleben zu führen. Mit Leda verkehrte er in Gestalt eines Schwanes und Jo überraschte er in der Verkleidung einer Wolke. Die Liebesabenteuer des Göttervaters haben der Kunst vielfach als Vorwurf gedient.

Das Liebesleben der Olympier war überhaupt von den Griechen echt menschlich gedacht. Jupiter und Juno intrigierten immerfort gegen einander; ihre Ehe war die denkbar unglücklichste und dennoch konnten sie nicht auseinander kommen. Jede Untreue ihres Gemahls vergalt Juno mit unnachsichtlicher Strenge. Ihre Rachsucht und Grausamkeit war unbegrenzt, sie war Meisterin in der Erfindung von Strafen und Qualen, die sie über die Geliebten des Jupiter verhängte. Latona, die dem Göttervater das Zwillingsspaar Apollo und Diana geboren hatte, ließ Juno durch einen Drachen quälen. Die Jo verwandelte sie in eine Kuh, die Kallisto in eine Bärin. Auch die zahlreichen Kinder, die aus dem Umgang des Jupiter mit den Erdentöchtern entsprossen waren, verfolgte Juno mit ungestillter Rachsucht. Herkules hatte während seines ganzen Lebens unter ihren Nachstellungen zu leiden. Oft genug mußte sich Jupiter ins Mittel legen, um seine Kinder und Günstlinge vor dem Zorn der beleidigten Göttin zu retten. Dann wieder hallte der Olymp von den Schmähungen, die das höchste Götterpaar gegen einander austauschte.

Der unglücklichen Ehe des Jupiter und Juno liegt ein tieferer Sinn zu Grunde. Wie jeder Gott schließlich nur die Personifizierung einer Naturkraft ist, so war auch das höchste Götterpaar ursprünglich rein sinnbildlich gedacht. Jupiter stellt

nach einer alten Mythe die obere Luftschicht, den Äther dar, Juno aber die untere Luftschicht, den Dunstkreis. In der Vermählung des Jupiter mit der Juno ist danach die Vereinigung beider Luftelemente sinnbildlich ausgedrückt, während die unglückliche Ehe den von heftigen Bewegungen begleiteten Vermischungsprozeß der Elemente darstellt.

Während Zeus und Hera das luftförmige Element darstellen, ist Poseidon (Neptun) die Personifizierung des Meeres. Alle gewaltigen Bewegungen desselben, die Ebbe und Flut, die Stürme und Überschwemmungen, sind nach der Mythe auf persönliche Willensäußerungen des Gottes zurückzuführen. Wenn das Meer bis in seine Tiefen erbebe und der Gischit gegen die Felsklippen spritzte, dann unternahm Poseidon mit seiner Gemahlin Amphitrite, gefolgt von Tritonen und Najaden, eine Fahrt über das nasse Element.

Als drittes Herrscherpaar reiht sich den vorigen Hades (Pluto) und Persephone (Proserpina) an. Ihr Gebiet ist die geheimnisvolle, freudlose Unterwelt. In der Verbindung dieser Gottheiten ist das Zusammenwirken der in der Erde wirksamen Kräfte symbolisiert. Der Sage nach soll Proserpina, die Tochter der Ceres, welche die Menschen die friedliche Kunst des Ackerbaues gelehrt hat, von Pluto geraubt und wider ihren Willen in der Unterwelt festgehalten worden sein; nur während einer kurzen Zeit ist es ihr gestattet, zur Erde zurückzukehren. Das Sprießen des in den dunklen Schoß der Erde gesenkten Samenkorns, das wieder hinaus an das Licht strebt, ist durch die Sage in ein poetisches Gewand gekleidet worden.

Alle höheren und niederen Gottheiten sind als die Personifizierungen einer bestimmten Naturkraft aufzufassen. Wie Himmel, Erde, Luft und Wasser, haben auch die Gestirne, die in regelmäßigen Bahnen scheinbar unsere Erde umkreisen, die Vorstellung von einer sie leitenden Individualität erweckt. Die Bewegung der Sonne um die Erde wurde von Phöbus (Apollo) hervorgerufen, der mit seinem, von feurigen Rossen gezogenen Wagen über das Himmelsgewölbe hinwegfuhr. Apollo war das Sinnbild der hervorbringenden und zerstörenden Kraft der Natur und zugleich der Beschützer der Künste, die des Sonnenlichts zu ihrer Entfaltung bedürfen. Eine andere, geheimnisvoll im Erdinnern wirkende Kraft, die vulkanische Ausbrüche und Erdbeben verursacht, ging von Hephästos oder Vulkan, dem berühmtesten Schmied des Altertums aus. Wenn der Berg Feuer und Rauch ausspie, dann schmiedete Hephäst mit seinem einäugigen Gehilfen, dem Cyclopen, die Waffen der Götter.

Seine Gemahlin, die Aphrodite oder Venus, ist der Sage nach aus dem Schaum der Wellen entstanden; sie heißt daher auch die Anadyomene, die Meerentsprossene. Die Beziehung der Göttin zum Meere hat, wie jede Mythe, eine sinnbildliche Bedeutung. Denn gerade das ewig bewegliche Meer, dessen Wogen plötzlich entstehen und ebenso schnell vergehen, das die härtesten Felswände in das Bereich seiner Herrschaft zieht, das Länder verschlingt und wieder ausspült, ist das trefflichste Symbol der zeugenden und vernichtenden Kraft der Liebe, die alle Organismen von der einzelligen Protozoe bis zum Menschen durchdringt. Die Ehe der Venus mit dem Vulkan wurde ebenso häufig wie die des Jupiter mit der Juno durch peinliche Zwischenfälle getrübt, nur war hier der männliche zugleich der leidtragende Teil. Venus ließ sich nicht allein mit den Olympiern in Liebesabenteuer ein, sondern verschmähte auch die Sterblichen nicht. Die Annahme, daß durch die unglückliche Ehe des Vulkans und der Venus die Abneigung des Feuers gegen das Wasser versinnbildlicht wird, liegt nahe.

Nach einer späteren Mythe soll aus einer Verbindung der Venus mit Mars Eros oder Amor, der Gott der Liebe hervorgegangen sein. Dieser unterhält mit der sagenhaften Erden-schönen Psyche ein von vielen Enttäuschungen begleitetes Liebesverhältnis, das aber in der endlichen Vereinigung der Liebenden im Olymp seinen Abschluß findet. In dem Verhältnis der Psyche (griechische Bezeichnung für die menschliche Seele) zu Amor findet der dem Menschen durch die Liebe auferlegte Kampf, aus dem der getreulich Ausharrende als Sieger hervorgeht, seinen poetischen Ausdruck.

Welche griechische Gottheit wir auch immer betrachten, sie wird sich uns bei näherer Untersuchung als das Sinnbild einer mit menschlichen Merkmalen ausgestatteten Naturkraft zu erkennen geben. Eine Naturkraft, die dem Menschen Vorteil bringt, schildert die Mythe als eine Gottheit mit liebenswürdigen Eigenschaften, die unheimlichen schädlichen Naturmächte dagegen als bössartige Dämonen. Im Laufe der Entwicklung tritt die ursprüngliche Idee stark in den Hintergrund, der sinnbildliche Charakter geht verloren, die Götter werden zu Menschen großen Stiles, denen nichts menschliches fern liegt. Sie fühlen, denken und handeln wie die Erdgeborenen. Schon Homer läßt seine Helden ob eines geringfügigen Unfalls heftig lamentieren und Plato bespöttelt in seinem »Staat« die Tragödiendichter, weil sie nach homerischem Vorbild ihre Helden heftig klagen und jammern lassen, während der sittliche Mensch sich

im Unglück erst recht zu beherrschen sucht und es mit Fassung und Würde zu ertragen weiß. Wir erkennen hieraus, daß man den Olympiern alle hohen und niedrigen menschlichen Eigenschaften in der intensivsten Steigerung angedichtet hatte; sie waren eine Art Übermenschen, Individuen, denen keinerlei örtliche oder zeitliche Schranke auferlegt war, die von keinem fremden Willen abhängig, sich nach jeder Richtung hin ausleben konnten.

Auf die Kunst der Griechen hat die olympische Götterwelt einen gewaltigen Einfluß ausgeübt. Das beste, was das Griechentum auf künstlerischem Gebiet hervorgebracht hat, ist die Frucht seiner religiösen Weltanschauung, deren Schwerpunkt im Kultus des Schönen lag. Betrachten wir den Zeus von Otrikoli, die Athenebüste, die Skulpturen des Parthenon, die Statuen der Diskuswerfer, die Venus von Milo, den Hermes von Olympia, die Niobiden, die Laokoongruppe und die letzten großen Äußerungen des Hellenentums, die Skulpturen des Zeustempels von Pergamon — sie alle lassen uns mit unverkennbarer Deutlichkeit die Grundzüge der griechischen Mythologie erkennen. Jedes Götterbild klingt in eine Huldigung der menschlichen Kraft und Schönheit aus. Wie die Mythologie die Götter reichlich mit menschlichen Zügen ausgerüstet hatte, so hatte auch die Kunst sie ins Menschliche übertragen. In ihrem Streben, eine abstrakt menschliche Schönheit zu schaffen, verwischten die griechischen Künstler nicht selten die fest begrenzten männlichen und weiblichen Formen — ein Umstand, auf den ich in diesem Zusammenhange ganz besonders hinweise. Wir treffen in der griechischen Plastik kaum einen ausgesprochen männlichen Typus an, wie ihn Donatello oder Michelangelo geschaffen hat. Namentlich überraschen die Götterstatuen der zweiten Blütezeit durch ihre ungewöhnliche Formenweichheit. Der Apollo von Belvedere zeigt, wie an den schwelenden Brüsten ersichtlich, ein geradezu weibliches Gepräge. Auch der Hermes von Olympia weist im Gesichtsausdruck wie in der allgemeinen Körperform stark feminine Züge auf. Dasselbe gilt von dem berühmten Zeus von Otrikoli und den Parthenonskulpturen bis zurück zu den Werken des archaischen Stils.

Andererseits sehen wir auch die weiblichen Götterstatuen stark mit männlichen Elementen durchsetzt. Die zahlreichen Athene- und Artemisstatuen zeichnen sich nicht selten durch eine ungewöhnlich straffe Muskulatur und eine kühne Bewegung aus. Die Geschlechtsgrenzen erscheinen bei den Olym-



Apollo von Belvedere

Rom, Vatikan

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

piern, abgesehen von den äußeren Geschlechtscharakteren, fast verwischt. Selbst Aphrodite ist in ihren verschiedenen Darstellungen keineswegs als das sinnenbestrickende Weib aufgefaßt worden, wie es in der Kunst der späteren Zeit durchgängig geschieht. Der antiken Kunst fehlt der Typus Vollmann und Vollweib. Es gibt griechische Skulpturen, die weder als Mann noch als Weib angesprochen werden können. Das Berliner Museum besitzt die Statue eines Hermaphroditen, der als eine Kopie des Hermaphroditos nobilis des Polyklet bezeichnet wird. Die Grundidee dieser Statue ist die Vereinigung der aktiven zeugenden mit der passiven empfangenden Kraft. Die Rumpf- und Beckenpartien zeigen in der äußeren Linie ein männliches Gepräge, dagegen sind die Extremitäten von einer bemerkenswerten Weichheit und Rundung; das weibliche Element ist ferner durch die knospenden Brüste angedeutet. Auch die Gruppe Satyr und Hermaphrodit in derselben Sammlung weist dieselben soeben charakterisierten Merkmale auf.

Wir kommen der Lösung dieses kunstpsychologischen Rätsels näher, wenn wir die olympischen Vorbilder uns noch einmal betrachten. Wie aus der vorhergegangenen Charakteristik hervorgeht, dichtete die Mythe den Göttern ohne Unterschied des eigentlichen Geschlechts bald männliche, bald weibliche Eigenschaften an. Fast alle Olympier sind ränkesüchtig und geschwätzig wie ein Weib, die Göttinnen dagegen nicht selten von männlichem Mut und Tatkraft beseelt. Zeus war sogar ursprünglich als Doppelwesen, als Mann und Weib gedacht. Seinem Haupte entsprang in voller Rüstung Pallas Athene, die im weiblichen Körper einen männlichen Geist birgt. Von den Söhnen des Zeus weisen namentlich Dionysos und die Dioskuren, Kastor und Pollux, männliche und zugleich weibliche Züge auf. Am stärksten ist die Mischung aus männlichen und weiblichen Elementen am Priapos, dem eigentlichen Gott der Sexualität, ausgedrückt. Priapos wird häufig als Herme dargestellt mit ungewöhnlich großem Phallus; seine Körperformen sind von weiblicher Rundung, der Gesichtsausdruck ebenfalls stark feminin. Die Auffassung des Priapos ist indessen in den meisten Darstellungen eine derart obscene, daß sie wohl kaum mit der ursprünglichen religiösen Idee in Einklang gebracht werden kann. Anders steht es mit dem Eros, der das Streben nach harmonischer Vereinigung beider Geschlechter versinnbildlicht. Der Eros wird meistens mit männlichem Körper und Geschlechtsteil dargestellt, im übrigen ist er aber von einer außerordentlichen Zartheit und weiblichen Anmut. In

späteren Zeiten wurde er mit den charakteristischen Merkmalen beider Geschlechter ausgerüstet.

Besonders prägnant äußert sich im Dionysoskult die mannweibliche Grundidee der Antike. Dionysos stellt den Begriff des ewigen Werdens und Vergehens dar. Nach der Mythe wird Dionysos vom Perseus getödet, er steht aber vom Tode auf und steigt mit seiner Mutter Semele zum Himmel empor. Der Sinn der Mythe ist leicht zu deuten: ewige Verjüngung der Natur. Die Mannweiblichkeit des Gottes wird übereinstimmend von vielen Schriftstellern des Altertums betont. Er ist männlich und weiblich, ein schöner Jüngling, aber auch eine erblühte Jungfrau, von männlicher Kraft und weiblicher Nachgiebigkeit. Viele Statuen und Kameen des Altertums weisen deutlich auf seine Doppelnatur hin. —

Wir können das Resumée ziehen: Die Götterwelt Griechenlands abstrahiert von den ausgesprochenen Geschlechtscharakteren und stellt den normal-schönen Typus Mensch her. Im Hellenismus deckt sich ungefähr das Schönheitsideal mit dem religiösen, weshalb es auch das schöne Jünglingsalter der Menschheit genannt wird. Das antike Götterbild stellt das Gleichgewicht von Natur und Geist her — ein Ideal, um das die alt-orientalischen Völker vergebens gerungen haben. Bei ihnen beherrschte in der Kunst wie im Leben das Körperliche den Geist. Das Streben nach dem Erfassen des Unendlichen führt nicht zu einer Erhebung über die Natur, zum Erhabenen, sondern artet zum Widersinnigen aus. Die Bildwerke der alten Ägypter, Babylonier und Assyrier sind nicht im eigentlichen Sinne Kunstgebilde, denen ein bestimmtes Schönheitsideal zugrunde liegt, sondern sie sind eher als ästhetische Ungeheuer zu bezeichnen. Die Götterfiguren nehmen kolossale Formen an; die Idee wird vollkommen von dem Material erdrückt, und wo immer etwas Geistiges, ein allegorischer Begriff oder ein Symbol, zum Ausdruck gebracht werden soll, da geschieht es durch höchst plumpe Mittel, durch eine quantitative Steigerung der Naturformen, nicht wie bei den Griechen durch eine besondere Auslese der Formen und Proportionen des menschlichen Körpers. Die zahlreichen Kombinationen von Tier und Mensch, welche die ägyptische Kunst aufweist, die Götterfiguren, die mit Tierköpfen, Löwenpranken, Flügeln u. s. f. ausgerüstet sind, bekunden eine groteske Phantastik und gespenstige Symbolik, die der besonderen religiösen Vorstellungswelt der Orientalen entsprossen sind. Dem Orientalismus haftet wegen seiner geistigen Schwerfälligkeit trotz der äußerlichen Pracht-

entfaltung stets eine düstere Stimmung an, die der Hellenismus überwunden hat. Das Griechentum übernimmt zwar noch die halbtierischen Bildungen des Orientalismus der äußeren Form nach, aber es erfüllt sie mit einem anderen, von einem lebenswürdigen Humor durchtränkten Inhalt. Das ersehen wir an den zahlreichen tier-menschlichen Fabelwesen, den Kentauren, Satyren, Najaden, Sirenen, die bis in unsere Zeit hinein ein beschauliches Nachleben in der Kunst geführt haben. —

Das Schönheitsideal der Griechen, das in so enger Beziehung zum religiösen Kultus stand, erfuhr am Ausgang des Altertums, unter der Herrschaft Roms, eine heftige Erschütterung. Alles, was das hellenische Geistesleben auf dem Gebiet der Religion, Kunst und Wissenschaft hervorgebracht hatte, wurde den besonderen Zwecken der Römer untergeordnet. Die Kunst hörte auf Selbstzweck zu sein, als an die Stelle der Olympier die Mächtigen der Erde traten und sich göttliche Ehren erweisen ließen. In der Architektur macht sich am schärfsten der Wechsel der Anschauung bemerkbar. Im alten Hellas stand der Tempel im Brennpunkt des öffentlichen Lebens, im kaiserlichen Rom das Profangebäude; die Kaiserpaläste, die Zirkusse, die Triumphbögen, die Thermen u. a. Die Trümmer der Antike auf dem Forum romanum und dem Palatin zeugen noch heute von einem rationell denkenden Volk, das sich wohl die Kultur-elemente anderer Völker angeeignet, aber nicht vermehrt hat. Im alten Hellas wurzelte die Kunst tief in der religiösen Weltanschauung des Volkes, in Rom war sie die dienende Magd eines praktisch denkenden Volkes. Der in Rom aufgespeicherte, aus allen Erdteilen herausgepreßte Reichtum, hat wohl eine Periode sinnlosen Luxus gezeitigt, aber keine Kunstära. Dazu kam, daß die politischen Ereignisse vollkommen das öffentliche Interesse beherrschten und nicht Raum für religiöse Reflexionen ließen. In der Kunst findet diese Zeitstimmung in dem Hervortreten des Portraits seinen bemerkenswerten Ausdruck. Was sonst noch geschaffen wurde, die Götterstatuen und allegorischen Bildwerke, kommen nur noch als Nachklänge, wenn nicht gar als Kopien der griechischen Antike in Betracht.

Noch schärfer äußert sich der prinzipielle Unterschied zwischen griechischer und römischer Kultur in der Auffassung der öffentlichen Spiele. Die olympischen Wettspiele der Griechen waren Feste mit einem religiösen Untergrund. Der Jugend und dem kraftvollen Mannesalter war in Olympia die Gelegenheit geboten, sich in den schönen Künsten des Leibes und des Geistes zu betätigen. Sie fanden in Zwischenräumen von vier

Jahren statt und dauerten fünf Tage; eröffnet wurden sie mit einem Opfer zu Ehren des Göttervaters Zeus, daran schlossen sich die verschiedenen gymnastischen Darbietungen, wie Wettrennen, Ringen, Faustkämpfe, Springen, Diskuswerfen, und die Wettkämpfe in der Musik und Dichtkunst. Der Sieger wurde mit einem einfachen Kranz aus Blättern des Oelbaumes gekrönt; er galt als die höchste Ehre und Auszeichnung, die einem Griechen zuteil werden konnte; selbst die Vaterstadt des Bekrönten stand bei den Zeitgenossen in hohem Ansehen.

Vergleichen wir damit die römischen Wettkämpfe. Das praktische Römertum schätzte den Sieg nur, insofern er dem Sieger einen tatsächlichen Nutzen bot. Um ideale Werte wurde in der römischen Arena nicht gekämpft, die öffentlichen Spiele und Kämpfe dienten schließlich nur noch der Befriedigung niedriger sinnlicher Triebe. Die Preisfechter der Gladiatorenkämpfe übten ihren Beruf handwerksmäßig aus und ließen sich für ihre Leistungen bezahlen; auch Gefangene und Sklaven (in späterer Zeit vielfach Christen) ließ man für die Arena abrichten oder gar von wilden Tieren zur Belustigung der Menge zerreißen. Wie aus der Kunst, so waren aus den anderen Betätigungsformen des Lebens die religiösen Momente verschwunden. Der verschwenderische Luxus und die raffinierte Prachtentfaltung des kaiserlichen Roms sind nicht als der Ausfluß einer ästhetischen Kultur, sondern als eine Niedergangerscheinung des Altertums aufzufassen. Mit dem Schwinden der religiösen Ideale, der olympischen Götterwelt, erstarrte die Kunst — sofern sie überhaupt noch ausgeübt wurde — in einem öden Formalismus oder sie artete zu einem Luxusartikel aus, dem jede ästhetische Berechtigung fehlt. Das Altertum hatte seine Mission erfüllt. Eine andere Weltanschauung mußte einsetzen, um die Kunst mit einem neuen Ideengehalt zu erfüllen und sie von neuem zu einem Kulturfaktor zu machen.

II.

Mit dem Aufkommen des Christentums beginnt eine neue künstlerische Entwicklungsphase. War für die Antike der Körper dem Geiste ebenbürtig, so proklamierte das Christentum die Herrschaft des Geistes über den Körper. Die Willensfreiheit, das uralte Streitobjekt der Philosophie, wurde das Postulat der christlichen Weltanschauung. Das Fleisch und die Sinneslust mußten getötet werden, damit der Geist sich frei machen konnte. Hiermit war aber auch der ethisch-ästhetische Schwerpunkt der Außenwelt entrückt und in die Innerlichkeit des Subjekts verlegt.

In der Kunst des Christentums äußert sich die neue ästhetische Anschauung in der Vernachlässigung der körperlichen Schönheit und der Verinnerlichung des Gesichtsausdrucks und der Geberde. Während in der Antike die religiösen Ideale aus dem Schönheitsbedürfnis heraus entstanden waren, verhielten sich die religiösen Ideale des Christentums der Schönheit gegenüber indifferent. Diese Erscheinung entsprach durchaus der asketischen Grundstimmung des Christentums, das den Schwerpunkt des Daseins aus dem Diesseits entrückt und in eine mysteriöse jenseitige Welt verlegt hatte.

Wir müssen uns, um den Einfluß des Christentums auf die künstlerische Produktion und die ästhetische Anschauung besser zu verstehen, zuvor mit seiner Entstehung und seiner Verbreitung als Weltreligion beschäftigen. Denjenigen, die der Auffassung huldigen, daß die Geschichte ausschließlich von großen Persönlichkeiten gemacht wird, gilt die Lehre Jesu wie die gesamte christliche Kultur nur als die Willensbetätigung einer großen Persönlichkeit. Wer aber den ursächlichen Zusammenhang aller Geschehnisse ergründen will, für den dürfte sich diese Auffassung bald als eine irrige erweisen. Eine mit großen geistigen und politischen Machtmitteln ausgerüstete Persönlichkeit kann in den Gang der historischen Ereignisse wohl eingreifen, ja selbst einer ganzen Kulturperiode ihr Gepräge aufdrücken, aber nie vermag sie den Werdegang der Kultur bestimmen. Ihr Werk fällt häufig mit ihrem Tode in ein Nichts zusammen. So wäre wahrscheinlich auch die Lehre Jesu nur auf das jüdische Volk beschränkt geblieben und hätte sich nicht zu einer Weltreligion ausgewachsen, wenn nicht die

sozialen und politischen Verhältnisse Europas den Boden zur Ausbreitung der neuen Lehre gut vorbereitet hätten. Die alte Kultur hatte sich ausgelebt, das Erbe des Hellenismus war von Rom aufgezehrt worden. Das Römerreich, das alle Länder der alten Welt sich untertan gemacht hatte, verfügte zwar über gewaltige politische Machtmittel, hatte aber dennoch nur eine rein materielle Kultur geschaffen. Rom war das große Sammelbassin aller Güter der Erde, seine Bürger lebten von der Ausbeutung der unterjochten Völker. Die große Masse war in den eroberten Ländern sowohl als in Italien in ein der mittelalterlichen Leibeigenschaft ähnliches Hörigkeitsverhältnis geraten. Dieser Umstand sollte dem römischen Staate zum Verhängnis werden. Der ungeheure Reichtum auf der einen Seite und das Massenelend auf der anderen übten auf die Gesamtbevölkerung eine gleich demoralisierende Wirkung aus: die Reichen, denen alle Güter ohne ihr Zutun in den Schoß fielen, ergaben sich sinnlosem Luxus und einer entnervenden Prasserei; die Masse dagegen, oft aller Existenzmittel entblößt, nicht einmal Herr der eigenen Person und Arbeitskraft, hatte jedes Interesse am öffentlichen Leben verloren und ertrug in dumpfer Gleichmut ihr Schicksal. Das Leben des Volkes war eine unterbrochene Kette von Leiden und Entbehrungen aller Art.

Als die wirtschaftlichen Gegensätze im Römerreich sich in dieser Weise zugespitzt hatten, da erbrauste plötzlich die frohe Botschaft vom »Jenseits«, wo alle müden Erdenpilger eine Heimat finden sollten, durch die Lande. Sein Reich war nicht von dieser Welt! An alle Elenden und Verlassenen hatte sich der Gottessohn gewendet, daher fanden sich alle, die nichts mehr zu erhoffen hatten, unter dem Kreuz, das ihnen den Weg in die bessere Welt wies, zusammen.

So fand die neue Lehre, die im Grunde genommen nur eine Abzweigung des buddhistischen Religionsystems war, bald eine begeisterte Anhängerschaft, die anfänglich unbelästigt ihren religiösen Kult ausüben durfte. Das klassische Heidentum hatte gegen Andersgläubige eine Toleranz ausgeübt, wie sie das spätere kirchliche Christentum nie gekannt hat. Ja, es duldeten nicht nur die fremden Götter, sondern nahm sie, wenn es die Umstände erheischten, selbst in seinen Kultus auf. Um keinen der etwa vorhandenen, aber noch nicht entdeckten Götter zu verletzen, hatte man in Athen, wie der Apostel meldet, einen Tempel dem »unbekannten Gott« errichtet. Diesen Umstand beutete bekanntlich Paulus in seinem Interesse aus, indem er den Gott der Christen mit dem unbekanntem Gott der Athener

identifizierte, und das Volk nahm ihn dankbar an, da es schließlich bei der großen Anzahl von Göttern auf einen mehr oder weniger nicht ankam.

Anfänglich hatte man der Christenbewegung keine besondere Bedeutung beigelegt. Nachdem aber die Anhänger der neuen Lehre sich als Gegner des antiken Staates erwiesen hatten, hielt es der römische Staat an der Zeit, der Verbreitung des Christentums ein Ziel zu setzen. Die Christenverfolgungen begannen, aber der gewünschte Erfolg blieb aus, da jeder Ausnahmezustand eher eine Bewegung, gegen die er gerichtet ist, fördert, als sie niederhält. —

So wirkten die verschiedensten Umstände für die Verbreitung des Christentums zusammen, und bald sah es auch seinen Lieblingswunsch, die Anerkennung als Staatsreligion, erfüllt. Die alten Götter wurden endgültig durch Senatsbeschluß ihres Amtes enthoben und den Christengöttern die Befugnis, das Schicksal der Menschen fortan zu leiten, in der liberalsten Weise zugesprochen.

In den Werken der Kunst findet die neue Geistesrichtung ihren prägnanten Ausdruck. Die Kirche hatte, wie jede organisierte Priesterschaft, die agitatorische Macht der Kunst bald erkannt und sie daher ihren Zwecken dienstbar gemacht. Hatten sich die ersten Christen die Vernichtung der klassischen Kunstschöpfungen angelegen sein lassen, so kehrten ihre Nachkommen zu dem verhaßten Brauch der Heiden zurück und wurden fromme Herrgottschnitzer. Nur der Vorwurf wurde ein anderer, das war der ganze Unterschied. An Stelle der olympischen Götterwelt traten nunmehr Gott-Vater und sein eingeborener Sohn mit den himmlischen Heerschaaren. Bald verhalfen auch die Wunderwerke der Kirchenväter und der Säulenheiligen der neuen Religion zu einem ausgedehnten Sagen- und Legendenkreis. Die Heroen der Griechen, die Zwischenstufe von Gott und Mensch, fanden in der Gestalt der Heiligen eine Wiederbelebung. Am deutlichsten ist die Anlehnung an die klassische Mythologie in dem Marienkultus wahrzunehmen. Um auch den sinnlichen Instinkten im neuen Kultus Rechnung zu tragen, wurde an Stelle der sündhaften Frau Venus die keusche Gottesmutter auf den Thron erhoben.

»Das ewig Weibliche zieht uns hinan.« Ohne das sinnliche Element wäre weder die Religion, noch die Kunst lebensfähig. Die Sinnlichkeit tritt in allen Religionssystemen in die körperliche Erscheinung, als Isis bei den Ägyptern, als Melitta bei den Babyloniern als Venus bei den klassischen Völkern,

und als Jungfrau Maria in der katholischen Welt; überall ist diese weibliche Gottheit die Personifizierung desselben Prinzips, nur verschieden individualisiert, entsprechend der Geistesrichtung und dem Temperament ihrer Verehrer. Ein Kultus, dem das sinnliche Element fehlt, wie der Protestantismus, verliert bald die Herrschaft über die Gläubigen und geht alsdann seiner Auflösung entgegen. Das roheste Götzenbild hat, sobald es nur einen Sinneskitzel auf die Masse ausübt, einem Kultus mehr Anhänger zugeführt, als der Sermon des Priesters. Und die Heiligenbilder haben in der Welt mehr Unheil angerichtet, als die Heiligen selbst, die wir getrost dem Himmel überlassen können. —

Von den germanischen Völkern nahm das Christentum insonderheit die fröhlichen Feste in sein Kultus auf, nur wurde ihnen eine andere Bedeutung unterschoben: zur selben Zeit, als Odin der Welt durch die Wintersonnenwende die sichere Verheißung auf einen kommenden Erdenfrühling machte, erinnert nunmehr die Wiederkehr des weihnachtlichen Christkinds die Menschheit an die endliche Erlösung — im Jenseits.

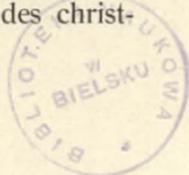
Trotz der vielfachen Konzession, welche die neue Religion dem Heidentum machen mußte, konnte sie dennoch die alten Götter nicht plötzlich aus der Erinnerung der Menschen verdrängen. Die germanische Märchenwelt beschäftigte die nordische Dichtkunst noch nach Jahrhunderten der christlichen Herrschaft viel lebhafter als die neutestamentarischen Wunder, geschehen im gelobten Lande. Die Nibelungen und die Gudrunssage hatte sogar zur Zeit der höchsten Machtentfaltung der Kirche eine poetische Neubearbeitung erfahren, und ebenso fanden in der spätmittelalterlichen Dichtung der heimische Sagen- und Legendenkreis und deren Helden ein viel regeres Interesse als die selbstgefälligen Dulder für Christi Reich. Und selbst die keltische Mythe, König Arthus und seine abenteuerliche Tafelrunde und Merlin, der Sohn des Teufels und einer reinen Jungfrau — eine köstliche Persiflage auf die unbefleckte Empfängnis —, wurde als dichterischer Vorwurf benutzt.

Dantes »Göttliche Komödie«, das hervorragendste Denkmal der mittelalterlichen Dichtung, das von dem Geist der christlichen Weltanschauung getragen ist, gewährt uns zugleich einen Einblick in die Anschauungswelt jener Zeit. Nach einer Wanderung durch die Hölle, das Fegefeuer und die verschiedenen Himmel gelangt der Dichter zur Anschauung der göttlichen Dreieinigkeit. Obgleich die Dichtung auf eine Verherrlichung der christlichen Idee ausklingt, konnten dem Dichter

die Widersprüche der Religion der Nächstenliebe in Theorie und Praxis nicht verborgen bleiben und er fand sich, so gut es eben ging, mit dem starren Dogmenglauben der Kirche ab. Dante dachte, selbst im Bann des christlichen Dogmas stehend, durchaus logisch, indem er die edelsten Geister des klassischen Altertums in die Hölle versetzt, wo sie in ewiger Verdammnis, jeder Hoffnung auf Änderung ihres Schicksals beraubt, schmachten, und das aus keinem anderen Grunde, weil ihnen nicht die Wohltat der Taufe zuteil geworden war. Neben Anaxagoras und Aristoteles schreiten Sokrates und Plato, selbst eine Lukretia und Cornelia und andere hochherzige Gestalten des Heidentums treffen wir an der Stätte der ewigen Verdammnis an. Sie alle, die von den besten Absichten beseelt waren und die uneigennützigsten Taten vollbracht hatten, mußten auf Grund des christlichen Dogmas verdammt werden, denn nur derjenige, der da glaubet und getauft ist, wird selig werden.

Diese roh barbarische Vorstellung eines Gottes, der die Menschen wegen rein äußerlicher Umstände zu ewigen Qualen verdammt und die Sünden der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied, ist von unheilvoller Tragweite für die Entwicklung der Völker Europas geworden. Das von Asien importierte Christentum hat ihren ursprünglichen Charakter untergraben und sie in unendliche Widersprüche mit sich selbst verwickelt. Seit dem Untergang des römischen Weltreichs bis in die Neuzeit hinein hat das Germanentum einen verzweifelten Kampf gegen den römischen Katholizismus geführt, der mit den erbitterten Fehden zwischen Kaiser und Papst beginnt und schließlich in der großen deutschen Volksbewegung, der Reformation, seinen vorläufigen Abschluß gefunden hat. Ein in dieser Beziehung gewiß einwandfreier Schriftsteller, Herder, äußert sich in seinen »Briefen zur Beförderung der Humanität« über den Einfluß des Christentums auf das Volkstum mit den bitteren Worten: »Selbst das Christentum, sobald es als Staatsmaschine auf fremde Völker wirkte, drückt sie schrecklich; bei einigen verstümmelt es dergestalt ihren eigentümlichen Charakter, daß keine anderthalbtausend Jahre ihn haben zurecht bringen können. Wünschen wir nicht, daß z. B. der Geist der nordischen Völker, der Deutschen, der Gallier, Slawen u. s. f. ungestört und rein aus sich selber hätte hervorgehen mögen?«

In diesem Zusammenhang, unter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse und der transcendenten Weltanschauung des Christentums müssen wir die Erzeugnisse der christlich-mittelalterlichen Kunst bewerten. Den ersten Schauplatz des christ-



lichen Kultus bildeten die Katakomben. Diese bestanden aus unterirdischen, zickzackförmig gewundenen Gängen, die von einigen größeren, von oben schwach beleuchteten Räumen unterbrochen wurden. An den Seitenwänden befanden sich Höhlungen und Nischen, in denen die Leichen der Gläubigen beigesetzt wurden. In den Katakomben treffen wir die ersten Äußerungen der christlichen Kunst an. Die Decken wurden mit primitiven Malereien versehen, die wenigstens in der Anordnung den Einfluß der Antike erkennen lassen. Der christlichen Gedankenwelt gehören die einzelnen, sich vielfach wiederholenden Motive an. Dazu gehört der gute Hirte, der Prediger, die Taube, der Totengräber (Fossor), ein Knabe mit Hacke und Öllampe, und die Madonna. Als das schönste Katakombenbild gilt die Madonna mit dem Kinde in der Priscilla bei Rom aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Sie ist insofern besonders bemerkenswert, als sie die Entwicklungsrichtung der christlichen Kunst schärfer als ein anderes Werk jener Zeit andeutet. Die Madonna ist als jugendliches Weib (der Typus, der Jahrhunderte hindurch die Kunst beherrschen sollte) dargestellt, auf den entblößten Armen hält sie das Christuskind, neben ihr steht ein junger Mann, der auf einen Stern über der Madonna weist. Wahrscheinlich hat der Künstler hier auf einen Propheten des alten Bundes Bezug genommen, der das neue Licht in Israel vorhergesagt hat.

Deutlicher noch läßt uns die altchristliche Plastik die Entwicklungstendenz der christlichen Kunst erkennen. In der Form noch sehr ungelent, weisen die ersten christlichen Heiligenstatuen doch schon jenen weltfremden Zug auf, der das Charakteristikum der bildnerischen Kunst bis zur Renaissance bleibt. Die Vollplastiken der ersten Jahrhunderte haben allerdings nur einen bedingten Wert für uns, da sie mit höchster Wahrscheinlichkeit Umarbeitungen antiker Bildwerke sind. Eine in dieser Beziehung beachtenswerte Arbeit ist der heilige Hippolytus im Lateran (Rom). Nach der Kopfbildung zu urteilen, ist der christliche Heilige ursprünglich ein alter Philosoph gewesen; auch die formal schöne Komponierung des Gewands läßt mit ziemlicher Sicherheit auf einen antiken Ursprung der Statue schließen. Dasselbe Schicksal dürfte der heilige Petrus in Rom, der sich heute noch einer abgöttischen Ehrbezeugung bei der katholischen Christenheit erfreut, erlitten haben. Die sitzende Figur erinnert in ihrer gesamten Anordnung an die zahlreichen Philosophen- und Dichterbildwerke der römischen Kaiserzeit, nur die Hände des heiligen Petrus können als echte Ergänzungsarbeiten eines christlichen Künstlers in Betracht kommen.



Maria mit dem Kinde und dem Propheten Jesaias
Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Ein selbständigeres Gepräge hat die Sarkophagskulptur aufzuweisen. Die Einteilung und Anordnung der architektonischen Glieder erinnert zwar noch stark an antike Vorbilder, aber der figurale Schmuck ist vollkommen dem christlichen Darstellungskreise entnommen. Szenen aus dem alten und neuen Testament wie: Christus mit den Jüngern, die Handwaschung des Pilatus, Christus im Weltall thronend, der Einzug in Jerusalem, Daniel in der Löwengrube, die Bedrohung Moses u. a. dienen als Vorwurf für den figürlichen Schmuck der Sarkophage. Als eine besondere Eigenart des Sarkophagreliefs ist der stets wiederkehrende Zusammenschluß von drei Figuren zu einer Gruppe hervorzuheben. Der Kunstwert des Reliefs ist ein äußerst geringer, die einzelne Figur ist plump und unbeholfen, die Gruppenkomposition überhaupt noch nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten entwickelt und die Reliefperspektive gänzlich vernachlässigt.

Eine größere Beweglichkeit konnte die christliche Kunst erst erlangen, nachdem das Christentum, als Staatsreligion anerkannt, in die weite Öffentlichkeit dringen konnte. Die Katakomben erweiterten sich zu großen Versammlungshallen, aus denen sich die erste Form des christlichen Gotteshauses, die Basilika, herausbildete. (Nicht zu verwechseln mit der römischen Basilika, die vorwiegend forensischen Zwecken diente.) Die christliche Basilika zeigt schon in ihrer Grundeinteilung die spätere Gliederung der romanischen und gotischen Kirche. Der Innenraum wird durch zwei Säulenreihen in ein größeres Hauptschiff und zwei kleinere Nebenschiffe geteilt. Ersteres lief in einen halbkreisförmigen, von einer Halbkugel überwölbten Anbau (Apsis) aus, der vorwiegend als Schauplatz der religiösen Handlung diente.

Die Basilika bot auch der Kunst eine würdigere Heimstätte als die des Tageslichts beraubte Katakombe. Wir können hier, wie überall, das interessante Schauspiel beobachten, daß mit der Erweiterung der Kultusstätte und des religiösen Zeremoniells auch der Darstellungskreis der Kunst sich entsprechend ausdehnte. Die ursprüngliche Bilderfeindschaft der Christen erlosch, wie schon bemerkt, nachdem sie die Bedeutung der Kunst für den Kultus erkannt hatten, umso mehr da das symbolische Element im christlichen Gottesdienst sich immer stärker herausarbeitete.

Die vorherrschende Kunst um die Zeit der Erstarkung des Christentums, also zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert, war die Mosaikmalerei. Die großen freien Wände der Basilika,

die noch nicht durch die spätere Spitzbogenarchitektur der Gotik zerstückelt waren, mögen nicht unwesentlich die Entwicklung dieser Technik gefördert haben. Das bedeutendste und wirksamste Mosaikbild, das uns den Stab der himmlischen Heerscharen in seiner Gesamtheit vor Augen führt, befindet sich in der Apsis von S. Paolo, Rom. Den Mittelpunkt nimmt das Brustbild Christi ein, rechts und links legen die 24 Ältesten der Apokalypse, geführt von zwei Engeln, Kronen nieder, in den Wolken schweben die Zeichen der vier Evangelisten, die unteren Flächen sind durch die Riesengestalten zweier Apostel ausgefüllt.

Die Mosaikbilder weisen bei aller Unbeholfenheit der Zeichnung einen Zug ins Große auf; es haftet ihnen noch etwas von dem monumentalen Geist der Antike an, der, wenngleich er auch seine Zeugungskraft eingebüßt hatte, dennoch in der Erinnerung der Menschheit lebendig war. Das spezifisch Christliche, das jede Beziehung mit der antiken Welt ablehnte, hatte sich erst um die Jahrtausendwende aus dem Chaos, der der Zertrümmerung des Römerreiches folgte, herauskristallisiert. Die älteste christliche Kultusstätte, die Basilika, läßt noch die Elemente der Antike hindurchklingen. Der romanische Dom, die nächste Entwicklungsphase des christlichen Gotteshauses, bedeutet schon eine entschiedene Absage an den Geist des Altertums. Die ursprünglichen griechisch-römischen Bauelemente werden von den christlichen Baumeistern im Laufe der Jahrhunderte so vollständig umgestaltet, daß kaum noch die Grundform zu erkennen ist.

Die letzte künstlerische Erscheinungsform des transzendenten Christentums ist der gotische Dom. Der gotische Stil sollte richtiger der christliche genannt werden, weil er der spiritualistischen Grundstimmung des Christentums den prägnantesten Ausdruck gibt. Die Gotik hat durch die Anwendung des Spitzbogens und der Strebebögen die schwierigsten architektonischen Probleme spielend gelöst; ihre hochstrebenden freien Gliederungen erscheinen kaum noch an die Materie gebunden. In der inneren wie äußeren Architektur ruft der gotische Dom den Eindruck des Überirdischen hervor. Abgeschlossen von der Außenwelt, von der nur das durch Glasmalereien magisch abgetönte Licht eine unbestimmte Kunde in den hohen Raum hineinträgt, ausgestattet mit einem gewaltigen Apparat kirchlicher Symbole und Gerätschaften, von Bildwerken und Malereien wurde der gotische Dom der Brennpunkt des öffentlichen Lebens der christlich-mittelalterlichen Welt. Durch eine ge-



Petrus-Statue

Rom, Vatikan

(Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

schickte Ausnutzung der Lichteffekte und durch eine verschwenderische farbige Behandlung der kirchlichen Gegenstände und Bildwerke wurde die Gesamtwirkung noch derart erhöht, daß die einzelnen Figuren, die Mutter Gottes, das Bild des Gekreuzigten und die himmlischen Heerscharen wie Visionen aus einer anderen Welt wirken.

Dieser Umstand ist für die Beurteilung der mittelalterlichen christlichen Kunst von großer Wichtigkeit; sie gelangte, da sie für einen begrenzten Raum abgestimmt war, nicht über den dekorativen Charakter hinaus. Trennt man den einzelnen Gegenstand von der ihm eigentümlichen Umgebung, so treten seine Mängel erst richtig hervor. Die Form ist ungenau, das Kolorit von einer beleidigenden Intensität, die feineren Uebergangstöne fehlen noch, kurzum: die Kunst ist unter der Herrschaft des gotischen Stils der Architektur untergeordnet. Schon aus diesem Grunde kann es uns nicht Wunder nehmen, daß die christliche Kunst nicht über einen beengenden Formalismus hinauskam, noch ihren Darstellungskreis wesentlich erweiterte. In keiner anderen Kulturepoche — die ägyptisch-orientalische vielleicht ausgenommen — hat die Kunst bei aller Produktivität eine größere Ideenarmut gezeigt. Bei der engherzigen Anschauung der Kirche, der jede selbständige Betätigung des Individuums verhaßt war, und die eifersüchtig über ihren Schätzen wachte, war es naturgemäß ausgeschlossen, daß die Kunst an andere als religiöse und legendäre Stoffgebiete herantreten durfte. Seit Jahrhunderten wurde derselbe Vorwurf immer und immer wieder bearbeitet — nach tausenden zählen die Bildnisse des Gekreuzigten und der Mutter Gottes — was Wunder, wenn die Kunst da in einem öden Formalismus erstarren mußte! In der ganzen Reihe der Christusbilder treffen wir kaum eine individuelle Auffassung des Nazareners an, und ebenso ergeht es den Heiligen und der Madonna. Allerdings hat die christliche Kunst dem Gesichtsausdruck der Figur im Gegensatz zur Antike, welche das Seelenleben der formalen Schönheit unterordnete, eine größere Aufmerksamkeit zugewendet. Zu einer Verinnerlichung der ganzen Figur hat sie es aber auch in ihrer besten Zeit nicht gebracht. Wenn man die mittelalterlichen Heiligenbilder scharf zu einander abwägt, wird man eine merkwürdige Übereinstimmung des Ausdrucks und der Haltung beobachten können, selten aber feinere Differenzierungen. Für den Ausdruck der Freude gibt es einen ganz bestimmten immer wiederkehrenden Typus, ebenso für den des Schmerzes. Die intimeren Äußerungen des Seelenlebens

wußte die christliche Kunst nicht darzustellen. Desgleichen hatte sich für die verschiedenen Lebensalter, für die Jugend, das Mannes- und das Greisenalter ein bestimmtes Schema herausgebildet. Die Individualisierung des Alters, des Geschlechts und der Psyche wurde in gleichem Maße von den alten christlichen Meistern vernachlässigt, ebenso kannten sie auch keine chronologischen Bedenken. Mit der größten Naivität wurden die Wundergeschichten der Bibel in andere Länder und in andere Zeiten verlegt, je nach Bedürfnis tritt der Erlöser als Proletarier oder als der dornengekrönte König der Juden auf, und als seine Geburtsstätte wird bald eine deutsche Bauernhütte, bald ein byzantinisches Kaiserschloß gewählt. Auch die unbefleckte Gottesmutter sehen wir bald als eine würdige deutsche Matrone, bald als eine orientalische Schönheit dargestellt. Diese oft eigensinnig gewollte Verschiebung der örtlichen und zeitlichen Verhältnisse, des Milieus, ist eine charakteristische Eigenart aller religiösen Maler bis zur Gegenwart geblieben. Die christliche Weltanschauung hatte weder die künstlerische Phantasie besonders angeregt, noch die ästhetische Anschauung vertieft.

Die christliche Kunst wäre wahrscheinlich vollkommen erstarrt, hätte sie nicht einen neuen Impuls durch die in unvergänglicher Schönheit strahlenden Götter Griechenlands erfahren. Im Zeitalter der Renaissance, als griechischer Geist und Schönheitssinn wieder an die Stelle der christlichen Askese und der dumpfen Grübelelei trat, vollzog sich dieser Wechsel der Kunstanschauung. Das Heidentum hatte auf italienischem Kulturboden allerdings nie ganz seine Bedeutung eingebüßt, es war nur zeitweise von dem christlichen Formalismus überwuchert worden und es bedurfte nur eines äußeren Anstoßes, um es wieder zu Ehren zu bringen. Erinnerete in Italien doch jeder Fußbreit Erde an die große Vergangenheit! Mochten sich auch die Wände der Kirche mit Darstellungen aus der Christusmythe und aus der Legende schmücken und mit selbstgefälligen Duldern für Christi Himmelreich, stets rivalisierten mit ihnen die Trümmer der Antike, die eine unvergängliche Sprache von Kraft und Schönheit sprachen. Italien war in jeder Beziehung dazu auserlesen der Ausgangspunkt der neuen Geistesbildung zu werden.

III.

Die große Kulturperiode der Renaissance, die das Ende der mittelalterlichen Welt bedeutet, steht in einem ursächlichen Zusammenhang mit dem Niedergang des kirchlichen Christentums und der Verbreitung griechischer Bildung über Europa, wozu die Eroberung von Byzanz den Anlaß gegeben hat. Das Christentum hatte selbst zur Zeit seiner höchsten Machtvollkommenheit die denkenden Geister nicht zu befriedigen vermocht, da es an Stelle der Autorität der Vernunft die des Glaubens gesetzt hatte und somit das Gefühl des Zweifels stets aus sich selbst erzeugen mußte. Nach neuen Idealen schaute die Menschheit aus, ein heftiger Kampf gegen die starre unkritische Weltanschauung des Christentums, das von sogenannten positiven Wahrheiten ausging, entbrannte, und er endete mit der Befreiung des Menschengeistes von unsichtbaren Fesseln. Es erwachte wieder der universelle Geist des Altertums, der bald alle Gebiete menschlicher Tätigkeit durchdringen sollte.

Eine andere Erscheinung, welche die geistige Umwälzung beschleunigte, war das Aufkommen der Naturwissenschaft und der systematischen Erforschung des Weltganzen. Die Bibel, die einzige Autorität auf sittlich-religiösem Gebiet nicht minder als auf naturwissenschaftlichem, ward plötzlich ihres alten Nimbus entkleidet und der Glaube an die geoffenbarten Wahrheiten erschüttert. Die Natur, seit anderthalb Jahrtausenden gänzlich vernachlässigt, kam wieder zu Ehren und die allgemeine Aufmerksamkeit richtete sich auf die Erscheinungen des wirklichen Lebens. Der geistige Horizont erweiterte sich in dem Maße, wie sich die Natur den Menschen in ihrer Größe, Unendlichkeit, Lebensfülle und Kraft offenbarte.

Die wissenschaftlichen Errungenschaften wurden von wichtigen technischen Erfindungen und Entdeckungen begleitet, die der Verbreitung der neuen Ideen dienen sollten. Die Erfindung des Schießpulvers beschleunigte die Auflösung der mittelalterlichen Gesellschaft, die Entdeckung Amerikas und des Seewegs nach Ostindien erschloß den Völkern Europas neue Absatzgebiete und erweiterte den Schauplatz der Kultur, während die neuentdeckte Buchdruckerkunst für die Vervielfältigung und

Verbreitung der geistigen Erzeugnisse sorgte. Kunst und Wissenschaft hörten damit auf, das Eigentum einer kleinen privilegierten Klasse zu sein — ein Umstand, der für die Kultur-entwicklung Europas von außerordentlicher Tragweite war.

Die große Bewegung, welche die Völker Europas am Ausgang des Mittelalters erfaßt hatte, äußerte sich in den einzelnen Ländern höchst verschieden. In Italien nahm die Kultur der Renaissance ein spezifisch künstlerisches Gepräge an. Die Kirche hatte sich hier im Grunde genommen selbst überwunden, insofern als sie den lebensfreudigen Instinkten der südlichen Völker fortwährend Konzessionen einräumte. Das Gotteshaus, die Stätte christlicher Andacht, wandelte sich im Zeitalter der Renaissance in einen Kunsttempel um. Der weinerlich demütige Geist des Christentums wurde aus den Mauern der Kirche verbannt und die absterbenden Götter der Christenheit durch einen Tropfen heidnischen Blutes zu einem neuen Dasein belebt.

Michelangelo hatte selbst Gott-Vater rein körperlich aufgefaßt und dargestellt. Unverkennbar schwebte ihm der Zeus der Alten vor, als er den Schöpfer der Welt in der Sixtinischen Kapelle schilderte. Zu einem so kühnen Gedankenfluge hatte sich kein deutscher Künstler erhoben; nicht einmal Albrecht Dürer gelangte in seinen Tafelbildern über den engen Formalismus der alten deutschen Meister hinaus. Der doktrinäre Protestantismus war kein kunstförderndes Element; unter gänzlicher Verkennung der ästhetischen Wirkung, die schließlich jedes große Kunstwerk ausübt, erhob sich später im protestantischen Deutschland ein der unfreiwilligen Komik nicht entbehrender Entrüstungssturm gegen die künstlerische Ausschmückung der Kirche, die sog. Bilderstürmerei. Eine derartige Geschmacklosigkeit wäre in Italien, das unter dem Eindruck einer alten ästhetischen Tradition stand, nicht möglich gewesen. Es ist charakteristisch für den Geist Italiens, daß der gotische Dom, die Inkarnation des spiritualistischen Christentums in diesem Lande keine rechte Heimstätte gefunden hat. Der Mailänder Dom ist das einzige beachtenswerte Bauwerk gotischen Stils auf italienischem Boden.

Der frische heidnische Zug, der durch Italien wehte, wirkte sowohl auf das geistige, wie politische Leben der Nation befruchtend ein. Die freien Munizipien, die Monarchien und die Kurie wetteiferten nicht nur um die politische Hegemonie, sondern auch um den geistigen Vorrang. In Florenz, Pisa, Siena, Rom, Venedig wurden die bedeutendsten Künstler der

Zeit mit Aufträgen und Ehren überhäuft. Jede Stadt wollte ein für sie charakteristisches Pantheon ihres Ruhmes der Nachwelt hinterlassen. So ist San Marco und der Dogenpalast das Denkmal venetianischer Prachtliebe und Macht geworden, Florenz hat seinen Dom und Campanile, seinen Palazzo Strozzi, seine Ufficien, Rom seine Peterskirche, die Vatikanischen Gemächer, seine Sixtina und eine schier unübersehbare Fülle prächtiger Schaubühnen des kirchlichen Lebens aufzuweisen. Ein jedes Kunstwerk der Renaissance verkündet uns die Machtfülle und den Gedankenreichtum der Zeit; es hat aufgehört, wie das mittelalterliche Werk, bloßes Dekorationsstück zu sein.

Wie in den Munizipien, so fand die Kunst auch im Papsttum ein weitherziges Mäcenatentum. Eine lange Reihe großer Persönlichkeiten — groß im guten wie im schlechten Sinne — hielt den Stuhl Petri besetzt. Schon Nikolaus V. (1447—1455) trug sich mit großen künstlerischen Ideen; er plante nichts geringeres als den Umbau Roms und zwar nach dem Vorbilde der Antike. Sixtus IV. nahm seine Pläne wieder auf, zahlreiche Kirchen, voran die nach ihm benannte Sixtinische Kapelle, dann S. Maria del Popolo und S. Maria della Pace sind seiner kraftvollen Initiative zu verdanken. Er war ein gewalttätiger und, wie die meisten seiner Kollegen auf dem Stuhle Petri, der irdischen Lust durchaus nicht verschlossener Charakter, aber ein ebenso großer Mensch, der den Bedürfnissen seiner Zeit ein tiefes Verständnis entgegenbrachte.

Unter Julius II. und Leo X. hatte die Kunstbewegung der Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. Unter dem Pontifikat Julius II. wurde der Umbau der Peterskirche durchgeführt; der Name dieses Papstes bleibt daher für alle Zeiten mit diesem herrlichen Bauwerke verknüpft. Mit feinem Verständnis wußte er die geeigneten Kräfte für seine Zwecke ausfindig zu machen; Bramante, Michelangelo und Raffael berief er nach Rom. Was er begonnen hatte, vollendete sein Nachfolger Leo X. Ein heidnisch-fröhlicher Zug kennzeichnet die Werke des Leoninischen Zeitalters, ein plötzlich intensives Aufflackern des klassischen Geistes, den der spätere Zelotismus wohl überwuchern aber nicht mehr gänzlich vernichten konnte.

Den Machthabern der Städterepubliken und des Kirchenstaates reihten sich die zahlreichen Despoten Italiens als Freunde und Gönner der Kunst an. Es erscheint uns heute als ein psychologisches Rätsel, daß sittliche Verkommenheit und feines ästhetisches Empfinden sich in diesen Charakteren harmonisch vereinigten. Cesare Borgia und Sigismondo Malatesta waren

große Tyrannen- und Frevlernaturen und doch brachten sie allen künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen ein ungeheucheltes Interesse entgegen. Und den berüchtigten Ludovico il Moro, der sich frei von jeder Herrschertugend wußte, verbindet eine langjährige Freundschaft mit Leonardo. In Mailand ersannen die Visconti und Sforza die abenteuerlichsten und ruchlosesten Pläne und zeichneten sich zugleich durch die Begünstigung aller ideellen Bestrebungen aus.

Alle von den erwähnten Tyrannen ins Leben gerufenen Unternehmungen wuchsen, ob nützlich oder schädlich, gleich ins Titanenhafte; gut und böse waren für sie überwundene Begriffe; die Größe ist der einzige Maßstab, mit dem man ihre Taten messen darf. Groß in der Leidenschaft und im Empfinden, groß aber auch in den abenteuerlichsten Unternehmungen und Exzessen — das ist die Grundstimmung, die das Italien der Renaissance beherrscht. Es war eine bewegte Zeit; in der Politik, Kunst und Wissenschaft überstürzten sich die Ereignisse. Während die Dynastien einen erbitterten Kampf gegen einander führten, während fremde Söldnerscharen das Land brandschatzten, während die durch die Rivalität der Patrizierfamilien hervorgerufenen Bürgerkriege die Republiken oft an den Rand des Abgrundes schleuderten und die Pest, das Schreckgespenst Europas, Hekatomben forderte, erhob sich der Menschengest zu seinen erhabensten Höhen. Es schien, als wollte die seit Jahrhunderten durch den kirchlichen Obskurantismus niedergehaltene schöpferische Kraft der Menschheit die große Lücke in einem einzigen Menschenalter wieder ausfüllen. —

Das stolze Selbstgefühl, das die italienische Nation erfaßt hatte, sobald sie sich ihrer klassischen Vergangenheit wieder bewußt ward, kennzeichnete sich nicht minder in dem Aufkommen ungezählter großer Persönlichkeiten. Nicht auf ein Gebiet beschränkte sich die Tätigkeit der führenden Geister der italienischen Renaissance. Brunellesco war nicht nur ein hervorragender Architekt, sondern auch Mathematiker und betätigte sich mit Erfolg auf literarischem Gebiet; man preist ihn noch heute als einen vorzüglichen Danteforscher. Ghiberti hatte sich außer der bildenden Kunst auch der Philosophie und Philologie gewidmet. Ähnliche Ziele verfolgte auch Donatello. Leonardo da Vinci, der unvergleichliche Künstler, durchforschte als Astronom die große und als Botaniker die kleine Welt und leistete als Ingenieur dem Cesare Borgia wichtige Dienste. Und der gewaltigste Geist des Cinquecento, Michelangelo, entfaltete als Maler, Bildhauer und Architekt eine gleich bewunderungs-

würdige Fruchtbarkeit und verstand es, seine großen Gedanken auch in eine poetische Form zu gießen. In der Verbindung von Wissen und Können, von Künstler- und Gelehrtentum besteht die geistige Größe der Renaissance.

Die Anfänge der neuen italienischen Kunst lassen sich bis in das 13. Jahrhundert hinein verfolgen; das Erwachen des künstlerischen Geistes fällt ungefähr mit dem allgemein wirtschaftlichen Aufschwung, der nach den Kreuzzügen einsetzte, zusammen. Der eigentliche Umschwung in der Kunstanschauung vollzog sich aber erst im 15. Jahrhundert und erreichte seinen Höhepunkt in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Wiederbelebung der alten Formensprache wurde durch ein fleißiges Studium der Naturformen außerordentlich gefördert. Eine kraftvolle Wiedergabe des innerlichen Lebens, eine scharfe Charakteristik der handelnden Personen, eine größere Anschaulichkeit des Vorgangs — das waren die Ziele der neuen Kunst. Von den zahlreichen Künstlern, in deren Werken der Bruch mit der mittelalterlichen Welt am schärfsten ausgesprochen ist, nenne ich nur: Ghiberti, Donatello und Michelangelo als Plastiker.

Die Türen des Baptisteriums des Florentiner Dom von Lorenzo di Cione Ghiberti (1381—1455), von denen Michelangelo sagt, daß sie würdig seien, die Pforte des Paradieses zu schmücken, bilden einen Merkmstein der Kunstgeschichte. Die zehn Reliefs der Türfüllungen, Schilderungen von Szenen aus dem alten Testament, vergegenwärtigen uns in der malerischen Anordnung und Verteilung der Gruppen, in der Übersichtlichkeit des Vorgangs und in der perspektivischen Vertiefung die Gedankenrichtung der Renaissance. Wie die Gesänge eines Epos gliedern sich die einzelnen Szenen (u. a.: die Erschaffung der Erde, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese) organisch aneinander; die Figuren, im Vordergrund fast als Vollplastiken behandelt, verjüngen sich in perspektivischer Abstufung nach hinten, landschaftliche und architektonische Hintergründe schließen das Bild ab; aus der Gesamtaufassung spricht ein feines Naturgefühl, das der älteren, vom christlichen Dogma beengten Kunst nicht eignet. — Auch die Vollplastiken Ghibertis, wie Johannes, Matthäus, Stephanus an Or S. Michele in Florenz, lassen den Bruch mit der alten Kunstanschauung deutlich erkennen; die Natur ist hier bis in alle Einzelheiten wie kaum zuvor zur Geltung gebracht worden.

Dasselbe gilt von den Gestalten Donatello's (1388—1444), der vielleicht einen noch stärkeren Einfluß auf die Kunstentwicklung der Renaissance ausgeübt hat als der vorige. Donatello hat weder im Vorwurf noch in der Darstellungsart Berührungspunkte mit den alten Meistern aufzuweisen, er ist der bedeutendste Menschenschilderer seiner Zeit, wie sein unvergleichliches Reiterdenkmal des Condottiere Gattamelata in Padua und seine Statuen an Or S. Michele, die eine außerordentliche Kraft und Lebensfülle ausstrahlen, beweisen. Es gibt kein Moment, von der schroffsten realistischen Wiedergabe der Natur bis zu ihrer idealen Verherrlichung, das Donatello nicht in den Kreis seiner Darstellung gezogen hätte. Der Fluch der christlichen Askese war endlich von der Kunst genommen worden, der Universaltypus der Kirchenkunst war gewichen, um wirklichen Persönlichkeiten, die von Lust und Leid beherrscht waren, die empfinden und handeln konnten, Platz zu machen.

Im 15. Jahrhundert war das Naturstudium neu belebt worden — Ghiberti und Donatello gingen in der realistischen Wiedergabe der Naturformen oft so weit, daß sie darüber die formale Schönheit vernachlässigten —, dann setzte abermals eine neue Bewegung ein. Die Plastiker des 16. Jahrhunderts setzten ihre ganze Kraft ein, um die Natur noch größer und mächtiger zu gestalten, als sie im täglichen Leben in Erscheinung tritt. Um dieses Ziel zu erreichen, war es nötig, das Abhängigkeitsverhältnis, in dem die Skulptur unter der Herrschaft des romanischen und gotischen Stils zur Architektur stand, zu lösen. Der große Kunstbefreier war Michelangelo Buonarotti (1475—1564). Das Kraftgefühl, wie es das Griechentum in seiner besten Zeit im Kunstwerk zum Ausdruck gebracht hatte, wurde das künstlerische Leitmotiv Michelangelos, außerdem hatte er aber noch etwas in seinen Gestalten verkörpert, das die Antike nicht kannte: die Leidenschaftlichkeit der Empfindung. Unbekümmert um die hergebrachte Anschauung baute sich Michelangelo seine eigene Welt auf, einen abgezogenen Schönheitskodex, der die antike Welt beherrschte, kannte er nicht, die formale Schönheit galt ihm schließlich nur als ein künstlerisches Ausdrucksmittel, er schreckte selbst vor häßlichen Gebilden nicht zurück, wenn sie ihm zum Ausdruck einer Leidenschaft zweckmäßig erschienen. Seine Kunst kann somit, da sie von einer ungewöhnlichen Persönlichkeit ausging, weder in ein System gebracht, noch einer Schule angereicht werden.

Schon in seinen Jugendarbeiten, wie das Hochrelief »Kentaurenschlacht« zeigt, bricht sich seine leidenschaftliche Natur,

die keine räumliche Schranke kennt, Bahn. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, auch nur an seinen Hauptwerken die Wandlung der Kunstanschauung, die er bewirkt hatte, darzutun. Er hat viele Statuen und Gruppen geschaffen, die als Devotionsstücke für ein christliches Gotteshaus bestimmt waren — wie gewaltig ist aber ihr Abstand von dem alten christlichen Devotionsstück! Der weinerlich demütige Geist des Christentums war abgestorben, die Menschen waren der freudlosen, nach der ewigen Seligkeit lüsternen Erdenpilger müde geworden, das Zeitideal war auf das Große und Mächtige gerichtet. In Michelangelos Gestalten hatte die Zeitströmung ihren schärfsten Ausdruck gefunden. Selbst der biblische Vorwurf hatte sich unter seinen Händen zu einer Menschheitstragödie ausgewachsen. Sein Christus in der Kirche Maria sopra Minerva, Rom, ist ein Kämpfer und Held, von athletischem Körperbau wie der Zeus der Alten und schön wie Apoll. Die Kreuzabnahme (Dom zu Florenz), die Pietà (St. Peter in Rom) hat er zu einer großen, tragisch bewegten Handlung entwickelt. Wie das Drama eines Aeschylos, lösen die Grabdenkmäler der Medici und Julius II. starke Stimmungen in uns aus.

Mit der Skulptur hält die Entwicklung der Malerei gleichen Schritt. Auch zeitlich fällt die Wiederbelebung der beiden Kunstzweige annähernd zusammen. Die neue Epoche der Malerei wird durch die Fresken des Masaccio in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche zu Florenz eingeleitet und erreicht ihren Höhepunkt um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Es sind wieder drei Künstler, deren Namen auf das engste mit der Geschichte der italienischen Malerei verknüpft sind: Leonardo, Michelangelo, Raffael. Ihnen gebührt der Ruhm, die Kunst mit dem Ideengehalt ihrer Zeit erfüllt zu haben. Der Darstellungskreis der Malerei blieb im 15. Jahrhundert trotz aller Fortschritte in der Auffassung und Darstellung der Figur fast ausschließlich auf das biblische Thema beschränkt. Dann kam die ungeahnte Erweiterung, die Welt der Griechen war der Kunst von neuem erobert; die kraftvolle olympische Welt warf einen hellen Reflex auf die absterbenden Götter der Christenheit und erfüllte sie mit neuer Lebenskraft.

Als der universellste Geist seiner Zeit leitete Leonardo da Vinci (1452—1519) die Hochrenaissance ein. Er war der Typus des Renaissancemenschen, der an der Wende des Mittelalters zur Neuzeit stand, der die Fühlung mit der alten Welt verloren hatte und ohne Unterlaß bestrebt war, sich eine neue Lebensbasis zu schaffen. Daher das Sprunghafte und Aphoristische

in seinem Wesen, eine einzige Entdeckung oder Erkenntnis genügte, seinen Gedanken eine neue Richtung zu geben. Die Freude an der Sache galt ihm alles, ihre Vollendung nichts. Leonardo hat wenig abgeschlossene Werke hinterlassen, seine rastlose Gedankenarbeit, sein umfassendes Interesse für alle Künste, Wissenschaften und Techniken ließen ihn nie zu einer vollständigen Konzentration gelangen. Sein Hauptwerk, das berühmte Abendmahl, ist längst verblaßt; der Karton für die große Freske im Rathaussaal zu Florenz ist bald der Vernichtung anheim gefallen. Dasselbe tragische Geschick waltete über seinen plastischen Werken; von dem Bildhauer Leonardo wissen wir so gut wie nichts, seine plastischen Entwürfe sind schon im Tonmodell verfallen.

Trotz der geringen Anzahl gut erhaltener Werke bleibt Leonardo für uns die interessanteste künstlerische Persönlichkeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Seine Bilder sind frei von jedem transzendenten Zug, der von der eigentlichen christlichen Kunst unzertrennlich ist; er schildert lediglich den Menschen in seiner Kraft und Schönheit und darüber hinaus: die seelische Stimmung, die ihn beherrscht. Sein Porträt der Monna Lisa gehört zu den größten Offenbarungen des künstlerischen Geistes — es umschließt das Mysterium, die seelische Analyse des Weibes, eine Aufgabe, die sich weder das Altertum noch die christliche Kunst gestellt hat.

Dieselbe starke Psychologie spricht aus jeder einzelnen Figur des Abendmahls. Leonardo hat hier je drei Figuren immer zu einer Gruppe vereinigt und zwar derart, daß der seelische Zusammenhang des Ganzen durch das bewegte Spiel der Hände hergestellt wird. Den Mittelpunkt des Bildes nimmt Jesus ein; er hat soeben das verhängnisvolle Wort gesprochen: »Einer unter Euch wird mich verraten!« Die Wirkung ist eine gewaltige, keiner der Jünger hält sich des Verrats für fähig und doch wagt niemand an den Worten des Meisters zu zweifeln. Aus dem Mienenspiel wie aus der Handbewegung der Beteiligten kann der Beschauer die gewaltige Katastrophe, die nahe bevorsteht, ermessen. —

Während Leonardo nur selten einen künstlerischen Gedanken in der ihm eigenen Klarheit entwickeln konnte — teils durch die Ungunst der Zeitverhältnisse, teils durch das Unstäte seines Wesens daran verhindert —, war sein großer Zeitgenosse Michelangelo Buonarotti glücklicher daran. Er hatte beizeiten Auftraggeber gefunden, die ihn verstanden und wurde nicht immerfort durch wissenschaftliche Interessen wie Leonardo



Michelangelo, Der Weltenrichter aus dem Wandbilde
des Jüngsten Gerichts

Rom, Sixtina

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

von seinen künstlerischen Plänen abgelenkt. Leonardo war universeller als Michelangelo, er bedurfte aus diesem Grunde der Fühlung mit der Außenwelt, er mußte etwas haben, daran er sich reiben konnte — eine fröhliche unbeugsame Kampfnatur. Michelangelo war dagegen der stärkere Geist, der ein so reiches Innenleben führte, daß er der äußeren Anregung getrost entbehren konnte.

Wie in der Plastik, so übernahm Michelangelo auch in der Malerei bald die Führerschaft. Seine Kunst ist von einem religiösen Geist durchweht, der allerdings nichts mit dem kirchlichen Dogma zu tun hat. In allen seinen Werken bildet der schöpferische Gedanke das Leitmotiv, ob er einen Moses bildet, der über den Abfall der Kinder Israel grollt, oder auf einer Freske in der Sixtina Weltentstehung und Weltvergehen schildert. In der Überwältigung von Massenszenen steht er unerreicht da. Wir können an den Menschen, die sich auf der Freske der Sintflut zu riesigen Knäueln zusammendrängen, alle erdenklichen Empfindungsgrade beobachten: Verzweiflung, Furcht, Wut, Erschlaffung und feige Resignation. Wunderbar kontrastiert mit diesen Szenen des Schreckens die idyllische Ruhe, die sich über den Garten Eden ausbreitet, und die körperliche Schönheit des ersten Menschenpaares.

Den Höhepunkt seiner künstlerischen Darstellungskraft erreicht Michelangelo in den Weltschöpfungsbildern. In Gott-Vater versinnbildlicht er die unbegrenzte, in stetem Fluß befindliche schöpferische Kraft der Natur. Gott erscheint in gebietender Majestät im Raume, aus einem Nichts Sonne, Mond und Sterne hervorrufend — eine machtvolle Persönlichkeit, wie sie die Kunst seit dem Niedergang der Antike nicht mehr gebildet hat.

Michelangelos Kunstideal, das von der Antike stark beeinflußt worden ist, läßt uns jedoch erst »Das jüngste Gericht«, die große Wandfreske in der Sixtinischen Kapelle, in seiner ganzen Bedeutung erkennen. Christus, im Mittelpunkt des Bildes, ist als vergeltende Macht dargestellt: christliche Märtyrer halten ihm die Instrumente, mit denen sie gefoltert worden sind, entgegen, um Rache von ihm zu fordern. Die sieben Engel des Gerichtes blasen die Posaunen und aus ihren Gräbern steigen die Leiber der Verstorbenen und drängen in mächtigen Gruppen zum Licht; andere fährt Charon zur ewigen Verdammnis in die Unterwelt vor die Schranken des Höllenrichters Minos. Wie Dante in seiner göttlichen Komödie, so hat auch Michelangelo in diesem gewaltigen Drama alt- und

neutestamentarische Ideen und mythologische Vorstellungen zu einem einheitlichen Bilde verwoben.

Der Entwicklungsgang der Kunst, der durch die Wiederbelebung der alten Formensprache und der Welt der Griechen so außerordentlich gefördert worden war, erhielt durch Raffael Santi (1483—1520) seinen endgültigen Abschluß. War Michelangelo die kraftvollste Persönlichkeit der Renaissance, so können wir Raffael als die sensibelste Natur seiner Zeit bezeichnen. Alles was die Renaissance Gewaltiges hervorgebracht hatte, die geistigen Strömungen zweier Jahrhunderte hatten sich in Raffael wie in einem Brennpunkt vereinigt, um von dort einheitlich ausgestrahlt zu werden. Es würde zu weit führen, wollte ich auch nur die Hauptmomente in Raffaels künstlerischem Schaffen kurz zusammenfassen. Er hat die letzten Spuren des asketischen Ideals aus der Kunst verbannt und der kraftvollen Schönheit zum Siege verholfen. In seinen Madonnen äußert sich der Wechsel der Kunstanschauung am schärfsten. Noch im Quattrocento galt das Madonnenbild vielfach als reines Devotionsstück, Raffael hat ihm einen neuen Inhalt gegeben. Die von den alten Meistern vernachlässigte körperliche Schönheit, die nach Betätigung drängende Lebenskraft, die weibliche Anmut und Würde, das reine Mutterglück: alle diese Momente klingen in Raffaels Madonnen harmonisch zusammen. — In Raffaels Kunst findet die Ideenwelt der Renaissance ihren reifsten und schönsten Ausdruck. — — — — —

Während in Italien das asketische Ideal in der Kunst bereits überwunden war, stand Deutschland noch vollkommen unter seinem Eindruck. Italien hatte die Fühlung mit einer alten Kultur nie ganz verloren, jeder Fußbreit Erde erinnerte an die große Vergangenheit, die Überreste der Antike führten der Phantasie immerfort neue Nahrung zu, wohingegen der Norden im wesentlichen auf die eigene Kraft angewiesen war. Die Kunstentwicklung mußte daher in den Ländern diesseits der Alpen einen langsameren und äußerlich weniger glänzenden Verlauf nehmen als im Süden. Während man in Italien bereits aus den antiken Bauelementen eine neue Formensprache geschaffen hatte, begnügte man sich im Norden noch mit der verknöcherten Gotik. Auch die Malerei und Plastik standen bis in das 16. Jahrhundert hinein unter der Herrschaft des gotischen Stils. Ebenso wenig waren die politischen und wirt-



Raffael, Sixtinische Madonna
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie



Albrecht Dürer, Madonna
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

schaftlichen Faktoren des Nordens dazu angetan, die Kunstentwicklung im günstigen Sinne zu beeinflussen. Der beengende Feudalismus und der geistige Druck von Rom hatten hier am Ausgang des Mittelalters alle lebensfreudigen Instinkte fast erstickt und das Volksempfinden in nichts weniger als künstlerische Bahnen gelenkt. Das Genießen einer reinen Schönheitswelt setzt eine gewisse materielle Unabhängigkeit und eine geistige Unbefangenheit voraus. Der deutsche Grübler nahm die Kirche noch viel zu ernst, als daß er sie ihrem Schicksal überlassen hätte, im Gegenteil versuchte er das stark erschütterte Kirchengebäude mit einem neuen Aufputz zu versehen. Für die Entwicklung der Kunst, sowie für die freiheitliche Ausgestaltung Deutschlands war dies ein verhängnisvoller Schritt. Denn bald zeigte es sich, daß die große deutsche Bewegung, die Reformation, nicht die Zeugungskraft besaß, die zu einer Umgestaltung der Verhältnisse notwendig war. In politischer Hinsicht hatte sie nur eine Verschiebung der Machtverhältnisse angebahnt; die Kirchenherrschaft ging aus den Händen des Klerus in die der protestantischen Landesherren über. Und noch bedenklicher sollte sich ihr Einfluß auf die Entwicklung der Künste fühlbar machen. Erblickten doch extrem protestantische Kreise schon in der Ausschmückung der Kirche eine Sünde wider den heiligen Geist. Diese Anschauung war vom Standpunkt des protestantischen Puritaners, dem alle lebensfreudigen Instinkte verhaßt waren, durchaus konsequent gedacht. Denn die Reformation war keineswegs eine dem weltenschmerzlichen Christentum feindliche Bewegung, sondern sie wollte es im Gegenteil mit neuer Lebensenergie erfüllen, daher machte sie das alte asketische Ideal auch zu dem ihrigen. Es mag dahingestellt bleiben, ob die starren katholischen Dogmen eine größere Schranke für den Geist waren oder die engherzigen protestantischen Doktrinen von der Erbsünde, der Erlösung durch den Glauben, von der Gnadenwahl und andere. In der künstlerischen Produktion findet die neue asketische Idee ihren eigentümlichen Ausdruck. Alle Künstler, die der Reformation sich angeschlossen hatten, wandten sich mit Vorliebe den tragischen Momenten des Christentums zu. Zahlreiche Passionszyklen entstanden, und alle auf die Macht des Todes und den Weltuntergang bezugnehmenden Themata, wie die apokalyptischen Reiter, fanden ihren künstlerischen Niederschlag.

Am unmittelbarsten spiegelt sich in den Werken Dürers der grüblerische reformatorische Geist, der damals in Deutschland

herrschte, wieder. Das ursprüngliche Christentum, das Luther predigte, die alte Glaubensinnigkeit und der Wunderglaube, die Vorstellung von einem Leben nach dem Tode und von der ewigen Vergeltung: diese Momente beeinflussen ihn in seinem künstlerischen Schaffen immerfort. Obgleich Dürer eine unerschöpfliche Phantasie in der Schilderung aller Situationen, von der Idylle bis zum leidenschaftlich bewegten dramatischen Vorwurf entwickelte, so gelang es ihm doch nicht, sich von den Fesseln der kirchlichen Autorität loszuringen; seine Kunst behielt im ganzen den Charakter des altchristlichen Devotionsstückes bei. Aber dennoch war in Dürer, wie in jedem großen Künstler, die Sehnsucht nach einer abgeklärten Schönheitswelt lebendig.*) Die Zeitverhältnisse waren jedoch der Entwicklung der ganzen künstlerischen Persönlichkeit so ungünstig wie nur möglich. —

Im Norden vollzog sich ein Wechsel der ästhetischen Anschauung im Sinne der Renaissance erst mit dem Auftreten der Niederländer. Dieser germanische Volkstamm war von allen nordischen Völkern am wenigsten empfänglich für die spiritualistische Idee des Christentums und konnte sich daher auch schneller und gründlicher ihrem Einfluß entziehen. Dem großen Protest des deutschen Volkes gegen den römischen Katholizismus, die Reformation, folgte in den Niederlanden der künstlerische Emanzipationskampf von den allein seligmachenden christlichen Idealen: In der flandrischen und holländischen Malerei äußerte sich zum ersten Male das bis dahin arg verstümmelte germanische Volksempfinden in seiner ganzen Ursprünglichkeit und Eigenart. Das kirchliche Andachtsbild verschwindet allmählich, und so oft auch der Künstler auf den religiösen Vorwurf zurückgreift, behandelt er ihn doch vorwiegend vom Standpunkt des Historienmalers. Wenn Rubens die Kreuzigung, das jüngste Gericht und andere Episoden der christlichen Mythologie zum Gegenstand seiner Darstellung machte, so geschah dies nicht aus einem klaren religiösen Bedürfnis heraus, sondern ihn fesselte dieser Vorwurf, weil er durch ihn eine gewaltige Handlung entwickeln konnte. Rubens hatte die Götter und Heroen der Christenzeit im Gegensatz zu den mittelalterlichen Meistern, welche die larmoyante Stimmung bevorzugten, in höchster Aktion und leidenschaftlicher Be-

*) In einem Briefe, den er bei seinem Abschied von Italien an seinen Freund Pirkheimer geschrieben hat, gibt er seiner Stimmung mit den bitteren Worten Ausdruck: »O wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.«



David Teniers d. J., Versuchung des hl. Antonius

Berlin, Kgl. Galerie

(Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl in München)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

wegung dargestellt. Desgleichen erreichte er auch in der Überwältigung eines der klassischen Mythologie angehörenden Vorwurfs eine vor ihm nicht erreichte Bewegungsfreiheit und Leidenschaftlichkeit. Kein anderer Meister, nicht einmal ein venetianischer, hat die homerische Welt und die Götter eines glücklichen urwüchsigen Naturlebens, die Faune, Bacchanten, Nixen, dem modernen Empfinden so nahe gebracht, als Rubens. —

Die Erweiterung des künstlerischen Darstellungskreises vollzieht sich in dem Maße, wie das Christentum an Boden im Volke verliert. Wenn eine Weltanschauung im Absterben begriffen ist, so reflektiert sich dieser Vorgang in der Kunst und Litteratur in dem Hervortreten des skeptischen Elements. Ein ausgesprochener Skeptiker in religiösen Dingen war David Teniers. Wie herzerquickend wirkt sein heiliger Antonius im Gegensatz zu den asketischen Weltverächtern, den Verkörperungen des verneinenden Welt Schmerzes! Während die Heiligen der mittelalterlichen Meister gegen die Freuden dieser Welt gefeit erscheinen, schildert sie uns Teniers als Menschen, die keineswegs unempfindlich sind für sinnliche Reize. An den alten Kirchenvater tritt die Versuchung in Gestalt einer üppig erblühten Evastochter heran, fast scheint es, als wolle St. Antonius sein widernatürliches Gelübde angesichts der sündhaften Erdschönen über Bord werfen, aber glücklicherweise gelangt ihm noch im rechten Augenblick die schmerzliche Erkenntnis zum Bewußtsein, daß es für ihn doch wohl zu spät sei und —: ein makelloser Schutzpatron bleibt der Kirche erhalten. Nicht minder trefflich versteht Teniers das vielgepriesene Leben nach dem Tode zu persiflieren, seine Bilder aus dem Jenseits sind mit einem so herrlichen Humor gewürzt, dass der hochnotpeinliche Läuterungsprozeß im Jenseits jede abschreckende Wirkung auf uns einbüßt.

Der von der flandrischen Schule frisch begonnene Emanzipationskampf von dem asketischen Ideal wird von den Holländern zu einem glänzenden Ende geführt. Es ist keine zufällige Erscheinung, daß die Blütezeit der holländischen Kunst mit der gewaltigen politischen Erhebung der Nation zusammenfällt. Der Freiheitskampf der vereinigten Niederlande war nicht nur für den beteiligten Volksstamm, sondern für den gesamten germanischen Norden von größter Bedeutung, da hier nicht nur eine lokale Machtfrage, sondern auch der Kampf zweier Kulturen zum Austrag gebracht wurde. Das Germanentum ging als Sieger über den römischen Katholizismus aus dem politischen Kampf

hervor, und bald errang es auch im geistigen Leben des Nordens die Vorherrschaft. In den Werken der Kunst findet das germanische Empfinden seinen abgeklärtesten Ausdruck. Der christliche Vorwurf gerät allmählich in Vergessenheit, dafür treten die historischen Vorgänge mehr in den Vordergrund der Darstellung. Die Kunst, die bis dahin fast ausschließlich im Dienste der Kirche gestanden hatte, sonderte sich im Laufe der Ereignisse als ein selbständiges Element vom religiösen Kultus ab. Der spiritua- listische Zug verschwand; die Künstler, voran Rembrandt und Hals, schildern uns wirkliche Menschen, Charaktere, die aus einer tief bewegten Zeit hervorgegangen sind. In den Regenten- bildern (Gruppenbilder der verschiedenen Zünfte und Schützen- gilden) findet die Zeitstimmung ihren eigentümlichen Reflex. — Der künstlerischen Darstellung war nach Überwindung des römischen Katholizismus keine Schranke mehr gesetzt, die ästhe- tische Anschauung hatte sich frei gemacht vom beengenden Kirchengogma. Der Portrait- und Historienmalerei folgte das Genre. Der Mensch trat in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung; von den späteren Niederländern wurde schließ- lich auch die Natur in allen ihren Erscheinungsformen der Kunst als Stoffgebiet erschlossen. Die Landschaftsbilder der Ruijsdael, Wouverman, Adrian van de Velde u. a. künden die neue Kunst- epoche an, die sich frei gemacht hat von dem religiösen Kultus im herkömmlichen Sinne. Gerade die Landschaftsmalerei ist in dieser Hinsicht ein Faktor von großer Bedeutung, da sie uns lehrt, die Schönheit nicht in abstrakten Formen zu suchen, sondern dort, wo sie sich uns in ihrer ganzen Ursprünglichkeit offenbart: in der Natur selbst.

IV.

Wir haben im Vorstehenden den Einfluß des Christentums auf die ästhetische Anschauung und die künstlerische Produktion des Mittelalters und der Renaissance in großen Zügen skizziert. Seinen ursprünglichen künstlerischen Niederschlag hatte das transcendente Christentum in der naiven Kirchenmalerei, die jeder formalen Schönheit bar war, gefunden. Dann sahen wir, wie der christliche Vorwurf in der Kunst sich nach der Wiederaufnahme der klassischen Studien und dem Wiedererwachen des antiken Schönheitsideals stark mit heidnischen Vorstellungen vermischte und schließlich nur noch als ein rein äußerliches Leitmotiv der Kunst diente. Die christlichen Götter und Heiligen wurden zu Übermenschlichen im Sinne der Antike, und im weiteren Verlauf wurden sie überhaupt von dem künstlerischen Schauplatz verdrängt, wie es uns die Geschichte der niederländischen Malerei lehrt. Bei anderen Völkern hatte sich dieser Entwicklungsprozeß weniger schnell abgespielt. So entfalteten die Spanier im 17. Jahrhundert, als die Niederländer bereits vollkommen mit dem asketischen Ideal gebrochen hatten, eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Spanien behauptete unter Murillo kurze Zeit die Führerschaft in der christlich religiösen Kunst, der schon alle Merkmale der Zersetzung anhafteten. Murillo hatte in seinen visionären Darstellungen jede Schranke übersprungen, seine künstlerische Phantasie hatte fast die Grenzen des religiösen Wahnsinns gestreift. Über seinen Heiligenbildern, denen ein visionärer Vorwurf zugrunde liegt, breitet sich eine schwüle Treibhausatmosphäre aus. Es war das letzte Aufflackern des asketischen Ideals, der letzte künstlerische Appell des Christentums an eine in den Unglauben versinkende Welt. Murillo war der letzte große Vertreter der religiösen Kunst, nach ihm hat sie keinen wirklich originellen Geist mehr hervorgebracht.

Das Christentum büßte seine künstlerische Werbekraft ein in dem Moment, wo es anfang, sich zu zersplittern, das heißt seit der Zeit der Reformation. Der Protestantismus hat, charakteristisch genug für diese religiöse Geistesrichtung, keinen eigenen Stil hervorgebracht! Die vielen Kirchen, die heute —

um einem sogenannten Bedürfnis abzuhelpfen — erbaut werden, tragen alle das Gepräge eines kläglichen Epigonentums. Das Christentum hat in religiöser wie in künstlerischer Beziehung seine Mission erfüllt. Die sogenannten positiven Wahrheiten, die Erkenntnisse a priori, auf denen die christliche Religion beruht, waren bereits durch die Entdeckungen der Kepler, Galilei, Kopernikus stark in Frage gestellt worden. Der Glaube an einen persönlichen, das Schicksal des Weltganzen wie des Einzelindividuums leitenden Gottes, war damit erschüttert, aber noch nicht widerlegt worden. Es mußten stärkere Beweismittel von der wissenschaftlichen Forschung erbracht werden, um solches zu bewirken. Und sie wurden erbracht.

Der Himmelsforschung, die am Ausgang des Mittelalters so glänzende Resultate aufzuweisen hatte, gebührt das Verdienst, die Erde aus ihrer dominierenden Stellung als Mittelpunkt der Welt gerückt zu haben. Die Erde ein Stern unter Sternen, und nicht einmal der bedeutendste, sondern im Gegenteil ein recht bescheidener im Weltall! Eine anfänglich deprimierende Erkenntnis, die für die Kulturentwicklung von einschneidender Bedeutung sein mußte. Aber die Forschung ruhte nicht, mit den positiven Erkenntnissen, auf denen jedes Religionssystem beruht, aufzuräumen. Mit der Gleichstellung der Erde als Stern unter Sternen konnte sich die Kirche allenfalls noch abfinden. Denn hierzu war schließlich nur eine symbolische Umdeutung der geoffenbarten Bibelwahrheiten nötig. Erheblich schwieriger gestaltete sich aber die Lage der Kirche, als die Rangordnung der Lebewesen eine ungeahnte Verschiebung erfuhr, als der Mensch von seiner erträumten Höhe, als die Krone der Schöpfung gestürzt wurde, und an Stelle dessen nur noch das höchste Stadium einer langen Entwicklungsreihe tierischer Organismen für sich beanspruchen konnte. Mag auch die neue Entdeckung uns der Erkenntnis des letzten Grundes aller Dinge nicht näher führen, so ist doch dem naiven Kinderglauben wiederum ein gutes Stück an Boden entzogen.

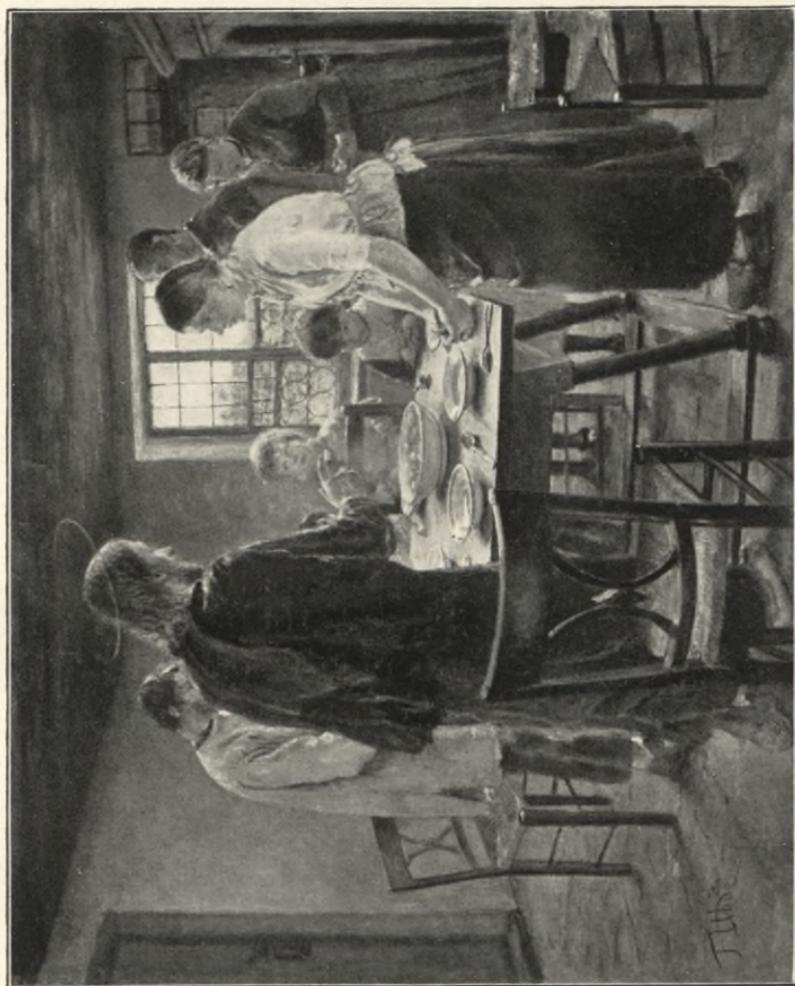
Wir wissen nicht, welche Umwälzungen die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse im Geistesleben noch hervorrufen werden, aber wir können uns nicht mehr länger der Tatsache verschließen, daß die Kirche, oder richtiger: die verschiedenen christlichen Kirchen dem Auflösungsprozeß verfallen sind und das Christentum schon lange seinen faszinierenden Reiz auf die Massen eingebüßt hat. Die Christengötter sind, wie einst die Götter Griechenlands, ihres Amtes enthoben. Werden an ihre Stelle neue Götter treten? Werden sich neue Anthropomor-

phismen für bestimmte Erscheinungen und Kräfte der Natur herausbilden? Oder bedarf die Menschheit nicht mehr dieses Idols? Es sind dies Fragen, die sich uns immer von neuem aufdrängen, von deren Lösung wir aber noch weit entfernt sind. Die Griechen haben in ihrer wissenschaftlichen Naivität alle Naturerscheinungen als Willensäußerungen persönlicher Intelligenzen gedeutet, dasselbe hat die christliche Welt schließlich auch getan, nur daß sie an Stelle der Vielheit die Dreiheit gesetzt hat. Unsere Zeit begnügt sich mit derartigen naiven Erklärungsversuchen nicht mehr, alles Denken ist heute darauf gerichtet, den Zusammenhang des Einzelnen mit dem Naturganzen, die Erkenntnis von Ursache und Wirkung in allen Lebensfunktionen zu ergründen. Die naturwissenschaftlich-philosophische Spekulation hat sich als letztes Ziel die Befreiung des Universums von eingebildeten Mächten gesetzt, die in den Köpfen der Menschen in den verschiedensten Erscheinungsformen herumspuken.

Ob dies Ziel jemals erreicht wird — wir wissen es nicht. Zwar ist das mechanische Weltgetriebe ein Axiom der Wissenschaft geworden, dadurch ist aber keineswegs dem Glauben an persönliche Schicksalsmächte der Boden entzogen. Es ist eine der bemerkenswertesten Erscheinungen unserer Zeit, daß trotz der exakten Forschung, die keine Götter aufkommen lassen will, der Hang zum Übersinnlichen keineswegs erstorben ist. Der Gott, den man vorne zum Tempel hinauswirft, findet immer wieder ein Seitenpförtchen, durch das er unbemerkt hineinschlüpfen kann. Läßt doch die mechanische (materialistische) Weltanschauung ebensogut wie die religiöse die Frage nach dem letzten Grund der Dinge und der Entstehung des Lebens offen. Darum schaut der Mensch sich immer wieder nach geheimen Schicksalsmächten um, nach jenem undefinierbaren Etwas, das hinter den Dingen verborgen liegt. Weder der Glaube noch das Wissen hat den Hang zum Übersinnlichen, die mystische Geistesrichtung, zu unterdrücken vermocht. In glaubens- wie in wissensstarken Zeiten hat der Mysticismus eine Art Nebenregierung im Geistesleben geführt. Unverkennbar ist der Mysticismus stark mit religiösen Momenten verwickelt, aber er ist keine Religion mit feststehenden Satzungen und Dogmen. Schon die Völker des Altertums trieben einen bedeutenden Mysteriendienst, der von dem offiziellen Kultus streng getrennt war. Es sei dahingestellt, ob dieser eine mit geheimnisvollen Experimenten verbundene Spielerei war, wie etwa die Alchimie und die Astrologie des Mittelalters, oder

lediglich auf eine Art Bauernfängerei hinauslief. Die Orakel der Griechen geben uns einen Hinweis, daß das Mysterium sich sehr gut mit der Spekulation auf die Dummheit der Menschen verbinden läßt. Das Mittelalter war von den verschiedensten mystischen Strömungen durchkreuzt, gaben doch die prophetischen Bücher der Bibel, namentlich die Apokalypse, Anregung zu den gewagtesten Spekulationen über Weltentstehung und Weltuntergang, den Sinn des Lebens, den Weltgeist, Ding an sich und anderes mehr. Der Mysticismus hat selbst das Zeitalter der Aufklärung überdauert; und heute hat sich gar eine Bewegung ausgebreitet, die eine mittels unserer Sinnesorgane nicht wahrnehmbare Welt durch seltsame Experimente zu ergründen sucht: der Spiritismus (Okkultismus). Mögen indessen die Bestrebungen der modernen Spiritisten nicht immer ganz einwandfrei sein und mag sich gleichwohl der Spiritismus auf einer falschen Vorraussetzung aufbauen, so ist nicht zu verkennen, daß die eigentliche Triebfeder der Bewegung die Sehnsucht nach Erkenntnis ist und der Glaube an eine vollkommeneren Welt, die außerhalb des Bereiches der sinnlichen Wahrnehmung liegt. In politisch reaktionären Zeiten, wo das Streben nach Erkenntnis schon als ein Verbrechen gebrandmarkt wird, tritt im Leben wie in der Kunst die mystische Geistesrichtung besonders scharf hervor. Die blaue Blume der Romantik entfaltet sich am üppigsten in einer Zeit, die unter dem Druck des Polizeiregiments und der Gesinnungsschnüffelerei stand. Der romantische Dichter lebte in einer Welt, die der Vergangenheit angehörte, er träumte von einem goldenen Zeitalter, an dessen Verwirklichung er wohl selbst nicht glaubte. Die Natur betrachtete er durch eine farbige Brille, das klare Licht der Sonne, wie die tatsächlichen Erscheinungen des Lebens waren ihm im gleichen Grade unerträglich, und im mystischen Halbdunkel fand er die künstlerische Inspiration. Novalis war sogar dem natürlichen Empfinden so weit ent-rückt, daß er anfang, von dem heiligen Reich der Finsternis zu schwärmen.

Das Christentum, das in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts fast in Vergessenheit geraten war, kam während der romantischen Periode noch einmal zu hohen Ehren. Namentlich bewegten sich die bildenden Künstler in den Bahnen der mittelalterlichen Meister. Aber es waren ausgetretene Bahnen. Den Romantikern war es entgangen, daß das mittelalterliche, von mystischen Ideen durchsetzte Christentum ein anderes war, als der zur Staatsreligion erhobene nüchterne Protestantismus.



Fritz von Uhde, „Komm' Herr Jesu“

(Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Ihre gute Absicht, der sündigen Menschheit von den Wänden der Kirchen und öffentlichen Gebäude herab durch die Kunst die Wundermär aus Galiläa zu predigen und sie zu einem sittlichen und gottesfürchtigen Lebenswandel zu erziehen, wurde gänzlich mißverstanden. Im Mittelalter war den breiten Volksschichten der Kirchengang und die Heiligenbilderverehrung ein tatsächliches Bedürfnis, während in den protestantischen Ländern des Nordens der Kirchenkultus mehr zu einer Gewohnheits-sache geworden war. Aus diesem Grunde konnte die Kunst der Romantik keinen rechten Boden im Volkstum finden. Wie die »Nazarener« in Italien an den Schöpfungen der Antike kühl vorübergingen, so gingen die Zeitgenossen an ihren pedantisch naiven Bildern gleichgiltig vorüber. Es war der letzte Versuch größeren Stils, den christlichen Vorwurf der Kunst zurückzuerobern und ihr gleichzeitig eine religiöse Aufgabe zuzuweisen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die Beziehungen des religiösen Kultus zur künstlerischen Produktion vollends unterbrochen worden, mag auch der christlich-legendäre Vorwurf immer noch einen gewissen Reiz auf den einzelnen Künstler ausüben. Eduard von Gebhardt und Fritz von Uhde sind sogar durch die lichtvolle Gestalt Jesus von Nazareth zu großen künstlerischen Leistungen angeregt worden — aber was hat im Grunde genommen ihre Kunst mit der naiven Kirchenmalerei der mittelalterlichen Meister zu tun! Gebhardt behandelt den christlichen Vorwurf vom Standpunkt des Historienmalers, der die großen dramatischen Effekte liebt, einem Rembrandt ähnlich, der ja auch das biblische Thema um seiner markanten Gestalten willen behandelte. Uhde hat dagegen in novellistischer Breite Jesus als den mitleidsvollen Menschensohn, als den Freund und Erlöser der Armen und Enterbten geschildert, aber nicht als den himmlischen Erlöser und den dornengekrönten König der Juden, wie er uns auf den mittelalterlichen Bildern entgegentritt.

Bei Uhde tritt sogar ein ausgesprochen kritischer Zug hervor, der sich in dem starken Betonen des weltlichen Jesus geltend macht. Ein Uhde würde kaum in den Rahmen einer Kirche passen, ebensowenig wie ein Böcklin oder Klinger, die beide die Christuslegende, wenn auch in abstrakterer Auffassung als jener, mehrmals zu ihrem Vorwurf gemacht haben. Bei ihnen zieht uns der reine Stimmungsgehalt des Bildes an, nicht die religiöse Empfindungstiefe im Sinne des kirchlichen Devotionsstückes. Wo immer uns Jesus in der modernen Kunst

entgegentritt, in idealer wie realistischer Auffassung, haftet ihm ein vorwiegend symbolischer Zug an. Er verkörpert die Sehnsucht der Zeit; er ist die mystische Persönlichkeit, die jenseits von Gut und Böse, Raum und Zeit steht, die allen Suchenden, die aus den Widersprüchen des Lebens nicht mehr herausfinden, den Weg zur Erkenntnis weist.

Ein Maler des Nazareners braucht keineswegs ein naiv gläubiger Christ zu sein. Die Meister des Mittelalters waren es wohl in ihrer Gesamtheit, bei denen der Renaissance ist der Kirchenglaube schon stark erschüttert; wir können bei ihnen alle erdenklichen Stadien von naiver Frömmigkeit bis zum Skeptizismus beobachten. Wer könnte die Werke eines Leonardo, Michelangelo, Raffael als den Ausdruck des kirchlichen Wunderglaubens bezeichnen? Ich habe bereits an früherer Stelle dargetan, wieviele Anregungen der Künstler der Renaissance auch von den Kulturfaktoren erhalten hat, die weder mit dem Christentum noch mit der Kirche in irgend einem Zusammenhang stehen. Es ist immer eine gewagte Sache, aus den Werken eines Künstlers Schlußfolgerungen auf seine Sinnesart und Gedankenrichtung zu ziehen. Es beruht im Wesen des Genies, daß es sich in die Gedankenwelt anderer zu versetzen vermag, ohne bei diesem Vorgang etwas von seiner Besonderheit einzubüßen, daß es sogar der Weltanschauung längst verschwundener Völker einen künstlerischen Ausdruck zu geben vermag. Genie ist doch schließlich nichts weiter als die Fähigkeit, sich in die verschiedensten Seelenzustände anderer Menschen und anderer Zeiten hineinzuleben. Wenn der dramatische Dichter einen Verbrecher schaffen will, muß er sich während des künstlerischen Gestaltungsprozesses vollkommen in die Seele des Verbrechers hineinversetzen. Ebenso muß der Maler oder Bildhauer, der einen Vorwurf aus der griechischen Mythologie darstellen will, im Augenblick des Schaffens an das glauben, was ihn beschäftigt, mag er im gewöhnlichen Leben nichts weniger als ein Grieche sein.

Ich will — um ein prägnantes Beispiel herauszugreifen — die verschiedenen Kulturströmungen und Anschauungsformen, die den größten Künstler des vorigen Jahrhunderts, Arnold Böcklin, beherrscht haben, kurz charakterisieren. Böcklin hat eine Pietà von einer ungewöhnlich starken Empfindungstiefe geschaffen — ist er deshalb ein christlicher Maler? Er könnte mit derselben Berechtigung auch als ein heidnischer Maler bezeichnet werden. Denn seine Werke strömen eine diesseitige, lebensfreudige Stimmung aus, die keineswegs an das asketische Christentum erinnert.

Wie die großen Meister der Renaissance hat er uns die Welt der Alten erschlossen, aber er ist darüber nicht zu ihrem geistlosen Nachahmer geworden wie die Klassizisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern er hat sich lediglich ihre Naturbetrachtung zu eigen gemacht.

Wie die Alten, so schildert uns Böcklin die Natur in ewiger Bewegung. »Alles fließt!« war schon das Leitmotiv der ältesten griechischen Philosophie. Alte Gebilde vergehen, neue entstehen; zum Lichte drängt das Samenkorn, das dem dunklen Schoß der Erde anvertraut ist; zum Lichte drängt auch der glänzende Falter, der während eines langen Winterschlafes in einer häßlichen Hülle gesteckt hat. Die schöpferische Kraft der Natur wurde bei den Griechen Gegenstand einer poetischen Betrachtung. Die stille Landschaft, das brausende Meer, das zerrissene Gebirge, die zerfallene Ruine bevölkerten sie mit phantastischen Lebewesen; alle Äußerungen der Natur, die Bewegung der Gestirne, der Donner und der Blitz, galten für sie als Willensäußerungen persönlicher Intelligenzen.

Böcklins künstlerischem Ideengange liegt dieselbe poetische Naturanschauung zu Grunde. Er geht stets über die Wiedergabe der bloßen Erscheinungsform hinaus; Figur und Landschaft sind ihm eins. Alles was ist, ist die Verkörperung (das Symbol) einer Idee. Wir erfassen diesen Gedanken am besten, wenn wir die Landschaft in verschiedenen Stadien der Beleuchtung auf uns wirken lassen. Jeder Lichteffect, ob heiterer oder verdeckter Himmel, ob die Sonne hinter zerfetzten Wolken hervorlugt oder in das purpurglänzende Meer versinkt — hinterläßt auf uns einen ganz besonderen Eindruck, eine Stimmung. Je mächtiger sich die Elemente äußern, umso lebhafter arbeitet die Phantasie — der logische Gedankengang wird unterbrochen, unserem geistigen Auge erschließt sich eine neue, nicht an den Raum gebundene Welt . . .

Ich denke an den gefesselten Prometheus, der an einen Felsen geschmiedet, gleichsam in die Wolken hineinwächst — das Sinnbild einer nach Befreiung ringenden menschlichen Gestalt . . . An mir ziehen die Tritonen und Najaden, die Kentauren und Lapythen, der gewaltige Pan, die Bacchanten und Nixen vorüber — auch sie sind nichts anderes als Personifizierungen der Natur oder eines bestimmten Elements. Oder ich betrachte die Toteninsel. Ein dämonischer Anblick, faszinierend, von grausiger Schönheit und dahinter noch etwas: das große Geheimnis der Natur.

Böcklin ist ein großer Heide, sofern er sich an kein festbegrenztes Glaubens- und Kunstdogma gebunden hat, er ist

aber auch ein religiöser Künstler, sofern er sich, wie kaum ein zweiter, in die Natur versenkt hat. Denn schließlich ist die sinnige Naturbetrachtung, das Streben nach Erkenntnis und das Sich-Einsfühlen mit der Natur Religion. —

Der Zusammenhang mit der Natur ist unserer Zeit abhanden gekommen, darum hat sie keine einheitliche, groß angelegte Kunst hervorgebracht. Wohl aber einzelne große Künstler, wie Böcklin. Seine Kunst bedeutet nicht, wie die eines Michelangelo, Raffael, Tizian den Kulminationspunkt einer großen Kunstepoche, sondern sie bildet eine Welt für sich. Wir haben auf philosophisch ethischem Gebiet eine ähnliche Erscheinung aufzuweisen: Friedrich Nietzsche. Wie Nietzsche durch seine, oft alle Erfahrungssätze verneinenden Paradoxen der gottgefälligen christlichen Ethik den Krieg erklärt hat, so hat Böcklin durch seine, von ungezügelter Lebenslust beherrschten Gestalten das asketische Kunstideal ad absurdum geführt. Beide verkörpern in sich das Sehnen unserer Zeit, das Verlangen nach einer neuen Weltanschauung, die wir nur anzudeuten, aber noch nicht mit festen Strichen zu charakterisieren vermögen.

Auf allen Gebieten des Kulturlebens tobt der Kampf. Alte Erkenntnisse werden umgestoßen, neue begründet. In der Kunst jagd eine Richtung die andere. Nachdem die letzten Romantiker und Klassizisten kaum begraben waren, ertönte der Schrei: Rückkehr zur Natur. In Frankreich wurde die Kunst zuerst aus der dumpfen Atmosphäre des Ateliers befreit. Das Naturstudium kam zu Ehren wie selten zuvor; es zeitigte den plattesten künstlerischen Realismus, der allerdings den dem Menschen eingeborenen Kunst- und Schönheitssinn auf die Dauer nicht zu befriedigen vermochte. Der Rückschlag konnte nicht ausbleiben. Wiederum ist das symbolische und mystische Element stärker in den Vordergrund getreten. Neuromantik! heißt das gangbarste Schlagwort. Die ältesten Ladenhüter der Kunst und Litteratur tauchen in übergalvanisierter Form aus der Versenkung auf: Ritter und Märchenprinzessinnen, Mönche und fromme Pilger, die Weisen des Orients: Buddha Zarathustra und Ahasver, der ewige Jude. Ob sie es lange aushalten werden auf unserem mit Eisengurten umklammerten und von Eisendrähten umspinnenen Planeten? — Wir können uns nach allem der Erkenntnis nicht verschließen, daß das Geheimnisvolle und Gespensterhafte aller wissenschaftlichen Forschung zum Trotz seinen alten Reiz behalten hat. Diese Erscheinung ist von unberechenbarer Tragweite für die gesamte

Kulturentwicklung und die Artung des geistigen Lebens. Denn das mystische Element ist der Stützpunkt aller positiven Religionen und in vielen Fällen auch die Ursache der furchtbarsten Verirrungen des Menschengesistes. Das lassen uns alle Religionssysteme, die sich samt und sonders auf der Vorstellung von einer übersinnlichen Welt aufbauen, mit gleicher Deutlichkeit erkennen.

Ob der moderne Mysticismus sich zu einer neuen Religion auswachsen wird, ob der neue Messias, der in der modernen Kunst hier und da sein Wesen treibt, kommen wird, um ein neues Glaubensevangelium zu predigen — wir wollen es abwarten. Dichter und Denker haben sich auf die Suche nach einer neuen religiösen, sittlichen und ästhetischen Anschauungswelt begeben. Tolstoi will das Christentum seines häßlichen Beiwerks entkleiden, um es der modernen Welt schmackhafter zu machen. Der große russische Weise wäre wohl die geeignete Persönlichkeit, die ausreichte, es mit neuer Lebensenergie zu erfüllen — vorausgesetzt, daß es überhaupt noch lebensfähig ist. Es scheint aber nicht der Fall zu sein; darum wird das ehrliche Wollen eines ernstesten Denkers nie zur Tat werden. Selbst Strindberg, der alle Strömungen des modernen Kulturlebens in sich aufgenommen und in seiner Weise wieder ausgestrahlt hat, ist auf dem Wege »Nach Damaskus« angelangt.

Überall ein schüchternes Tasten und Suchen nach einer neuen Religion, nach einer neuen Weltanschauung, die dem Menschen eine geraume Zeit über die Widersprüche des Lebens hinweghelfen soll. Aber was wird das Ende sein? Die Menschheit wird mit höchster Wahrscheinlichkeit dieselben Qualen und Enttäuschungen, dieselben Verirrungen, dieselbe ungestillte Sehnsucht wie zuvor erdulden, sollte ihr eine positive Religion in erneuter Auflage beschieden sein. Als hätten wir an der vorhandenen nicht schon gerade genug! Dem jede Religion, jede Weltanschauung baut sich auf rein subjektiven Voraussetzungen auf. Davon macht selbst der monistische Materialismus, den Häckel predigt, keine Ausnahme. Wir wissen nicht, wie weit wir in das Wesen der Dinge einzudringen vermögen, allein die Erfahrung lehrt uns, daß es keine absoluten Wahrheiten, wie sie sämtliche idealistischen und spiritualistischen Systeme postulieren, gibt und daß jede gewonnene Erkenntnis uns nur auf dem Wege zur Erforschung der Wahrheit ein winziges Stück näher bringt.

Nur aus diesem Grunde dürfte der Monismus Häckels, der sich bereits in vielen Kreisen das Bürgerrecht erworben hat,

lebenskräftiger erweisen, als der verschwommene Mysticismus unserer Zeit. Wenn er auch in vielfacher Beziehung ergänzungs- und reparaturbedürftig ist, so gewährt er uns doch die Möglichkeit einer systematischen Erforschung des Weltganzen durch die experimentelle Methode. Jede andere Weltanschauung, die mit einer geistigen Potenz — Gott, Kraft, Ding an sich, Wille u. s. f. — rechnet, schließt das Experiment von vornherein aus, und sie muß daher in sich zusammenstürzen, sobald jemand ernstlich an ihren Grundpfeilern rüttelt. Die Geschichte der Philosophie von Sokrates bis Cartesius und Spinoza und weiter über Kant, Fichte, Schelling bis Hegel läßt uns die Unhaltbarkeit der idealistischen Systeme zur Genüge erkennen. Von demselben Mißgeschick sind auch sämtliche Religions-systeme heimgesucht worden, die auf ähnlichen unkontrollierbaren Voraussetzungen basieren.

Trotz des Mißgeschicks aller philosophischen und religiösen Systeme treten immer von neuem Propheten hervor, die in den alten Fehler verfallen, das Wissen durch den Glauben zu erweitern oder gar zu ersetzen. Dazu gehören die Anhänger des vorher kurz charakterisierten Mysticismus, ferner die Prediger einer »freien« Religion, aus der das mystische Element und das kirchliche Zeremoniell ausgeschieden ist. Es mag wohl die Idee einer von jeder Dogmatik freien ethischen Kultur auf den ersten Blick als ein gewaltiger Fortschritt erscheinen, praktisch hat sie aber nur geringen Wert. Ohne daß es die Arrangeure recht bemerken, eignen sie sich ein Stück des religiösen Zeremoniells nach dem andern an, bis sie sich schließlich mit einem ähnlichen Formelkram belastet haben, wie die christlichen Kirchen. Alsdann kann der Reinigungs- resp. Befreiungsprozeß von neuem beginnen. Den verschiedenen freireligiösen Gesellschaften ist die Gesellschaft für ethische Kultur gefolgt und als letzter Ring schließt die von den Gebrüdern Hart begründete »Neue Gemeinschaft« die lange Kette der religiösen und ethischen Reformbestrebungen. Letztgenannte Gründung, die an Verworrenheit nichts zu wünschen übrig ließ, war kurz vor ihrem Erlöschen bereits bei »Weihefesten von religiös-künstlerischer Eigenart« angelangt.

Den kirchlichen Neugründungen haftet meistens das Gepräge einer unheilvollen Utopisterei an. Sie mögen noch so ernst gemeint und gut gewollt sein, den religiösen Zersetzungsprozeß, in dem die moderne Gesellschaft sich befindet, können sie nicht aufhalten noch in eine neue Reformation hinüberleiten. Denn jede Religion und Weltanschauung ist zeitlich be-

grenzt. Im Altertum war es in erster Linie die Philosophie, welche den religiösen Volksglauben unterminierte; in der Neuzeit tritt noch ein anderer Faktor hinzu, der den Zersetzungsprozeß beschleunigt: die fortschreitende Erkenntnis des Universums und der es durchdringenden Kräfte und Gesetze. Das Altertum vernichtete seine selbstgeschaffenen Götter auf dem Wege der philosophischen Spekulation, die Neuzeit auf methodisch wissenschaftlichem Wege — ein Umstand, der uns den Alten gegenüber einen wesentlichen Vorteil einräumt. Das Altertum konnte seine mythologische Weltanschauung wohl ad absurdum führen, aber keine neue aufbauen. Darum fiel es dem Christentum nicht schwer, sich auf den Trümmern der Antike häuslich niederzulassen. Wir haben diesen Entwicklungsgang nicht zu befürchten, da wir in der naturwissenschaftlichen Forschung ein Mittel besitzen, das uns in den Stand setzt, eine vom religiösen Dogma freie Weltanschauung zu begründen. In keinem Winkel des Universums ist mehr Platz für übersinnliche Gewalten und verborgene Schicksalsmächte. Die Erde ein Stern unter Sternen, der Mensch ein Lebewesen unter Lebewesen, wenn auch der *primus inter pares* — das sind die beiden Stützpunkte der werdenden Weltanschauung.

Das einheitliche groß angelegte Weltbild, das uns die moderne Naturwissenschaft entrollt, wird unsere Kunstanschauung in ungeahnter Weise umgestalten. Häckel, der Vater des Gedankens, erschließt uns in seinen »Welträtseln« eine herrliche Perspektive. Der große Forscher, der sich auch auf künstlerischem Gebiete (»Kunstformen der Natur«) mit Erfolg betätigt hat, zieht eine bemerkenswerte Parallele zwischen dem Schönheitsideal des Christentums und des Monismus. Dem ursprünglichen asketischen Christentum, das die Verachtung des Lebens und die Abkehr von der Natur predigte, galt jede künstlerische Betätigung als eine Sünde wider den heiligen Geist. Es hat jedoch, wie an früherer Stelle näher ausgeführt, seinen Standpunkt in dieser Beziehung wesentlich geändert. Aber gibt es im Grunde genommen eine spezifisch »christliche« Kunst? Häckel nennt sie nicht ohne Grund eine *contradictio in adjecto*. Ich habe bereits dargetan, welche Fülle von Anregungen die Kunst des Mittelalters und der Renaissance durch fremde Kulturelemente erhalten hat. Gerade aus diesem Grunde hat sie eine universelle Bedeutung erlangt und auf das Geistesleben Europas einen Einfluß ausgeübt, der sich auch in einer religiös ungebundenen Zeit noch weiter geltend machen

wird. Denn wie die Tempel und Skulpturen der Antike nach dem Untergang der alten Welt nicht aus der Erinnerung der Menschheit gelöscht werden konnten, so werden auch die Dome der Christenheit, ihre gemalten und geschnitzten Heiligen die spätesten Generationen ästhetisch anregen und sie zu künstlerischem Schaffen begeistern. Die Nachwelt prüft nicht die Beweggründe, die den Künstler geleitet haben, sondern sie nimmt das Werk als solches hin; sie beachtet lediglich den Ideengehalt, die Empfindungstiefe und das künstlerische Vermögen, das im Kunstwerk zum Ausdruck kommt. Insofern kann die christliche Kunst, die wir nunmehr als eine abgeschlossene historische Erscheinung zu betrachten haben, den Vergleich mit den hervorragenden Leistungen aller Zeiten aushalten.

Das Schönheitsideal der Vergangenheit läßt keine Umdeutungen mehr zu, es ist abgeschlossen, wie sich aber das Schönheitsideal der wissenschaftlichen Weltanschauung gestalten wird, darüber können wir uns nur in Vermutungen ergehen. Kunst und Wissenschaft werden in Wechselwirkung zu einander stehen, sie werden einander anregen und befruchten. Das ist der Leitgedanke in Häckels »monistischer Kunst«. Es heißt in diesem Kapitel der »Welträtsel« unter anderem:

»Die überraschende Erweiterung unserer Weltkenntnis, die Entdeckung von unzähligen schönen Lebensformen, die wir der letzteren verdanken, hat in unserer Zeit einen ganz anderen ästhetischen Sinn geweckt und damit auch der bildenden Kunst eine neue Richtung gegeben. Zahlreiche wissenschaftliche Reisen und große Expeditionen zur Erforschung unbekannter Länder und Meere förderten schon im 18., und viel mehr aber im 19. Jahrhundert eine ungeahnte Fülle von unbekanntem organischen Formen zu Tage. Die Zahl der neuen Tier- und Pflanzenarten wuchs bald ins Unermeßliche, und unter diesen fanden sich tausende schöner und interessanter Gestalten, ganz neue Motive für Malerei und Bildhauerei, für Architektur und Kunstgewerbe. Eine neue Welt erschloß in dieser Beziehung besonders die ausgedehnte mikroskopische Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Tausende von zierlichen Radiolarien und Thalamophoren, von prächtigen Medusen und Korallen, von abenteuerlichen Mollusken und Krebsen eröffneten uns da mit einem Male eine ungeahnte Fülle von verborgenen Formen, deren eigenartige Schönheit und Mannigfaltigkeit alle von der menschlichen Fantasie geschaffenen Kunstprodukte weitaus übertrifft.

Indessen bedarf es nicht weiter Reisen und kostspieliger Werke, um jedem Menschen die Herrlichkeiten dieser Welt zu erschließen. Vielmehr müssen dafür nur seine Augen geöffnet und sein Sinn geübt werden. Überall bietet die umgebende Natur eine überreiche Fülle von schönen und interessanten Objekten aller Art. In jedem Moose und Grashalme, in jedem Käfer und Schmetterling finden wir bei genauer Untersuchung Schönheiten, an denen der Mensch gewöhnlich achtlos vorübergeht. . .

Aber nicht nur für diese ästhetische Betrachtung des Kleinen und Kleinsten, sondern auch für diejenige des Großen und Größten in der Natur hat uns erst das 19. Jahrhundert die Augen geöffnet. Noch im Beginne desselben war die Ansicht herrschend, daß die Hochgebirgsnatur zwar großartig, aber abschreckend, das Meer zwar gewaltig, aber furchtbar sei. Jetzt sind die meisten Gebildeten glücklich, wenn sie jährlich auf ein paar Wochen die Herrlichkeit der Alpen und die Krystallpracht der Gletscher genießen können . . . Alle diese Fortschritte im ästhetischen Naturgenusse — und damit zugleich im wissenschaftlichen Naturverständnis — bedeuten ebenso viele Fortschritte in der höheren menschlichen Geistesbildung und damit zugleich in unserer monistischen Religion . . .«

Die Rückkehr zur Natur oder ein Versenken in die Natur, das ist die alte Forderung, die immer von neuem aus dem Munde der führenden Männer ertönt, wenn die Menschen aus dem Wirrwarr der Meinungen nicht mehr herausfinden, wenn eine alte Weltanschauung abgewirtschaftet hat und die neue sich noch nicht an das Tageslicht wagt. Häckel weist darauf hin, daß das neue Schönheitsideal in der Natur unmittelbar vor uns ausgebreitet liegt. Wir brauchen nur zugreifen, um es zu besitzen. Aber das Neue wirkt, mag es uns auch noch so überzeugend vorgetragen werden, im allgemeinen wenig anheimelnd auf uns. Dasselbe trifft auch auf das in dieser Schrift behandelte Problem zu. Die Gefahr, daß die Kunst, anfänglich von der neuen Wirklichkeit abgestoßen, sich wiederum in Unwirklichkeiten verlieren wird, ist nicht zu unterschätzen. Die mystische und neuromantische Richtung in der modernen Kunst legten hierfür ein beredtes Zeugnis ab. Aber, wenn nicht alles trägt, ist jene Bewegung nur als eine sporadische Erscheinung zu bewerten — eine schwache Reaktion auf die sich stetig ausbreitende Entwicklungsidee, die unserer Zeit ihr besonderes Kolorit gibt. — —

Je mehr sich die monistische Weltanschauung vertieft, umso klarer wird sich auch das neue Kunst- und Schönheitsideal

von der Fülle der Erscheinungen abheben. Der Entwicklungsgedanke wird schließlich in der Kunst wie im Leben das eigentliche Leitmotiv werden. Welch' eine Fülle von künstlerischen Ideen läßt sich allein aus der dem Stoffe immanenten Entwicklungstendenz vom Anorganischen zum Organischen bis zu seiner schließlichen Entmaterialisierung, die im Gehirn des Menschen vor sich geht, schöpfen! Das Formprinzip tritt überall in der Natur zu Tage, in der Krystallisierung der Gesteine, wie in dem anatomischen Bau der Pflanzen und Tiere. Dasselbe Prinzip äußert sich auch in der schöpferischen Tätigkeit des Menschen, im Kunstbetrieb. Das im Kosmos wirkende Formprinzip und der Kunsttrieb des Menschen sind Wirkungen derselben kosmischen Grundidee, welche sich auf die einfache Formel: »Entwicklung« bringen läßt.

Unter dem Eindruck der Entwicklungsidee, die unsere Zeit beherrscht, wird die Kunst zu neuen und eigenartigen Leistungen angespornt werden. Das mächtig aufblühende Kunstgewerbe, das bis vor kurzem nur eine Scheinexistenz führte, hat bereits die beengenden ästhetischen Fesseln gesprengt. Der neue Formenschatz ist im wesentlichen aus der organischen wie anorganischen Natur gehoben worden. Und klingt nicht in der, im modernen Kunstgewerbe scharf betonten konstruktiven Gliederung der Entwicklungsgedanke leise wieder! — Die Resultate, die wir nach dieser Richtung bereits aufzuweisen haben, bieten uns die Gewähr dafür, daß die Kunst unter der Herrschaft der neuen Geistesrichtung keineswegs ihre dominierende Stellung einbüßen wird. Wir sind im Gegenteil vielmehr zu der Schlußfolgerung berechtigt, daß sie in einer freieren Zukunft in viel höherem Grade als in den Epochen der religiösen Gebundenheit das Leben durchdringen und verschönern wird.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



8-98

S. 61

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351268

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294546