



7. 3. 1916

Sc 539.

~~1864.~~

~~Nr. 246.~~



VORTRÄGE UND REDEN

KUNSTHISTORISCHEN INHALTS

ERNST GUHL.

AUS SEINEM NACHLASSE.



BERLIN.

VERLAG VON J. GUTTENTAG.

1863.

1916. 78⁹



18581



V o r w o r t.

Wenn der Tod allen Reichthum unmittelbaren Wirkens vernichtet, ist es Pflicht an dem Dahingeshiedenen, nach dem Erreichbaren zu greifen, um die Verbindung zwischen ihm und der Mitwelt lebendiger, fortdauernd zu erhalten. Wir erfüllen diese Pflicht an Ernst Guhl, indem wir vorläufig nachfolgende Vorträge und Reden der Oeffentlichkeit übergeben.

Das Leben und Gedeihen der Kunstakademien lag ihm von jeher am Herzen. Als Lehrer der hiesigen Akademie der Künste wirkte er nicht nur durch seine lebenswarmen Vorlesungen, sondern er bewies seine Theilnahme auch durch verschiedene Aufsätze*), in denen er die Interessen der Akademien besprach; und als er im Jahre 1859 die Stelle eines Sekretairs an der Akademie hier übernahm, gab ihm diese Erweiterung seiner Pflichten nur umfassendere Gelegenheit, mit dem vollen Maafs seiner Kräfte für die Kunst zu wirken und zu schaffen.

So erfüllt von seinem Amte, demselben mit ganzer Seele hingegeben, beabsichtigte er kurz vor seinem Tode, die mit I. und II. bezeichneten Vorträge unter dem Titel „Ueber das Wesen und die Bestimmung der Kunstakademien“ im Druck erscheinen zu lassen. Sein Zweck dabei war: „Wenn mir bei einem zufälligen Durchlesen dieser Vorträge die Veröffent-

*) Kunstblatt 1849. No. 20, 21 u. 22.

Deutsches Kunstblatt 1851. No. 2 u. 3.

Deutsches Kunstblatt 1851. No. 20 u. 21.

lichung derselben wünschenswerth erscheint, so geschieht dies zunächst aus dem Grunde, weil die für das ganze Kunstleben der Gegenwart wichtige Frage in jüngster Zeit mannigfache Besprechung gefunden hat und ich von verschiedenen Seiten zur Veröffentlichung aufgefordert, mich fast für verpflichtet halte, meine ganz bestimmte Ansicht in dieser Angelegenheit auch kund zu geben.“

Diesen beiden Vorträgen haben wir mehrere andere und einige Reden hinzugefügt. Denn wir glauben, daß durch die Herausgabe derselben das Bild des Dahingeshiedenen nur vervollkommenet wird; und wir dürfen nicht befürchten, durch das Zusammenfassen von Worten, die er zu verschiedenen Zeiten über Verschiedenes gesprochen hat, gegen die Harmonie zu verstossen, die ihm in jedem Thun als Höchstes galt. Alle diese Worte erfüllt ja ein Sinn, beherrscht eine Idee, die Idee der Kunst, die ihn schon als Jüngling durchleuchtete und die sein ganzes Wesen vergeistigte, als er mitten im Leben demselben alle seine Kräfte widmete und es für sich und Andere schön, reich und glücklich zu gestalten wufste.

Möge sich die Hoffnung erfüllen, die uns zur Herausgabe dieser Sammlung ermuthigt; möge an ihr das schöne Wort wahr werden: „Geistige Saat reift stets einmal, ob, der sie gesäet, sie reifen sieht oder nicht. Im Reiche des Geistes geschieht nichts vergebens.“

Berlin, im November 1862.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Das Wesen und die Bestimmung der Kunstakademien. I. II.	1
(I. Gehalten zur Feier des Geburtstages S. M. Königs Friedrich Wilhelm IV., den 15. October 1860. — II. Gehalten zur Feier des Geburtstages S. M. Königs Wilhelm I., den 22. März 1861.)	
Die Baukunst und ihr Zusammenhang mit staatlicher Entwicklung	31
(Gehalten zur Feier des Geburtstages S. M. Königs Friedrich Wilhelm IV., den 15. October 1859.)	
Das Berliner Schauspielhaus *)	45
(Gehalten am Schinkelfest, den 13. März 1859.)	
Der grofse Kurfürst als Begründer und Friedrich I. als Pfleger vaterländischen Kunstlebens	67
(Gehalten zur Feier des Geburtstages S. M. Königs Wilhelm I., den 22. März 1862.)	
Friedrich Wilhelm IV. und die Kunst	81
(Gehalten zu Seiner Gedächtnisfeier, den 23. Januar 1861.)	
Die heilige Familie im Verlauf der italienischen Malerei	91
Palermo	117
(Gehalten im wissenschaftlichen Verein, den 4. Januar 1862.)	

*) Abgedruckt aus der Zeitschrift für Bauwesen Jahrg. IX.

Das Wesen und die Bestimmung
der
Kunstakademien.

I.

Hochverehrte Versammlung!

Unter allen Arten, freudige Ereignisse oder festliche Tage, wie der heutige es ist, würdig zu begehen, wird die würdigste immer darin bestehen, daß eine Versammlung, wie die hier vereinigte, von der festlichen Stimmung des Tages gehoben und getragen, der Betrachtung solcher Dinge sich zuwendet, die wie sie dem Berufskreise der Versammelten angehören, zugleich in ein höheres Gebiet, als das der engen und beengenden Wirklichkeit ist, hinüberreichen. Und zwar wird dies um so mehr am Orte sein, wenn der, dessen Feier zu begehen man gewillt ist, unter dem Druck einer göttlichen Prüfung zu seufzen hat, die sein ganzes Volk mit ihm empfindet und die jede laute Aeußerung der Freude von vorn herein unmöglich macht. Und wie ferner an derartigen Tagen sich wohl jeder Einzelne veranlaßt sieht, sich selbst wie seine Leistungen und Pflichten einer ernsteren Prüfung zu unterziehen, so möchte es mir, der ich die Ehre habe, hier im Namen der ersten Kunstakademie unseres Vaterlandes zu sprechen, als ein eben so nahe liegender wie würdiger Gegenstand der Betrachtung erscheinen, die Stellung, welche die Akademien überhaupt im Kunstleben der Gegenwart einnehmen, näher in's Auge zu fassen und die Beurtheilungen zu erörtern, welche sich diesen Instituten gegenüber in der öffentlichen Meinung, sei es der Künstler oder des gesammten Publikums, geltend zu machen pflegen.

Eine Anstalt, die wie die unsrige allen Anforderungen der Zeit zu entsprechen hat, wird sich auch der Prüfung dessen, was die Zeit über sie urtheilt, nur mit Vortheil und Nutzen unterziehen können. Findet sie Lob und Billigung darin, so

werden diese zum Ausharren auf der betretenen Bahn anfeuern, findet sie aber Tadel und Mißstimmung in dem Urtheil der Zeitgenossen ausgesprochen, so wird auch darin Erörterung ihr nützlich werden. Denn ergeben sich dieselben als begründet, so wird darin zugleich der Weg zu neuer und besserer Wirksamkeit angedeutet sein; sind sie aber ungerecht und unbegründet, so wird diese Erkenntniß nur dazu beitragen können, das Bewußtsein des eigenen Rechtes zu steigern und die Mittel gewähren dies Recht auch den abweichenden Ansichten gegenüber als solches zur Anerkennung zu bringen. —

Lassen wir nun einmal die lobenden Stimmen bei Seite und wenden uns zu dem, was in engeren oder weiteren Kreisen, mit mehr oder weniger Anspruch an Tadel und Mißbilligung über die Akademien und akademisches Wesen sich verlauten läßt, so mögen hier zunächst einige Vorwürfe von mehr allgemeiner und unbestimmter Art unbeachtet bleiben, die sich, wenn wir die mehr positiven und historischen Gesichtspunkte des Tadelnden werden erörtert haben, leichter behandeln lassen und daher auch einer künftigen Widerlegung vorbehalten bleiben mögen.

Zu den eben angedeuteten, angeblich aus der Geschichte entlehnten und gegen die Akademien geltend gemachten Gesichtspunkten gehört insbesondere derjenige, wonach man sich darauf beruft, daß die Akademien nur in den Zeiten künstlerischen Verfalles hervortreten und nun ziemlich leicht zu der Schlußfolgerung übergeht, die Akademien auch als die Veranlassungen dieses Verfalles zu betrachten.

Beide Theile dieser Behauptung sind irrig. Denn was zunächst das historische Auftreten der Akademien betrifft, so sind die Bestandtheile derselben vielmehr so alt, als das Wiederaufleben der modernen Kunst selber. Die ganze Periode der Renaissance ist von ihren Anfängen im 15. Jahrhundert bis zu ihrer Blüthezeit unter Rafael und Michel Angelo von entschieden akademischen Elementen durchzogen, von einem entschieden akademischen Geiste belebt. Die Bildungsmethode, durch welche Squarcione, der Gründer der Schule von Padua,

einen so ausgedehnten und reichhaltigen Einfluß auf die Künstler des 15. Jahrhunderts ausgeübt hat, war durchaus akademisch — in der Sammlung antiker Kunstwerke und in deren systematischem Studium lag der Schwerpunkt dieser Methode und ähnliches macht noch heut einen Haupttheil des akademischen Unterrichts aus.

Die Schule, welche Leonardo da Vinci zu Mailand eröffnete, wird geradezu als Akademie bezeichnet und stimmt insofern sehr wesentlich mit dem modernen Begriff der Akademie überein, als das persönliche Element des Atelierstudiums durch allgemein wissenschaftliche Unterweisung erweitert wurde, zu welchem Zwecke Leonardo selbst schriftstellerisch thätig war.

Ja, jene zahlreichen Akademien, die nach dem Vorbilde der platonischen der Mediceer im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts hervortraten, haben wir uns in lebhafter Wechselwirkung mit der Kunst und den Künstlern der Zeit zu denken, jener Zeit, die zuerst wieder über die Natur des Schönen und der Kunst zu forschen begann und in der wir die ersten Heroen der Kunst selbst auf diesem, jetzt so ängstlich gemiedenen Gebiet sich bewegen sehen. Und wer wird hier von Verfall zu sprechen wagen? Wer wird nicht vielmehr in jener Verbindung des frischen Schaffens mit der freien geistigen Forschung, die wir recht eigentlich als akademisch bezeichnen möchten, eines der schönsten Merkmale jener glänzenden Kunstblüthe des 16. Jahrhunderts erkennen müssen?

So lange die Künste nun durch die Macht großer Genien auf ihrer Höhe gehalten wurden, konnten die doppelten Ziele dieser Bildung von Einzelnen, als Lehrern, erreicht werden. Es war eine Zeit, wo Kenntniß und Begeisterung für dieselben Dinge allen Personen und allen Schöpfungen einen gemeinsamen Grundton zu geben schien. Um zu dem Einen, gemeinsamen Ziele zu gelangen, bedurfte es noch keiner äußerlichen, schulmeisterlichen Unterwerfung — das Leben selbst bildete die Schule.

Auch nach dieser Seite hin hatte die Zeit bei aller persönlichen Freiheit etwas akademisches an sich und, was wohl

heut zu Tage den Akademien von ihren Gegnern vorgeworfen wird, ein Ziel war es, das man verfolgte, ein Ideal, dem man, ohne der Mannigfaltigkeit der Individualitäten zu nahe zu treten, begeistert nachstrebte. Und dies bildet denn auch den Charakter der Gemeinsamkeit, der selbst mitten unter den mannigfachsten Richtungen der Schulen des 16. Jahrhunderts keinem Kundigen entgehen wird. Jede Vielheit strebt naturgemäß nach Regel und Gesetz, jede Vereinigung und Körperschaft bildet sich gewisse feste Normen, die auch ohne äußerlichen Zwang, bewußt oder unbewußt den Leitfaden für die Einzelnen abgeben.

Mit den mittelalterlichen Traditionen hatte man gebrochen, aber die Ideen des klassischen Alterthums waren an dessen Stelle getreten. Sie bestimmten Leben, Sitte, Wissen und Glauben. Sie bestimmten auch die Kunst. Und wie so im Ganzen und Großen die Ziele fest standen und der Einzelne sich nur die seiner Natur zusagenden Wege zu bahnen hatte, um zu der Höhe jener gemeinsamen Ziele zu gelangen, so sehen wir diese ganze Zeit auch mit Eifer sich einzelnen großen Kunstschöpfungen als Mustern und Vorbildern zuwenden. Was aus dem Gemeingefühl einer ganzen Zeit hervorgegangen war, zog auch die Interessen einer ganzen Zeit wieder mächtig zu sich heran.

An Masaccios Bildern in S. Maria del Carmine bildete sich eine große Zahl von Künstlern. Michel Angelo studirte darnach und Rafael verschmähte es nicht, Typen daraus für seine eigenen Werke zu entlehnen.

Die im Wettkampf von Leonardo da Vinci und Michel Angelo geschaffenen Malereien für den palazzo Vecchio von Florenz wurden zur Schule für eine ganze Generation von Künstlern. Rafael, zum ersten Male aus dem engen Kreise seiner Schule hervortretend, erstarkte hier; eine seiner größten Compositionen der späteren Zeit läßt noch deutlich den Eindruck von Leonardo's Werk erkennen und noch hundert Jahre später kopirte der große Flamänder P. P. Rubens nach den geretteten Ueberresten desselben Bildes.

Wie weit waren jene großen Männer von der stolzen Vereinzelung entfernt, nach der jeder Einzelne wo möglich für sich seine eigene Kunst zurecht machen mochte; wie weit entfernt von jener engen Ansicht, die in dem Einfluß wie einer allgemeinen wissenschaftlichen Norm der Bildung, so auch eines bestimmten Vorbildes eine Beeinträchtigung des lieben Ich und seines künstlerischen Genies fürchten zu müssen glaubt! Aber Jene waren ein starkes und muthiges Geschlecht, die vor solcher Berührung und solchem Anschluß keine Besorgniß hegten. Willig vielmehr fügten sie sich solchen Einflüssen und gerade indem alle Eines wollten, ward jeder ein Anderer, während es heut zu Tage eine große Zahl von solchen giebt, deren jeder etwas ganz Besonderes schaffen möchte und deren Leistungen schließlic auf Einunddasselbe hinaus kommen!

Aber gehen wir einen Schritt weiter. Die Zeit der Blüthe, von der wir sprachen, konnte nicht lange andauern. Die großen Meister, die in sich das Wesen der Kunst selbst zu verkörpern schienen, weil sie im Dienste der damaligen Kunstidee ihre Werke schufen, traten allmählig vom Schauplatz zurück. Andere, die in keiner großen Idee mehr die Gesetzgeberin der Kunst anerkannten, traten an ihre Stelle. Die Welt der hohen Kunstindividualität zerfiel in eine Menge unbedeutender Einzelheiten. Das ernste, gehaltene, von gemeinsamen Ideen beherrschte Wesen der Blüthezeit ward zum Manierismus. Nicht ohne Schuld der gesammten Zeit, die sich nicht lange auf solchen Höhepunkten erhalten kann, häuften sich in überraschender Schnelligkeit die Zeichen des Verfalles. Willkür, Spiel, Uebertreibung ersetzen die klassische Ruhe, Absichtlichkeit und Haschen nach augenblicklicher Wirkung die stille und liebevolle Hingabe, die den Charakter jener Blüthezeit ausmachten.

Da erwachte in einem gediegenen und ernsten Künstler von Bologna das Bewußtsein dieses Verfalls und der Gedanke der Heilung. Damit datirt zugleich die Entstehung der Akademien im eigentlichen modernen Sinne des Wortes.

Die Gründung der bolognesischen Akademie durch Lodovico Caracci war eine Nothwendigkeit. Aus dem richtigen und klaren Bewusstsein des Verfalls entstanden, hat sie die Kunst gerettet. Denn auf der einen Seite drohte der hohle Idealismus der Manieristen der Kunst alle innere Wahrheit und Tiefe des Gehalts zu rauben, auf der andern ein krasser Naturalismus, Schönheit, Adel und Würde von ihr zu verscheuchen.

Wunderbar, daß die Caracci, denn Lodovico hatte sich mit jüngeren Kräften, seinen Neffen Agostino und Annibale zu diesem Werk verbunden, dasselbe mit einer vielleicht geringeren Summe von Talent durchgeführt haben, als den Vertretern der beiden herrschenden falschen Richtungen zu Gebote stand. Aber sie hatten den Ernst der Gesinnung, sie hatten die tiefste Ueberzeugung von der Würde und dem Adel der Kunst, und dies gab ihnen die Kraft über die talentvolleren Gegner zu siegen. Dazu kam die Wärme sittlicher und religiöser Empfindung, die ihnen aus der Umgestaltung des kirchlichen Lebens der Zeit zufloß und die ihrem Werke der künstlerischen Reform zugleich eine allgemein geschichtliche Bedeutung gab.

Unter Spott und Hohn haben sie dies ihr Werk begonnen, mit eiserner Festigkeit haben sie es durchgeführt. — Die Schule, in der die drei Verbündeten je nach ihrer besonderen Begabung sich in den Lehrstoff getheilt hatten, endigte damit, die Talente aller andern Ateliers an sich zu ziehen. Und indem sie die Kunst einerseits zur Wahrheit der Natur und des Lebens zurückzuführen und sie andererseits mit dem Gehalte großer und ergreifender Ideen zu erfüllen suchten, sind sie als die eigentlichen Neubegründer der italienischen Kunst zu betrachten, deren weitere Geschichte, nach dem Ausdruck eines Forschers, fortan mit der Geschichte der bolognesischen Schule identisch ist.

Freilich darf man die Caracci nicht mit Rafael oder Correggio oder Tizian vergleichen. Die Zeit der unbefangenen naiven Schöpfung war vorüber. Mit jenen verglichen, mögen sie nicht selten allzu bewußt erscheinen. Aber mit ihren Gegnern vergleiche man sie, mit dem Cavalier d'Arpino und

seiner Schule auf der einen Seite, mit den Caravaggio und seinen neapolitanischen Nachfolgern auf der andern. Zwischen beiden stehen sie mitten inne, ihrer Ziele sich wohl bewußt, die Mittel abwägend, die verschiedenen Verfahrungsweisen prüfend, wählend — woher ihnen auch der Name der Eklektiker zu Theil geworden ist. Es ist wahr, daß sie mehr mit Besonnenheit und aus Ueberlegung schufen, als aus unmittelbarem Anstoß und von dem Funken göttlicher Begeisterung entflammt — aber das ist der ganzen Zeitrichtung eigen und muß von ihren Gegnern nicht minder ausgesagt werden.

Und dennoch, zu welcher Wärme und Innigkeit sind sie gelangt in ihren religiösen, zu welcher Lust und Lebensfülle in ihren profanen Darstellungen, wie namentlich in den herrlichen Malereien der Gallerie Farnese.

Und wie frei war ihre Lehrweise von allem pedantischen Zwang, von aller steifen Regel! Bei allem Sinn für Ordnung und Gesetz, ohne welche eine wahre künstlerische Durchbildung nicht vollzogen werden kann, behielt jede Persönlichkeit ihr Recht und ihre Freiheit und es gereicht nicht zu dem geringsten Ruhm der Caracci, eine so große Zahl originaler Talente erzogen zu haben, unter denen wir nur die Albani, Guercino, Domenichino, Lanfranchi, Guido Reni hervorheben wollen.

So ist die Entstehung der bolognesischen Akademie aufzufassen, in der wir das erste Vorbild derjenigen Akademien erkennen dürfen, wie sie heut zu Tage den Bedürfnissen künstlerischer Bildung entgegen zu kommen haben. Weit entfernt den Verfall der Künste zu beschleunigen, ist sie es vielmehr gewesen, die dem immer deutlicher herein brechenden Verfall entgegen getreten ist und die Künste für eine neue Zukunft gerettet hat.

Dürfen wir nun hoffen, durch diese Betrachtungen von historischer Seite manches Mißverständniß und manche irrige Ansicht über Natur und Wesen der Akademie beseitigt zu haben, so mögen noch einige Erörterungen über den gegenwärtigen Stand der Ansichten hier ihren Platz finden.

Sehen wir denn zunächst, um nur Einiges aus dem Vielen hervor zu heben, nach den Gründen, auf denen die Abneigung eines großen Theiles der heutigen Generation gegen die Akademien zu beruhen scheint.

Bald ist es die Menge des zu Lernenden, die man fürchtet, bald die Gattung desselben, gegen die man Bedenken hegt. Bald endlich ist es die Regel und die feste Ordnung, in denen ein Lehrinstitut, insbesondere ein staatliches, sich immer bewegen muß und von denen man Zwang und Beeinträchtigung des freien künstlerischen Genius besorgen zu müssen glaubt. Es scheint dem Allen der eine Gedanke zu Grunde zu liegen, daß jedes Lernen, außer dem der Technik, dem Künstler entbehrlich sei, ja demselben gefährlich werden könne. Aber ist dies nicht eine thörichte Furcht und ein Zeichen von Schwäche, die dem Talent nicht mehr die Kraft zutraut, gegen geregeltes Wissen sich behaupten zu können? Liegt nicht darin ein Verkennen alles dessen, was die Kunstgeschichte an den besten Zeiten und den besten Meistern lehrt?

Je kräftiger vielmehr, und je mehr künstlerisch begabt eine Zeit war, um so mehr fühlte sie das Bedürfnis, das Machen und die Technik durch höhere Elemente menschlichen Wissens zu ergänzen, zu erweitern, zu adeln! Das Studium, anstatt das Talent zu knechten ist es vielmehr allein, welches ihm die wahre Freiheit giebt. Man betrachte die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts — welche Fülle von Begabung überall und überall, welche Kraft und Freudigkeit des Studiums! Und zwar eines Studiums, das nicht bloß die materielle Herstellung des Kunstwerks, sondern nicht minder die höheren geistigen Bestandtheile der Kunst selber zum Gegenstande hatte. Es war eben eine Zeit, in welcher der Künstler, anstatt sich mit dem augenblicklichen Erfolg seiner Handfertigkeit zu begnügen, noch seinen Stolz darin fand, mit allen Bildungsstoffen seiner Zeit vertraut zu sein und wo möglich auf der Höhe der letzteren selbst zu stehen. Und als Lohn dieser Bestrebungen haben wir die unerschöpfliche Fülle genialer Anschauungen und künstlerischer wie humaner Motive zu betrachten, die jene Zeiten vor allen andern auszeichnet!

Und was wollen die Akademien anders, als den Künstlern der Gegenwart eine solche Stellung und solche Erfolge ermöglichen? Mache man sich nur klar was die eigentliche Aufgabe und der Zweck der Akademien heut zu Tage ist. Die Unklarheit über diese letzten Ziele scheint es hauptsächlich zu sein, die die tadelnden und mißbilligenden Urtheile über ihre Einrichtung und ihre Erfolge hervorgerufen hat.

Die Kunst ist eine der edelsten Thätigkeiten des menschlichen Geistes. Von den rohen Anfängen einer zufälligen Wirksamkeit an, ist sie allmählig dazu vorgeschritten, sich eine ehrenvolle Stellung im Leben der Nationen, in der Welt geistiger Schöpfungen zu erringen.

Ihre ganze Geschichte ist ein solcher Kampf um gleiche Berechtigung mit den übrigen höchsten Interessen der Menschheit — ein solcher Kampf um neue und weitere Gebiete ihrer Erfolge. Ursprünglich auf ein enges Terrain beschränkt, hat sie sich nach und nach des ganzen Lebens bemächtigt, um eben den ganzen Menschen zu gewinnen, den ganzen Menschen erheben, erfreuen, begeistern zu können. Je klarer sich dies im Laufe der Zeiten herausgestellt hat, um so näher ist auch dem Staate die Sorge und Pflege der Kunst gerückt worden. Fast alle haben — einem großen gemeinsamen Gefühl der Zeit Folge leistend — Institute gegründet, welche die Ausbildung von Künstlern und das Gedeihen der Kunst selbst fördern sollen. Dies aber thut der Staat nicht darum, um die für den etwaigen Bedarf erforderliche Zahl von Künstlern zu erziehen. So erzieht er sich wohl in gewissen Anstalten die Richter und Gottesgelehrten, die Aerzte und die Lehrer, deren er zu seinem äußeren wie innerlichen geistigen Bestande bedarf. Bei den Akademien als Kunstschulen, wäre dieser Gesichtspunkt ein falscher. Denn die Künstler müssen aus den Bedürfnissen der Zeit selbst, aus den Neigungen der Gesellschaft hervorgehen. Diese allein wird daher auch den richtigen Maassstab für die Heranbildung von Künstlern zu geben haben. Wollte der Staat willkürlich und künstlich gleichsam eine Zahl von Künstlern hervorrufen, er würde ein Unrecht gegen die Künstler

begehen, indem er dadurch die ganz unerfüllbare Verpflichtung ihrer Beschäftigung übernehme, und nicht minder gegen die Kunst selbst, die durch solche absichtliche Vermehrung ihrer Kräfte und durch die daraus nothwendig hervorgehende Ueberproduktion in ihrem innersten Wesen nur beschädigt werden könnte.

Aber auch nicht um ein gewisses Kunstsystem, einen bestimmten Geschmack etwa festzuhalten oder hervorzurufen, unternimmt es der Staat, in den Akademien für die Bildung der Künstler zu sorgen. Auch für diesen kann nur das Gemeingefühl der Zeitgenossen entscheidend sein. Die Kunst hat ihren eigentlichen Werth nur als eine Blüthe, die frei und unbewußt aus dem Zusammenhang aller materiellen und geistigen Lebensbedingungen eines Volkes hervorsprießt. Diese sind es, die auch ihre Formen und Erscheinungsweisen allein zu regeln haben. Aus der Bildung der Gesellschaft, des Publikums, im höchsten Sinne des Wortes ergiebt sich der Kunstgeschmack — er kann weder, noch darf er officiel von Staatswegen erzeugt oder geregelt werden.

Was aber — wird man fragen — bleibt nun für die Zwecke und Ziele der Akademien noch übrig? Eines, sage ich, Eines, das mir als das einzig richtige erscheint und alle Bedingungen des Lebens und der Wirksamkeit in sich trägt. Der Staat nimmt die Kräfte und Mittel aller seiner Angehörigen in Anspruch, so weit er deren bedarf, um sich selbst zu erhalten. Er verfügt über ihr Vermögen und Eigenthum, er erheischt das Mitwirken all ihrer geistigen Kräfte, er fordert gebieterisch selbst ihr Blut, ihr Leben. Er thut dies mit vollem Recht, so lange sein Wohl und Bestand den Grund für diese Anspannung aller Kräfte abgeben — die Opfer kommen den sie Darbringenden selbst zu Gute. Zugleich nun aber mit jenen Rechten übernimmt der Staat die Verpflichtung jedem Einzelnen seiner Angehörigen Gelegenheit zur vollsten Entwicklung seiner selbst zu gewähren. Ein Staat wird um so größer, mächtiger und vollendeter sein, als ihm diese äußerliche wie innerliche Förderung seiner Angehörigen gelingt.

Nun sahen wir aber, daß die Kunst zu den edelsten Seiten

des menschlichen Geistes gehöre. Wir sahen, daß sie sich im Laufe der Zeiten eine dem entsprechende Stellung auch im Leben der Nationen errungen. Um nun jedes Talent, jeden Keim künstlerischer Begabung, den Gott in des Menschen Herz gelegt, zur frischen und allseitigen Entfaltung zu bringen, darum gründet und erhält der Staat Anstalten, welche die Mittel zu dieser Entfaltung darbieten.

Das sind die Akademien.

Nicht um möglichst viele Künstler hervorzurufen sind sie bestimmt, nicht um eine Kontrolle und Leitung des Geschmackes auszuüben — sie sind bestimmt, jeder Persönlichkeit, die den göttlichen Funken in sich fühlt, die Möglichkeit zu gewähren, sich wie dieser es gebietet, nach allen Seiten hin frei und unbehindert zu entfalten.

Diese Möglichkeit aber kann heut zu Tage kein einzelner Meister, kein einzelnes Atelier mehr bieten. Selbst der größte Künstler kann als Einzelner dieser Aufgabe nicht mehr nachkommen.

Es ist daher ein Zusammenwirken von Kräften nöthig, wie auf Schulen und Universitäten. Nur so ist der Vielheit der Anforderungen Genüge zu leisten; nur so ist der Einseitigkeit der Bildung entgegen zu treten; nur so ist die wahre Ergänzung für das Studium im Atelier, für das Verhältniß von Schüler zu Meister zu finden, das jetzt wie sonst der Kunst gedeihlich und nöthig ist.

Die Akademie giebt die Lehre — den Meister suche der Schüler sich selbst nach dem Triebe des Herzens. Beide vereint werden den Künstler ziehen!

Dies ist, wie mir scheint, die einzig richtige Auffassung der Stellung, welche in der Gegenwart die Akademien einzunehmen haben.

Es liegen darin zugleich die Grundbedingungen für den Umkreis und die Art ihrer Studien.

Was lernbar in der Kunst ist, das haben sie zu lehren. Die Technik nach allen Richtungen hin, von den elementaren Fundamenten bis zu den Wissenschaften, welche die Bedingungen aller künstlerischen Darstellung bilden und für deren

Lehre selbst das trefflichste Atelier nicht ausreicht — wie ja denn bekanntlich selbst schulmässig eingerichtete Ateliers in dieser einen Beziehung immer wieder auf die sonst so scheel angesehenen Akademien recurriren müssen!

Für das aber, was nicht lernbar ist — den Trieb zum Höchsten, die Flamme der Begeisterung, die so oft in dem Streben nach technischer Handfertigkeit unterzugehen Gefahr läuft, dafür soll der Boden bereitet, dem soll jede Förderung entgegen gebracht werden.

Der wahre Künstler wird geboren, wie der wahre Dichter. Aber, er wird es in Wirklichkeit erst, wenn zu dem Geschenk des Himmels die eigene Arbeit, die Kraft des Willens, die Fülle des Wissens kommt.

Und darum erstreckt sich der Unterricht der Akademien auch auf Gebiete, die mit dem bloßen Machen in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen, darum lehrt sie die Jünger einen Blick thun in das allmälige Werden der Kunst; darum sucht sie ihr Verständniß zu erwecken für die ewigen Schönheiten, die in den Kunsterzeugnissen des klassischen Alterthums liegen, von denen der moderne Materialismus sich achselzuckend wendet; darum endlich sucht sie ihnen den Zusammenhang menschlicher Entwicklung und das Weben des göttlichen Geistes in den wechselnden Formen und Typen der Geschichte zu erschliessen!

Mag der Sinn der jüngeren Generation solchem Thun abgeneigt sein oder nicht; mag das verlockende Beispiel materieller Erfolge die Jünger diesen Bestrebungen abwendig machen oder nicht, mögen Wenige oder Viele sich darnach drängen — doch liegt in dem Allen der beste Schatz, die edelste Kraft des menschlichen Geistes und die Aufgabe der Akademien ist es, diese Schätze zu bewahren, diese Kräfte den danach Begehrenden dienstbar zu machen und den Künstlern wenigstens die Möglichkeit offen zu halten, zu dem Ehrenplatz auf der Höhe der Zeit zu gelangen, indem sie ihnen, ohne der Unmittelbarkeit des Schaffens Abbruch zu thun, den Weg zu der Höhe der heutigen Bildung eröffnen!

Das Wesen und die Bestimmung
der
Kunstakademien.

II.

Hochverehrte Versammlung!

Wenn wir unsern Blick über die verschiedenen Zeiten schweifen lassen, in denen die Künste geblüht und uns die verschiedenen Stufen vergegenwärtigen, welche dieselben während ihrer allmäligen Entwicklung durchlaufen haben, so ist es zunächst der Eindruck einer großen und bunten Mannigfaltigkeit, der uns aus einer solchen Umschau, wie sie heut zu Tage durch Sammlungen von einer sonst ungeahnten Fülle ermöglicht wird, in einer überraschenden und fast verwirrenden Weise entgegentritt. —

Wir glauben zu wissen, daß die Idee der Kunst eine einzige und unwandelbare sei, und sehen doch hier eine Fülle der verschiedenartigsten Schöpfungen vor uns. Wir hegen die Ueberzeugung, daß die Grundlagen des künstlerischen Schaffens, weil aus der Natur des menschlichen Geistes selber mit Nothwendigkeit hervorgegangen, zu allen Zeiten ähnlich und einander verwandt seien; und doch sehen wir Erzeugnisse daraus hervorgehen, die weder in den Formen ihrer Erscheinung noch in ihrem eigentlichen Ideeninhalt irgend etwas Gemeinschaftliches an sich zu tragen scheinen. Wir sind durch die Resultate der neueren Forschung daran gewöhnt worden die verschiedenen Gruppen und Perioden der künstlerischen Thätigkeit des Menschengeschlechtes als wohlgeordnete Glieder einer Kette, als Stufen einer Entwicklungsfolge zu betrachten und doch will es dem unbefangenen Auge schwer bedünken, eine ägyptische Pyramide oder einen amerikanischen Teocalli mit dem Dome von Cöln und der Peterskirche in Rom auch nur von einer Seite zu vergleichen. Es scheint nicht möglich, eine Verwandtschaft zwischen den gedrückten Gestalten nubischer Höhlentempel und dem Apollo von Belvedere zu entdecken; noch die Fäden zu erkennen, welche von den Malereien alt-



griechischer Tongefäße zu dem bildlichen Schmuck christlicher Basiliken oder von diesen zu dem Christusideal eines Tizian hinüberleiten.

Ueberall zeigen sich hier Bedenken und Räthsel, deren Beseitigung und Lösung nur durch den Einblick in jenes große Geheimniß der menschlichen Entwicklung selbst ermöglicht werden, in der auch der Geist als Einer erscheint und doch zu tausend und abertausend verschiedenen Erscheinungsweisen drängt. Sie gehören der Wissenschaft der Kunstgeschichte an, welche in dem Mannigfaltigen die Einheit nachzuweisen hat und welche die Verschiedenheit der künstlerischen Entwicklungsformen aus dem Einklange mit den stets wechselnden Geschicken des Menschengeschlechtes selbst zu erklären berufen ist.

Uns, die wir heut versammelt sind, um der freudigen Theilnahme an dem Festtage des erhabenen Fürsten Ausdruck zu verleihen, mit dessen Wohl fortan das Heil des theuren Vaterlandes verknüpft erscheint, möge es hier gestattet sein, nur auf eine dieser Verschiedenheiten hinzuweisen und nur eine Seite des Gegensatzes näher in's Auge zu fassen, welcher zwischen unserer Zeit und den früheren Epochen der Kunstproduktion obwaltet. Vielleicht gelingt es uns aus einer solchen Vergleichung ein aufklärendes Licht für manche Verhältnisse des gegenwärtigen Kunstlebens zu gewinnen, die uns selbst berühren und in enger Beziehung zu diesem der Pflege der Kunst gewidmeten Institute stehen, das in dem gefeierten Fürsten zugleich seinen Protektor verehrt. Und zwar glaube ich, daß in diesem Sinne kaum eine andere Frage uns näher liegen könne, als die nach der Bildung, der Lehre, den Studien der Künstler, und die Erörterung, in welcher Weise sich das Verhältniß dieser letzteren zu der Zeit selber in den verschiedenen Perioden der Geschichte geändert habe. Aber auch hier scheint der Umfang des zu überschauenden Gebietes noch zu groß um in den Rahmen einer Rede gefaßt zu werden, die der allgemeinen festlichen Stimmung des heutigen Tages entsprechend auch eine allgemeine Theilnahme und allgemeines Verständniß zu erwecken bestimmt ist.

So erscheint es uns geboten, alle jene lediglich der historischen Forschung anheim fallenden Perioden der Geschichte zu übergehen und nur solche hervorzuheben, deren Verständniß am allgemeinsten verbreitet und für welche wenigstens das Interesse als Gemeingut aller Gebildeten betrachtet werden darf. Fassen wir nun in diesem Sinne die Blüthezeit des griechischen Alterthums in's Auge, als welche wir wohl die Zeiten der griechischen Freistaaten unmittelbar vor und nach den Perserkriegen und für Athen die Staatsleitung des Perikles bezeichnen dürfen, so macht sich hier sogleich die Erscheinung bemerkbar, daß es zur Bildung der Künstler keiner besonderen Anstalten oder Institute bedurfte; daß systematische Lehre, wie sie etwa heut von den Akademien geboten wird, nicht stattfand und das Bedürfnis danach weder von der Gesellschaft, noch vom Staate, noch endlich von den Künstlern selbst irgendwie empfunden wurde. Und wie sollte es auch? War doch allen Anforderungen, welche jenes glückliche Volk an die Künstler stellte, durch den Geist der Zeit selber und durch die einfachen an und für sich selbst künstlerischen Verhältnisse vollkommen Genüge geleistet, bot doch das Leben selbst in reicher Fülle dar, was heut nur mühsam erkämpft und errungen werden kann!

Für den Unterricht und die Lehre der Technik genügte die Werkstatt des Meisters. Für den Styl und die Auffassung hatte eine lange und wunderbar stetige Tradition im Ganzen und Großen die Typen fast unwandelbar festgesetzt.

Die Vorbilder für die Formen der Darstellung gewährte in jedem Augenblick das reich bewegte Leben und die Beziehungen des Künstlers zu seiner Umgebung.

Den geistigen Gehalt aber entnahm der Künstler einfach aus dem Bewußtsein der Nation selber, deren lebendiges Glied er war und über deren Ideenwelt hinaus zu gehen, das Kunstwerk weder befähigt noch berufen war.

Glückliches Volk, das in seiner einfachen naiven und unbewußten Existenz reich genug war dem Künstler Alles zu gewähren, dessen er zu seiner Ausbildung bedurfte!

Glückliche Künstler, die sich jeden Augenblick von künst-

lerischen Eindrücken umfassen und von einem Volk getragen fühlen, dem die Kunst eben so sehr ein Bedürfnis, als es selber von dem Hauche der Schönheit umweht und durchathmet war!

Denn was zunächst jenen ersten Punkt betrifft, so gehörte zur tüchtigen Durchbildung eines Künstlers in Bezug auf die materielle oder technische Herstellung eben nichts weiter, als was im Bereich der Werkstatt zu erlangen war, als was von dem Meister einzig und allein durch die stete Ausübung seiner Kunst vor den Augen und unter Mithilfe der Schüler dargeboten wurde. Und dies Leben in der Werkstatt war von um so nachhaltigerer Wirkung und mußte das ganze Wesen des Schülers um so entschiedener bestimmen, als es sich damals kaum um etwas anderes als um einen festen und tüchtigen Lebensberuf handelte, als man jene ungebundene Ansicht der neueren Zeiten, daß die Kunst ein gleichsam über dem Leben Schwebendes und über dessen realen Beziehungen Erhabenes sei, noch nicht kannte; als die Kluft, die jetzt das Handwerk von der Kunst trennt, damals weder vorhanden noch überhaupt denkbar war.

War doch selbst die Kunst, welche jetzt die loseste, der Bedingungen des Lebens am meisten entbundene ist, die Poesie damals an diese Bedingungen des Lebens auf das Engste gekettet.

Der Dichterberuf war ein Lebensberuf von schwerem Ernst und mit einer Masse von Mühwaltungen und Geschäften verknüpft, von dem Einstudiren der Gesänge an bis zu der überaus schwierigen dramatischen Aufführung, welche der Dichter allein zu leiten und zu insceniren hatte. Mußte sich aber die freieste der freien Künste schon solchem Zwange unterwerfen, der dem Poeten der Jetztzeit doch etwas bedenklich und handwerksmäßig vorkommen möchte, so war dies bei den bildenden Künsten, die mit Meißel und Hammer und dem Farben auftragenden Stifte zu arbeiten hatten, in noch weit höherem Grade der Fall. Aber da zeigt sich grade das Wunderbare — je anspruchloser jene Meister als Marmor- oder Erz-Arbeiter thätig sind, um so mehr öffentliche Geltung erlangen ihre Ar-

beiten; je stiller sie sich auf dem Boden der eigentlichen Werkthätigkeit bewegen, um so mehr strebt, unabsichtlich aber unabweislich das Handwerk zur Kunst und aus den bescheidenen Werkstätten gehen die Ideale hervor, die noch auf Jahrtausende Auge und Herz der Gebildeten erfreuen sollten.

Aber auch das, was wir jetzt als Styl und Auffassung bezeichnen, jene eigenthümliche Umgestaltung, welcher sich jede natürliche Form unterwerfen muß um dargestellt werden zu können, auch diese bedurfte um mitgetheilt zu werden kaum einer besonderen Uebertragung oder Veranstaltung. Denn Styl und Auffassung waren durch eine mitunter jahrhundertlange Uebung und Tradition festgesetzt und die Aufgabe künstlerischen Schaffens bestand viel weniger darin, die Subjektivität walten zu lassen und dieser in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zum Ausdruck zu verhelfen, als vielmehr den faktisch vorliegenden Bedürfnissen, den äußeren des Statuenbedarfs, wie den inneren der nationalen künstlerischen Gestaltungslust entgegen zu kommen und diesen in der althergebrachten Weise Genüge zu leisten. So mochte die Absicht des Künstlers jener Zeiten kaum je eine andere sein, als das zu Machende in der Weise seines Meisters und seiner Schule zu machen und es diesem gleich zu thun, konnte als höchster Ruhm betrachtet werden. Daher die langsame Entwicklung der griechischen Kunst, die jahrhundertlang auf einer bestimmten Stufe zu verharren scheint; daher die Stetigkeit und Zähigkeit der Auffassung, die uns manchmal zweifeln läßt, wie und ob denn überhaupt damit ein Fortschritt und eine Entwicklung verbunden werden könne. Aber das ist nun gerade der Punkt, an welchem sich die Freiheit und der Fortschritt bekunden, welche den Grund aller Kunstübung ausmachen, indem die Künstler, durch die Veränderung der allgemeinen Verhältnisse und der allgemeinen Bildung gezwungen nun doch Aenderungen und Abweichungen bei ihrem Kunstschaffen eintreten lassen, vielleicht nicht immer mit bestimmtem Bewußtsein, aber gerade deshalb um so gewichtiger, um so nachhaltiger. Denn gerade diese — aus der Natur der Künste und des menschlichen Geistes hervorge-

gangenen Veränderungen sind es, welche die Fortentwicklung der griechischen Kunst bedingt haben und deren Entstehung, wenn sie auch nur einen langsamen Fortschritt zuliefs, doch andererseits dahin wirkte, daß die Kunst sich so tief und fest in die Gemüther der Griechen einnisten und alle Verhältnisse so innig durchdringen konnte, wie dies niemals wieder bei irgend einem Volke der Welt stattgefunden hat.

Und was nun drittens die Formen der Darstellung betrifft, so gesellt sich zur Unterweisung des Meisters in der Werkstatt und zu jener strengen und heilsamen Zucht der Tradition das Leben mit dem ganzen Reiz seiner Erscheinungen, mit dem ganzen Zauber einer geistdurchzogenen und künstlerisch gestalteten Körper- und Sinnenwelt. Wohin der griechische Künstler den Blick richtete, überall traten ihm Schönheit und Anmuth, überall die Gröfse und Würde der Kunst entgegen. Der engen und beschränkten Häuslichkeit abgeneigt, bewegte sich das griechische Leben in einer schönen Oeffentlichkeit. Von den Banden und Fesseln der meist bescheidenen Wohnräume befreit, wogte der Strom dieses Lebens auf säulengeschmückter Agora und umgeben von Tempeln und öffentlichen Gebäuden, auf welche all der Schmuck verschwenderisch verwendet wurde, mit dem man für die Privatgebäude nur knapp und spärlich Haus zu halten gewohnt war.

Und nun gar erst die Menschen! Welche Anschauungen bewährten jene den Göttern nicht minder, als dem künstlerischen Bedürfnifs geweihten Spiele. Zu Olympia dem Gott der Götter und Menschen, dem olympischen Zeus gefeiert, zu Delphi dem Apollo, im Hain zu Nemea dem Zeus Nemeios, zu Athen der Athene und so in jeglichem Orte der vorzugsweise verehrten National- oder Stammesgottheit gefeiert, stellten sie dem Auge des versammelten Volkes alle Schönheit, alle Kraft dar, die den menschlichen Leib zur höchsten und vollkommensten Schöpfung der Natur erheben. Und zwar nicht bloß als dieses hohe und herrliche Naturprodukt, sondern von dem edelsten Leben patriotischen Wettseifers erfüllt — denn nicht für sich trat der Jüngling in die Schranken des

Wettkampfes, sondern für die Vaterstadt, die er zu vertreten hatte; nicht für sich siegte der Sieger, sondern der Heimath fiel der Ruhm zu; der Heimath nicht minder galten die ehernen Bildsäulen, die sich zahllos an jenen Stätten erhoben, als den Kämpfern, die in dem Ehrenkranz, den sie erhielten, den schönsten Lohn erkannten, welchen das Leben überhaupt einem Sterblichen zu gewähren vermochte!

Und zu diesen Uebungen in Lauf und Sprung, Diskuswurf und Ringkampf kamen die musischen Agonen, die mit ihren Chortänzen und Wettgesängen in vielen Fällen den gymnastischen Spielen gleichberechtigt zur Seite standen; hier konnte man die festlichen Züge der Jünglinge und Jungfrauen erblicken, in welchen der Reiz anmuthiger Erscheinung mit dem gemessenen Rythmus der Bewegung und dem erhebenden Chorgesänge sich zu nicht geringerer künstlerischer Wirkung verbanden.

Und wenn dies Alles nur in einzelnen, wenn auch oft und regelmäfsig wiederkehrenden Momenten in die Erscheinung trat, so war doch das gewöhnliche Leben selbst nicht minder reich an bildenden Motiven für den Künstler, und niemals mag es diesen so leicht gewesen sein bei dem ersten Blick aus der gewöhnlichsten Wirklichkeit selbst ein gerundetes Kunstwerk sich heraus zu heben. Denn so schön und kunstvoll schlicht war auch die griechische Tracht und so gemessen und edel das Behaben und die Gebehrden der Menschen, dafs von den leicht bekleideten Kindern, den sittsamen Jungfrauen und den kräftigen Jünglingen bis zu dem gereiften Manne und der würdigen, in schön gefaltetem Chiton einher schreitenden Matrone Alles und Jedes nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit dem Künstlerauge sich darbot und indem es die Schönheiten in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit von Stufen und Formen verkörperte, eben so viele Kunstwerke in plastischer Rundung hinzustellen schien.

Was nun aber für die künstlerische Formengebung das gewöhnliche Leben und die tägliche Umgebung gewährte, das bot schliesslich dem Künstler für den Ideengehalt seiner Werke

das an den höchsten Gedanken und Anschauungen so unendlich reiche Bewußtsein des Volkes dar. Auch in dieser Beziehung bedurfte er keiner Schule, keiner Unterweisung, keiner Forschung. Was den Sinn und den Geist seiner Zeitgenossen belebte, das und nichts Anderes sollte auch der Inhalt seiner Schöpfungen sein.

Homer, sagt man, habe den Griechen ihre Götter gebracht. Das heißt sie sind empor gestiegen aus dem Gemeingefühl des griechischen Volkes, als dessen schönste Blüthe die homerischen Gedichte selbst zu betrachten sind. Und sie sind an Bedeutung und Zahl gewachsen, je nachdem das Volk selbst an Erkenntniß, an Schönheitsgefühl, an reiner Humanität gewachsen ist. Denn in den Göttern verklärt sich jede Seite des griechischen Geistes zu besonderen Idealen und das Volk, das sich stets reicher entfaltete, das stets neue Seiten des menschlichen Geistes und Herzens entwickelte, hat sich auch die Götter stets neu geschaffen.

Neue Götter treten zu den Alten hinzu und die alten selbst werden neue, die sich in der Art und dem Bereich ihrer Eigenschaften und Leidenschaften, in ihrem Ethos und ihrem Pathos verändern, gerade wie die unruhigen und strebenden Geschlechter der „vielfach redenden“ Menschen. Andere sind die Götter des Homer, die der hesiodischen Gedichte; andere die des Pindar und andere diejenigen, welche die großen Tragiker zwangen von den Höhen des Olympos auf die griechische Bühne hernieder zu steigen. Und nicht minder verschieden erscheinen diese Götter in ihren bildlichen Darstellungen. Ein anderer war der Apollon des Kanachos und ein anderer der des Praxiteles; ein anderer der Zeus des Klearchos und wieder von diesem verschieden der olympische Zeus des Pheidias!

Alle aber hatten die eine und gemeinsame Quelle in dem wechselnden Bewußtsein des Volkes, aus dem die Dichter schöpften wie die Künstler und welche ihrerseits wieder die Dichter nicht minder als die Künstler durch ihre Schöpfungen umzugestalten berufen waren!

Wir wenden uns von dem Bilde dieser der künstlerischen Entwicklung so ungemein günstigen Periode, zu einer Zeit, die bei sonst durchaus verschiedenartigem Charakter doch die Schule der Künstler in ähnlicher Weise erleichterte, als wir dies so eben vom griechischen Alterthum gesehen haben.

Es ist die des romantischen Mittelalters — eine Zeit, die man fast in allen Beziehungen als den Gegensatz zu jener Periode der klassischen Welt betrachten kann. Dort das Griechenthum, erwachsen auf den Grundlagen der natürlichen Existenz eines reichbegabten und sinnenfrohen Volkes — hier die christliche Anschauung, die nur im Gegensatz gegen die natürliche Welt Heil und Segen erblickt. Dort der Olymp belebt von Gestalten, die aus den stets wechselnden Anschauungen des Volkes selbst hervorgewachsen sind — hier ein geoffenbarter Glaube, vor dem das Diesseits kein Recht hat und der von der Sündhaftigkeit des ganzen Menschengeschlechtes ausgeht. Dort die geistig belebte Welt der Erscheinungen, Genuß und Befriedigung bietend — hier der völlige Bruch zwischen Diesseits und Jenseits. Dem entsprechend ändern sich im Mittelalter alle menschlichen Dinge und Verhältnisse. Der Sittlichkeit werden andere Forderungen, der Bildung andere Ziele gestellt. Der Staat, der bei den Griechen im Sinne der Freiheit alle Bezüge geregelt, hat der Kirche zu weichen, und die Kirche in wunderlicher Umkehr ihrer eigenen Principien strebt danach die bestimmende Macht des weltlichen Lebens zu werden.

Es ist leicht zu sehen, daß auch die Kunst dadurch zum Gegentheil der griechischen Kunst gemacht werden mußte.

War diese die volle Einheit des Geistigen und des Irdischen — so wird jene, da das Irdische überhaupt keine Berechtigung hat, lediglich zum Hinweise auf das Jenseits und die weltliche Form behält ihre Berechtigung nur in so fern, als sie unumgänglich nöthig ist, den symbolischen Ausdruck der jenseitigen Glaubenswelt überhaupt zu ermöglichen.

Wenn wir nun aber so die griechische Kunst und die des romantischen Mittelalters fast als die beiden entgegen gesetzten

Pole einer, eine ganze Welt umfassenden Entwicklungsreihe betrachten können, so bieten beide doch in Bezug auf den Punkt, der uns hier vorzugsweise beschäftigt, viel Gemeinsames dar. Denn auch im Mittelalter bedurfte die Kunst keiner besonderen Anstalten und Einrichtungen zur Ausbildung und Erziehung ihrer Jünger.

Für die technische Unterweisung genügte hier wie dort die Werkstatt, in der überdies Typus und Styl der Darstellung um so sicherer in alter Weise überliefert wurden, als die Kunst zuerst von der Kirche selbst geübt und später Genossenschaften der Künstler, der Baumeister und Steinmetzer nicht minder als der Maler, in der Form geschlossener Gilden und Zünfte auftreten.

Da gab es Satzungen und Vorschriften für das Machen, wie für die Typen, in denen dasselbe zu thun war, und diese Ueberlieferung scheint den Vorrath des Wissens den einzelnen um so sicherer übermacht zu haben, als sie nicht selten mit dem Schleier undurchdringlichen Geheimnisses umhüllt war. Was die Vorbilder für die Formen der Darstellung anbelangt, so dürfen wir nicht vergessen, daß das Leben jener Zeiten auch seinerseits reich und schön gestaltet war. Die Fülle phantastischer Erfindungen, an welcher das Mittelalter es dem Alterthum zuvorthat, konnte auch in Bezug auf Tracht und Gestaltung des äußeren Lebens nicht ohne nachhaltige Folgen bleiben. War das Alterthum in seiner Erscheinungsweise überall bestimmt und plastisch, so war das romantische Mittelalter duftig und malerisch. Die Enge der Häuslichkeit baut sich mannigfach aus und rundet sich zu einem traulichen Ganzen. Der öffentliche Verkehr in den Städten, Plätzen und Gassen wird mit tausendfachen kleinem Schmuck durchzogen und heimelt uns an, wie etwas persönlich Verwandtes. Die Kleidung behält trotz manches phantastischen Auswuchses doch den Reiz mannigfacher Form, zur Pracht der Farben und Stoffe gesellt sich der Glanz kostbaren Geschmeides. Wenn auch in einem andern Sinne, so war doch die Welt des Mittelalters nicht minder künstlerisch geartet,

als die des Alterthums und auch hier durfte der Künstler nur frisch und kühn in's Leben hineingreifen um die Zuthat zu finden, mit der er den religiösen Vorwurf seiner Darstellung auszustatten hatte.

Ich sage absichtlich die Zuthat — denn diese bunte Welt von Formen und Erscheinungen konnte eben nichts als eine Zuthat sein, wenn es sich darum handelte die eigentliche wahre Welt des Jenseits dem Gläubigen zu offenbaren. Denn wie schon früh von kirchlichen Autoritäten das Kunstwerk als eine Schrift bezeichnet worden ist, für diejenigen, welche nicht zu lesen im Stande wären, so ist die Kirche über diesen Standpunkt der Kunst gegenüber während des ganzen Mittelalters eigentlich niemals hinausgekommen. So hat sie die Kunst verwendet und ihr die Stoffe wie deren Behandlung vorgeschrieben, freilich ohne zu ahnen, daß die Kunst frei ist und auch in dem Dienst der Kirche begriffen ihre eigenen Wege geht und mit Nothwendigkeit ihren eigenen Zielen nachstrebt.

Wir müssen darauf verzichten auf diese weit greifenden Untersuchungen hier näher einzugehen; es genügt das Gesagte, um auch für die mittelalterliche Kunstübung das Leben als die eigentliche Schule und Lehre zu erkennen, und die Kirche — so lange dieselbe das Gesamtbewußtsein der Zeit ausschließlich darstellte — als die Quelle, aus der sie ihre Ideen und Vorwürfe schöpfen konnte.

Von dem Augenblicke aber an, in welchem dieser vollkommene Einklang der Kirche mit dem Zeitbewußtsein getrübt wurde, von dem Augenblicke an, wo neue Ideen, neue Anschauungen inner- und außerhalb der Kirche auftauchten und im Gegensatz zur Kirche die Gemüther der Zeitgenossen zu erfüllen begannen, mußte auch dies ursprüngliche Verhältniß der Kunstübung zu Leben und Kirche ein anderes werden.

Denn die Kunst hat immer die Aufgabe, Alles was berechtigt im Bewußtsein einer Zeit liegt, auch in ihr Bereich zu ziehen und in der schönen Erscheinung zu verherrlichen. Und so sehen wir auch im Verlauf des fünfzehnten Jahr-

hundreds die größten Veränderungen gleichzeitig auf den Gebieten des intellektuellen Lebens und der Kunstbestrebungen vor sich gehen. Es sind die großen Ideen des klassischen Alterthums, welche zu neuer Geltung gelangen und in das christliche Bewußtsein eindringen, um dies allmählig um und neu zu gestalten. Da nun dieses neue Element nicht durch das unmittelbare Leben selbst geboten wurde, sondern aus der Forschung, aus dem Bedürfnis nach einem neuen Inhalte des Lebens hervorging, mußte auch der Weg, auf welchem die Kunst sich dieser neuen Gegenstände bemächtigte, eine andere werden. Ein Neues sollte hervorgebracht, ein wohlberechtigtes, aber längst vergessenes Alte zu neuem Leben erweckt werden. Es ist das Zeitalter der Wiedergeburt, der Renaissance, und während das intellektuelle Bewußtsein sich durch das Studium der Vergessenheit entrissener Schriften des Alterthums zu ergänzen sucht, strebt das künstlerische diese Ergänzung an durch Sammeln, Erforschung und Nachbildung der erhaltenen Kunstwerke. Mitten in der Zeit, in welcher gelehrte und literarische Akademien die Resultate jener Alterthumsforschungen größeren Kreisen zu übermitteln suchen — und wir dürfen nicht vergessen, daß es die einer glänzenden Kunstblüthe sind — beginnt auch die Ausbildung des Künstlers akademische Elemente in sich aufzunehmen.

In einer der letzten feierlichen Sitzungen unserer Akademie war es mir gestattet, die Frage nach der Berechtigung der Akademien, als künstlerischer Bildungsstätten für die Gegenwart, aus einem wie ich glaube neuen Standpunkte zu erörtern. Diese Berechtigung ergab sich aus der hohen Aufgabe des Staates, allen Kräften des Geistes und der künstlerischen Begabung Gelegenheit zu voller und freier Entfaltung zu gewähren und aus der Ueberzeugung, daß diese Entfaltung bei der Menge und der Wichtigkeit des zu erlernenden und zu bewältigenden Stoffes nur durch die Akademien möglich sei. Sie sehen, was sich uns damals als Resultat der faktisch vorliegenden Verhältnisse der Gegenwart erwies, das ergibt sich aus unseren heutigen Betrachtungen als Resultat eines bestimmten historischen Entwicklungsganges.

Wir haben vorhin Perioden geschildert, reich an künstlerischem Gehalt und glücklich für den Künstler besonders auch dadurch, daß das Leben selbst seine Schule bildete und ihm darbot, was heut nur in Folge ernster Arbeit und Anstrengung errungen werden kann. Jene schönen Zeiten sind vorüber! Dem Künstler wenigstens mag es gestattet sein zu klagen „über ihre verlorne Schöne“.

Die Gestaltung des Lebens, die sonst den Künstler anzulocken und ihm reiche Nahrung für seine poetischen Anschauungen darzubieten vermochte, ist unschön geworden und mehr geeignet den Künstler abzuweisen, als ihn zu sich heran zu ziehen. Wir sind allerdings überzeugt, daß auch in der Gegenwart große und erhebende Gedanken liegen, daß wenn auch fast überwuchert von dem materialistischen Getreibe des Tagesmarktes die Keime tiefer Empfindungen und beglückender Entschlüsse in unserer Zeit verborgen sind, ja wir hoffen zuversichtlich, daß aus diesen einst eine große und glückliche Zukunft hervorgehen werde. Aber was die Formen der Erscheinung anbelangt, den Habitus der Dinge und der Menschen, so wird es uns wohl nur schwer gelingen, diese als schön und künstlerisch berechtigt anzuerkennen und wir werden es dem Künstler nicht verargen dürfen, wenn er sich von so manchen durch den Geschmack des Tages gebotenen Verunzierungen der menschlichen Schönheit abgestoßen und zu den reineren Gestalten der Antike wie zu dem phantastischen Glanz des Mittelalters hingezogen fühlt.

Und doch ist dies nur die eine und zwar unwichtigere Seite dieses Verhältnisses. Welch' eine Fülle poetischer Motive und begeisternder Gedanken liegt nicht in jenen Zeiten enthalten, die noch immer zur Ergänzung und Beseelung geeignet sind. Sollen wir, weil jene Zeiten selbst vorübergerauscht sind, auch alle die Schätze aufgeben, die sie umschlossen haben? den Zauber jener glänzenden und lachenden Götterwelt, in der die Griechen sich ihr eigenes Leben verherrlichten? den Ernst und die Erhabenheit der tiefen und frommen Gedanken, welche die Geschichte des Mittelalters durchziehen?

Sollten wir sie nicht vielmehr festhalten und zu bannen suchen um die künstlerische Oede der Gegenwart mit dem Glanze jener alten Schönheit anzuhauchen! Wenn die Akademien die Aufgabe haben, das gesammte Material des Wissens und des Könnens dem Künstler darzubieten, dessen er zu seiner tüchtigen Ausbildung bedarf, so haben sie auch andrerseits Bedacht darauf zu nehmen, ihm die geistigen Schätze der Vergangenheit zugänglich zu machen, damit er das letzte Ziel künstlerischer Thätigkeit erfüllen könne, welches nicht darin liegt, die Wirklichkeit und die Dinge, so wie sie sind, so getreu als möglich nachzubilden, sondern sie poetisch zu veredeln und zu verklären.

Das ist der Punkt der akademischen Thätigkeit, gegen den sich die Angriffe unserer Tage richten. Für mich ist es der, in welchem — mag auch im Einzelnen noch manches zu bessern bleiben — der eigentliche Werth der Akademien am sichersten begründet liegt. Von ihm aus werden sie — so Gott will -- dereinst eine schönere Zukunft anbahnen!

Die
Baukunst und ihr Zusammenhang
mit
staatlicher Entwicklung.

Hochverehrte Versammlung!

Wenn an Tagen allgemeiner Festesfeier Körperschaften, wie die hier versammelte, sich zu einem gemeinsamen und öffentlichen Ausdruck ihrer Empfindungen vereinigen, so pflegt die Persönlichkeit des dazu berufenen Redners in der allgemeinen Bedeutung einer solchen Kundgebung zurückzutreten. Vor der großen Aufgabe, als der Vertreter einer Versammlung zu sprechen, welcher die höchsten Spitzen der von ihr vertretenen Gebiete des Lebens angehören, verschwinden alle Einzelheiten mehr zufälliger Natur und verlieren um so mehr ihre Berechtigung, je größer die Bedeutung der Körperschaft, welche die Feier begeht und die Würde der daran theilnehmenden Versammlung ist, je tiefer die Feier selbst mit dem Staatsleben und dem Bewußtsein der ganzen Nation verbunden und verwachsen erscheint.

Und so müßte denn gerade hier und gerade heut Alles zurücktreten, was die Angelegenheiten Einzelner betrifft und dem Redner kein anderes Ziel vorschweben dürfen, als lediglich das Organ derjenigen Gefühle zu sein, welche die Bedeutung des heutigen Tages in der Brust aller hier Versammelten hervorruft und welche auch außerhalb dieses festlichen Raumes in allen Kreisen unseres Volkes Anklang und tausendfachen Wiederhall zu finden geeignet sind. Wenn ich nun aber trotzdem mich veranlaßt sehe, auch solchen Gedanken hier Raum und Ausdruck zu gewähren, die nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit der heutigen Festesfeier zu stehen scheinen, so findet dies seine Erklärung darin, daß ich eben zum ersten Male an dieser Stelle vor Ihnen erscheine, und nicht bloß eine persönliche Pflicht, sondern eine Pflicht unserer ganzen Körperschaft verletzen würde, wollte ich bei solcher Gelegenheit meines Vorgängers nicht gedenken.

Denn wenn ich anders in der Stimmung und Gesinnung dieser Versammlung mich nicht irre, so habe ich damit nur die Gedanken ausgesprochen, die sie selber bewegen.

Ja, wer würde hier nicht des Mannes sich erinnern, der seit einer Reihe von mehr als dreißig Jahren als Sekretair der Königlichen Akademie der Künste thätig und als solcher berufen gewesen ist, bei allen Ereignissen, welche diese Körperschaft zu einem öffentlichen Akte veranlaßten, allen ihren Empfindungen und Ueberzeugungen Ausdruck und Worte zu verleihen. Aus eigener Bewegung hat derselbe dies ehrenvolle Amt niedergelegt, und wenn ich gegenwärtig mit demselben Amte bekleidet und zu derselben Aufgabe berufen zum ersten Male an dieser Stelle das Wort ergreife, so glaube ich es als erstes Erforderniß betrachten zu müssen, meinem Vorgänger im Namen der Akademie die vollste Anerkennung für die ihr gewidmeten Dienste auszusprechen, so wie insbesondere die Begeisterung hervorzuheben, die ihn immer gleichmäßig für das Ideale und Ewige in der Kunst beseelt hat, auf die wir ein um so größeres Gewicht legen müssen, als auf ihr vor Allem der Werth und die allgemeine Bedeutung aller dem Kunstgebiet angehörigen Leistungen zu beruhen scheint.

Denn das Ideal, um dem eigentlichen Gegenstand unserer Betrachtungen näher zu treten, umfaßt den Inbegriff alles Höchsten und Vollendetsten, das je nach der Bildungsstufe der Zeiten, den Völkern, wie den Einzelnen vorschwebt, und die Kunst hat eben keine andere Aufgabe als dieses Ideal, und somit das geläuterte und verklärte Wesen der Menschheit selbst zur Erscheinung zu bringen. So wird dieselbe eben so befähigt den Gehalt ganzer Kulturperioden und die Entwicklung der Staaten und Völker zum Ausdruck zu bringen, als sie andererseits den einzelnen Menschen in seiner tiefsten Tiefe zu bewegen, sein Herz zu trösten und seinen Geist über die Bedingungen der unvollkommenen irdischen Existenz zu erheben vermag.

Auf diese beiden Punkte aber möchte ich, der öffentlichen

wie der persönlichen Bedeutung des heutigen Festes entsprechend, mir erlauben, Ihre Aufmerksamkeit hinzulenken und zwar werde ich — im Hinblick auf den Umstand, daß die mit dem königlichen Geburtsfeste verbundene Preisvertheilung sich heute auf Schöpfungen der Baukunst bezieht —, die oben ausgesprochenen Wahrheiten hauptsächlich für das Gebiet der Architektur nachzuweisen suchen. Ja dieser Umstand selbst möchte schon als Beleg jener Behauptung betrachtet werden. Denn wahrlich, nicht ohne Bedeutung ist es, die öffentliche Belohnung künstlerischer Leistungen dieser Art an solche Tage zu knüpfen, die mit der gemeinsamen Feier eines verehrten Herrschers in dem Volke zugleich auch das Bewußtsein nationaler Einheit erwecken, für welche Jener als der äußere persönliche Ausdruck erscheint. Liegt doch darin die Anerkennung ausgesprochen, daß alle Kunst und alles künstlerische Thun mit dem Leben des Staates und der Entwicklung der Nation enge und untrennbar verknüpft ist. Insbesondere aber gilt dies von der Baukunst, die wie sie einerseits auf idealem Boden steht und idealen Zwecken nachstrebt, zugleich mehr als andere Künste in dem Boden der Wirklichkeit wurzelt und durch sehr reale Bande mit dem Leben und Bestande des Staates verbunden erscheint.

Denn es hat dieselbe nicht bloß dem inneren, dem ästhetischen Bedürfnisse des Menschen Genüge zu leisten, sondern sie hat zugleich auch äußerlichen Zwecken, bestimmten Anforderungen des Lebens und der staatlichen Gesellschaft zu dienen, ein Dienst, welchem ihre Schwestern, die bildenden Künste so wie Musik und Poesie bei weitem weniger unterworfen sind. So haben denn auch die Staaten von jeher ihr Augenmerk auf die Förderung der Baukunst gerichtet, sei es, daß für die Bildung von Architekten Sorge getragen und — wie dies heut der Fall ist — hervorragenden Leistungen eine öffentliche Anerkennung zugesprochen wird, sei es, daß dem vollendeten Künstler Gelegenheit zur Ausübung seiner Kunst durch die Ausführung von Werken geboten wird, die nicht nur den Künstler, sondern auch die Größe und Macht der ganzen

Nation auf das Deutlichste verherrlichen. Rechnet man hinzu, daß in den Formen der Baukunst sich unwillkürlich der Bildungsgrad, die besondere Eigenthümlichkeit und die Geschmacksrichtung eines Volkes kundgeben, so wird es erklärlich, daß man rückblickend in die früheren Epochen kunstgeschichtlicher Entwicklung den Charakter der Nationen und Staaten an den Bauten derselben verkörpert zu sehen glaubt und daß sich in ihnen, jener Doppelnatur der Baukunst zufolge, das volle Bild menschlicher Existenz kundzugeben vermag, wie diese im Laufe der Jahrhunderte zu immer wechselnden Formen sich gestaltet hat.

Zahlreiche Belege hierfür gewährt 'bei der eigenthümlichen, man möchte sagen plastischen Bestimmtheit aller seiner Schöpfungen, die Kunst- und Staaten-Geschichte des Alterthums. So stellt sich in den Bauten der Aegypter neben der höchst gesteigerten Verstandesthätigkeit in der Bezwingung der Naturgewalten zugleich auch der innerlich und geistig unfreie Zustand des Volkes dar, und die Macht der Priesterschaft, welche die eigentlich herrschende Staatsgewalt war, giebt sich in der Gesamtanlage sowohl, als auch in allen Einzelheiten der ägyptischen Monumente kund. So bringen die großartigen Bauunternehmungen der asiatischen Reiche (für welche Babylon den Ausgangspunkt bildet) den eigenthümlichen Charakter dieser Völker und das System streng despotischer Herrschaft zur Anschauung, über welches sich dieselben trotz aller unleugbaren Fortschritte materieller Kultur niemals zu erheben im Stande waren.

Reicher und von höherer Bildung zeugend sind die Bauten, welche uns aus der Glanzzeit des persischen Reiches erhalten sind, wie auch die Gesittung, der Kultus und selbst die Staatsverfassung eine bei weitem höhere Stufe als die der andern orientalischen Staaten einnahmen. Im Einzelnen aber sind dieselben schon vielfach durch Einflüsse des griechischen Volkes bedingt, in dem wir mit Recht gewohnt sind, die schönste Verkörperung antiken Lebens und antiker Gesittung zu erkennen.

Die Griechen haben sich zu dieser Stellung dadurch er-

hoben, daß sie alle Keime der antiken Bildung zu freier Entfaltung und damit zur höchsten Vollendung gebracht haben.

Und in überraschender Weise geht auch hier die Baukunst Hand in Hand mit den großen Gedanken, die im Gegensatz zu den Aegyptern und den asiatischen Völkerschaften das Staats- und Geistesleben der Griechen gestaltet haben.

Während dort Alles zur Bildung großer despotischer oder hierarchischer Staaten drängte, einförmige Völkerschaften auftraten ohne Sonderung und nur mit dem äußerlichen Unterschiede einer barbarischen Kasteneintheilung —, haben wir es hier mit einem mannigfach gegliederten Volke zu thun, dessen Geist zu lebhaft, dessen Anlagen zu reich waren, als daß sie sich in einer und derselben Form hätten offenbaren können. So regt sich hier, unterstützt von der Gunst eines glücklichen Klima und eines zu unabhängigen Sonderbildungen auffordernden Landes, zum ersten Male der Gedanke der menschlichen Freiheit, die Entwicklung der bisher der Naturgewalt des Zufalls unterworfenen Persönlichkeit, endlich die Anerkennung derselben in freien, sich selbst regierenden Staatsgemeinschaften. Und nun wird — das ist die große That des griechischen Geistes — auch die Kunst frei. Statt einer fremden Macht zu dienen verfolgt sie fortan ihre eigenen Zwecke; statt äußerliche Vorschriften hat sie nur ihre eigenen Ideale zu erfüllen; statt geistiger oder bürgerlicher Knechtschaft ist es der Hauch freier Menschlichkeit, der wie er die griechischen Staaten beseelt, so auch den Lebensathem ihrer Kunst ausmacht. Aber nicht als Willkür und Zügellosigkeit haben wir diese Freiheit aufzufassen: mit vollem Bewußtsein fügt sich der Einzelne den aus der Uebereinstimmung Aller hervorgehenden herrschenden Ideen des religiösen und staatlichen Lebens, da nur im Anschluß an solche Ideen — wie die Griechen sehr wohl wußten — die menschliche Freiheit sich realisiren kann. Und eben dies thut die Baukunst. Auch hier sind es feste und wohlbegründete Ideen und Formen, die, indem sie Willkür und Spiel des Einzelnen ausschließen, doch der freien Auffassung keine Fesseln anlegen und so den Bau

recht eigentlich zum Ausdruck dieses auf der Freiheit nicht minder als auf der Macht herrschender Ideen begründeten Staatslebens machen. Vor Allem stellt dies Verhältniß der Tempel dar, das höchste Erzeugniß der griechischen Bauthätigkeit. Den unsterblichen Göttern geweiht, die aber zugleich Hüter des Staates sind, umschließt er deren Bilder in festgegründeter Cella; abgeschlossen von profanem Treiben, aber doch wieder zugänglich und sichtbar, wie die Gedanken dieser Götter dem allgemeinen Verständniß in künstlerisch klarer Weise offen lagen; und deshalb umgeben ihn, statt der geschlossenen Mauern der ägyptischen Heiligthümer, Reihen stattlicher Säulen, von denen jede mit selbständigem künstlerischen Leben begabt ist und die doch insgesamt dem Einen, gemeinsamen Zwecke zu dienen haben; bald dem Geiste des dorischen Stammes entsprechend in ernst feierlicher Würde, bald dem der bewegteren Ionier gemäß prangend in festlicher Grazie!

Und wenn so im Tempel jener Geist einer ernsten und doch menschlich heiteren Religiosität ausgedrückt ist, welcher die Griechen in den besten Zeiten ihrer Geschichte kennzeichnet, welch eine Fülle von Gestaltungen rief das vielfach bewegte Leben des Staates und der Gesellschaft auf dem Gebiete der Baukunst hervor! wie zahllos sind die Formen, die Pietät und Kunstsinn vereint den Ruhestätten der Todten zu geben wufte! wie praktisch und anmuthig entwickelte sich der Privatbau, ohne über die Grenzen bürgerlicher Bescheidenheit hinauszugehen. Zu welcher Pracht erhoben sich dagegen die Räume, die für die Wettkämpfe des Leibes und des Geistes bestimmt waren! Wie durchdacht und klar war die Anlage der Stadien und Hippodromen, in denen die Bewunderung körperlicher Schönheit und Gewandtheit die Griechen vereinigte; in wie harmonischer Weise verband sich praktische Brauchbarkeit mit ästhetischer Vollendung in den Theatern, wo die höchsten Leistungen der dramatischen Poesie dem Urtheil einer kunstsinnigen Bevölkerung vorgeführt wurden! Ist es nicht, als ob alle Elemente griechischer GröÙe und griechischer Bil-

dung gegenwärtig erscheinen an jenen Bauten, die, weil sie aus freiem Kunsttriebe geboren sind, uns auch in ihren Ueberresten noch entzücken und selbst den jüngsten Entwicklungen unserer eigenen Baukunst zur Grundlage dienen?

Nicht minder gilt dies von der römischen Architektur, ob schon bei dem weltbeherrschenden Volke Ernst, Gewalt und strenge Gesetzlichkeit an die Stelle jener den Griechen eigenen freien und idealen Entwicklung zur Schönheit treten. Ja, wenn wir den Staat vorzugsweise als streng geregelten Organismus verschiedener Gewalten betrachten, so möchte sich der Einfluß desselben auf die Baukunst niemals so grofs erwiesen haben als hier, indem die besonderen Bedürfnisse des öffentlichen Lebens und die Funktionen der verschiedenen Staatsgewalten eine Menge neuer Bauanlagen hervorriefen; in andern Monumenten ganz specielle politische Beziehungen und Akte zu Tage traten; in allen aber die Allgewalt des römischen Staates von seinem Wachsen bis zu seinem Verfall seinen treuen künstlerischen Ausdruck findet. So zeichnet sich in den römischen Bauten, von denen uns eine grofse Zahl erhalten ist, die derbe Einfachheit der Republik, das anspruchsvolle Auftreten der Aristokratie, endlich die Macht des Imperatorenthums, das sich einer gewaltigen Bauthätigkeit nach den Gesetzen derselben Nothwendigkeit unterzog, welche einst die griechischen Tyrannen zu so grofsen Bauten veranlafste und nach denen wir noch heute den modernen Imperialismus zu bewunderungswürdigen aber fast zu hoch gesteigerten Bauunternehmungen gedrängt sehen.

Und als Rom nun zum Mittelpunkte des Weltverkehrs geworden war, ist auch keine Seite dieses zu den höchsten Anforderungen angespannten Volkslebens, welche nicht glänzenden Monumenten aufgeprägt erschiene: Handel und Wandel in Foren und Basliken; die Bedürfnisse des Verkehrs in Wasserleitungen, Strafsen, Kanälen und Hafenanlagen; die des Luxus und der Ueppigkeit in den Thermen; die Sucht nach öffentlichen Schaustellungen, die allerdings mehr auf den Reiz der Sinne und niedriger Leidenschaften gerichtet

waren, in Theatern, Cirken und Amphitheatern von staunenswerther Grofsartigkeit!

So sehen wir eine Welt von Monumenten entstehen, in denen sich die wirkliche Welt sowohl nach Grandiosität des Styles und Mannigfaltigkeit der Aufgaben als auch darin spiegelte, dafs wie Rom die Herrschaft seiner Gesetze und Waffen über den Erdball ausbreitete, so auch die Formen seiner Baukunst in allen ihm unterworfenen Ländern zu ausschliesslicher Geltung gelangt sind.

Sie sehen mit wie engen und unzertrennlichen Banden die Baukunst mit dem Leben jener Staaten verbunden war und wie treu sich die besondere Natur und der Charakter derselben in architektonischen Monumenten darstellte. Dasselbe lehrt in nicht minder zahlreichen Beispielen das Mittelalter, nur dafs hier dies Verhältnifs durch die besondere Natur und die vorwiegende Macht des christlichen Glaubens sehr wesentlich modificirt wird.

Dasselbe lehrt die neuere Zeit, in deren Beginne schon die Baukunst Zeugniß von dem grofsen Umschwung in dem geistigen Leben der Völker giebt, und die in Folge desselben wiederbelebten Formen der antiken Architektur fast überall den Charakter der auf den Trümmern der mittelalterlichen Welt sich erhebenden Staatenbildungen vergegenwärtigen.

Dasselbe lehren endlich die letztverflossenen Jahrhunderte, aus denen wir, um von den altbegründeten Monarchien zu schweigen, nur das allmälige aber sichere Anwachsen unseres theuren Vaterlandes, als eines der schönsten und erfreulichsten Schauspiele der neueren Geschichte hervorheben wollen. Und wie wunderbar — fast keine wesentliche Stufe dieser Entwicklung ist erreicht worden, ohne dafs auch zugleich die Baukunst zu neuen Gestaltungen gelangt sei und die grofsen Gedanken weltgeschichtlicher Bewegung in festen Formen und erhabenen Schöpfungen gleichsam ausgeprägt habe! So die von den gewaltigsten Strebungen erfüllte Periode des grofsen Churfürsten und die durch ihn vorbereitete Erhebung Preussens zum Königreiche; so die Zeit des grofsen Friedrich, der mitten

unter den Erfolgen der Waffen auf die Verherrlichung seines Landes durch Monumente sann, die nebst den oben erwähnten noch heute den architektonischen Charakter namentlich unserer Hauptstadt vorwiegend bestimmen. So endlich die Zeit, in der Preussen, durch die Schule des Unglücks geläutert und zu eben so klarer Selbsterkenntniß wie kühnem Selbstbewußtsein gebracht, dem gesammten Deutschland voranschritt und das Banner der nationalen Unabhängigkeit nach aufsen, wie der gesetzmäßig-freien Entwicklung nach innen hoch emporhob. Auch da wiederum sehen wir eine der segensreichen Entwicklung aller Kräfte unseres Landes entsprechende Fülle von Monumenten der Baukunst entstehen, die neben ihrer Gröfse und Bedeutsamkeit sich auch durch Reinheit der Formen und eine dem klassischen Griechenthum verwandte, schlichte und einfache Schönheit auszeichnen. Ja, es mag in dieser Beziehung als Beleg sowohl unserer Ansicht über den engen Bund zwischen der Baukunst und dem Leben der Staaten, wie auch als freudiges Omen für die Zukunft hervorgehoben werden, dafs der Name Schinkel's, des Begründers einer weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinausreichenden Neugestaltung der Baukunst auf das Allerengste mit dem grofsen Aufschwunge verknüpft ist, auf dessen segensreichen Erfolgen noch heute die Gröfse Preussens beruht.

Und wie es als die politische Aufgabe der Gegenwart erscheint, jene Resultate nach allen Seiten hin rastlos zu verfolgen und die von einer ernsten und grofsen Zeit in der Nation wachgerufenen Keime auf alle Weise zu fördern, so möchte man auch die Pflege jener reineren und zugleich tieferen Auffassung der Baukunst als das künstlerische Vermächtniß betrachten, das der Genius unseres Volkes der jetztlebenden Generation anvertraut hat. Kein treuerer Hort konnte für diese erhaltende und fördernde Pflege gefunden werden, als der hohe Fürst, dessen Geburtsfest wir heut in ernster Feier begehen. Denn nicht als Herrscher blos haben wir ihn hier zu ehren, der als der Vertreter des Gesammtlebens seines Volkes und Staates auch die künstlerischen Inte-

ressen zu fördern für einen Theil seiner hohen Aufgabe hält; was wir sagen gilt nicht minder dem Menschen, dem die Kunst eine Sache des Herzens ist. Neben der Staatsweisheit und Pflichttreue, die auch sonst wohl Fürsten zu Beschützern der Künste macht, ist es der Zug des innersten Gemüthes, der ihn zur Kunst und insbesondere zur Baukunst geführt hat. Wir finden hier auf dem Throne jene aus dem tiefsten Herzen des Menschen quellende Begeisterung, von der wir im Beginn unserer Betrachtung sprachen, auf der, wie wir im Verlauf zu zeigen suchten, die allgemeine geschichtliche Bedeutung der Schöpfungen der Baukunst begründet ist.

Niemandem kann es entgehen, in wie hohem Grade jenes ideale und künstlerische Streben, das unsern König auszeichnet, auf die Förderung des Kunstlebens eingewirkt hat, insofern dasselbe einen Theil des Staats- und nationalen Geisteslebens selbst ausmacht. Wir vor Allen haben Grund uns dieser seltenen Vereinigung des Herrschers und des kunstliebenden und kunstbegabten Menschen in unserm Könige zu erfreuen!

Aber auch nach jener anderen, mehr persönlichen Seite hin offenbart sich hier die segensreiche Wirksamkeit der Kunst, auf die wir im Eingange hingewiesen haben. Indem wir das Ideal als den Inbegriff des Edelsten und Vollendetsten im menschlichen Gemüth und in den menschlichen Zuständen erkannten, fanden wir, daß die Kunst, als die äußerliche Darstellung desselben, den Menschen über die Bedingungen der unvollkommenen irdischen Existenz zu erheben vermöge. Darauf beruht denn auch ihre befreiende und lösende Macht, welche den Menschen in eine Welt höherer, reinerer und vollkommener Anschauungen emporzieht, und ihn so zugleich von den Leiden und Schmerzen zu heilen vermag, denen wir alle unterworfen sind. Das ist der Segen, der aus der treuen und innigen Hingabe an das Ewige und Göttliche in der Kunst ihren Jüngern und Anhängern erwächst — das ist der Segen, den wir auch in diesem Falle in einer für uns Alle so rührenden und erhebenden Weise sich bewähren sehen.

Ich darf und will in diesem Augenblicke die Trauer über

den leidenden Zustand desjenigen nicht wach rufen, zu dessen Feier wir uns hier versammelt haben. Wir Alle empfinden sie tief und um so tiefer gerade jetzt, als die Veranlassung unserer Versammlung eine festliche ist. Wohl aber darf ich es hervorheben, daß während der ganzen Zeit seines Leidens unser König Zuflucht, Trost und Milderung in der Beschäftigung mit künstlerischen Dingen gefunden hat. Die hehre Kunst, der er treu ergeben ist, sie ist auch ihm treu geblieben und wir Alle haben es nicht ohne Rührung und das Gefühl einer wehmüthigen Freude gesehen, wie neben dem beruhigenden Bewußtsein, die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten einer starken und gerechten Hand anvertraut zu haben, sie vor Allem es war, die ihm die Last irdischer Trübsal erleichtert hat.

Auf ihre lösende und befreiende Kraft wollen wir denn auch ferner mit fester Zuversicht unseren Blick richten und so möge dieser aus der ewigen und göttlichen Natur des Ideales quellende Trost sich zu den stillen und lauten Wünschen gesellen, die aus tausend und abertausend Herzen am heutigen Tage für das Wohl unseres hohen Fürsten zum Himmel emporsteigen!

Das Berliner Schauspielhaus.

Hochgeehrte Versammlung!

Unter allen Schöpfungen des menschlichen Geistes zeichnet sich das Kunstwerk dadurch aus, daß es auf alle Zeiten hin seine unmittelbare Wirksamkeit sich bewahrt. Nichts allerdings, was der Mensch schafft und hervorbringt, kann jemals seine Wirksamkeit verlieren. Als Theil eines großen Ganzen, als Glied einer unendlichen Entwicklungsreihe lebt alles in seinen Folgen fort, so lange jenes Ganze besteht, so lange jene Entwicklung dauert. Im höchsten Sinne ist alles menschliche Thun unsterblich und ewig. Die That des Helden dauert nicht nur im Gedächtniß des Menschen, sondern in den späteren Geschicken der Völker fort; das Wort und die Lehre des Weisen nicht nur in geschriebenen Büchern, sondern im Wechsel der Sitte, in der menschlichen Gesellschaft und ihren in stetem Fluß begriffenen Formen und Ausdrucksweisen. Aber nicht blos zu jenen Höhen und Spitzen menschlicher Entwicklung brauchen wir aufzublicken, um uns diese Wahrheit zu Trost und Stärkung vorzuhalten. Im kleinsten Kreise, in den engsten Beziehungen findet ein ähnliches Ueberdauern der Zeitschranke statt. Jedem Menschen müßte es als Mahnung stets vor Augen stehen, daß jedes seiner Worte, jede seiner Handlungen, insofern sie Persönlichkeiten und Verhältnisse berührt, Wirkungen hervorbringt, die wieder in weitere und weitere Kreise dringen können, ja bei der Continuität und dem inneren Zusammenhange aller menschlichen Dinge dringen müssen. Ist dies aber der Fall, kann menschliche That, kann die menschliche Persönlichkeit durch ihre Nachwirkung und Nachklänge so in die weitesten Kreise reichen, wie können wir dann gerade dem Kunstwerk allein eine so hervorragende Stellung anweisen, ein so glänzendes Vorrecht beimessen?

Der Unterschied liegt darin, daß Menschenthat und das

gesprochene Wort als solches verhallen und verklingen und nur in den Folgen und weiteren Resultaten eine, wenn auch für uns nicht immer bemerkbare Nachwirkung behalten. Sie gehen auf in den großen Strom der Entwicklung, die sie zu fördern bestimmt waren. Die That füllt einen Moment der unendlichen Zeitfolge und ist nicht mehr. Das Wort wird gesprochen im Dienste der Idee — damit ist sein Werk erfüllt und es verhallt.

Das Kunstwerk aber, von ähnlichem Drang geboren, in ähnlichem Dienst geschaffen, ist als solches zugleich für die Dauer bestimmt; es soll bestehen bleiben als dauerndes Mal des Gedankens oder des Ideales, welches die Brust des Künstlers im Momente der Conception erfüllte.

Als Menschenwerk und natürliche Schöpfung — d. h. als Schöpfung unter natürlichen Bedingungen — ist es dem Schicksal alles Menschenwerks und aller Naturschöpfung unterworfen. Es kann, ja einmal muß es zu Grunde gehen. Dann gehört es in die Reihe jener geschehenen Thaten und gesprochenen Worte, und manches Kunstwerk, das der Ungunst der Zeiten zum Opfer gefallen ist, mag durch den Eindruck, den es einst auf die Beschauer ausübte, und die veredelnde Wirkung, die von da aus in weitere Kreise gedrungen ist, noch jetzt in unfühlbaren und unmeßbaren Schwingungen leise nachklingen. Wir aber sprechen von dem erhaltenen Kunstwerk und von dessen dauernder und unveränderlicher Wirkung. Denn des wahren Kunstwerkes Macht ist ewig dieselbe — dieselbe für die wechselnden Geschlechter der Menschen, dieselbe für den, wenn auch veränderten Sinn der Zeiten und Epochen unserer Geschichte. Auch die erhaltenen Werke der Wissenschaft und der Forschung sind von unveränderlicher Dauer. Sie sind es aber nur für den Forscher, nur in mittelbarer Weise, es sei denn, daß die wissenschaftlichen Leistungen durch die Form der Darstellung und die Schönheit der Anschauung zugleich zu Kunstwerken erhoben seien, wie dies dem „Kunstvolke“ öfters vergönnt war, und z. B. Herodot's Geschichten und Plato's philosophische Dialoge zugleich als Werke der Forschung

und als künstlerische Schöpfungen zu betrachten sind und als solche ihre unmittelbare Wirkung bewahrt haben.

Wie das wahre Kunstwerk ohne irgend einen anderen Zweck als sich selbst aus dem tiefsten Born der Persönlichkeit hervorgegangen ist, so berührt es ewig unverändert die Persönlichkeit wieder in ihren tiefsten Tiefen. So ist das Kunstwerk im vollsten Sinne des Wortes unerschöpflich, und die Persönlichkeit eines Menschen, der dasselbe geschaffen, nicht minder. So kann man getrost Muthes sich zur Besprechung eines schon hundert mal Besprochenen wenden; so darf Ihr Kreis sich getrost von Jahr zu Jahr zur dankbaren Feier eines so grossen Genius, wie Schinkel es war, in Pietät und Liebe versammeln; so darf auch der Sprecher, der mit dem ehrenvollen Auftrage betraut ist, den Gefühlen, die Sie alle beseelen, einen Ausdruck in seiner Weise zu geben, auch solche Schöpfungen des grossen Meisters noch einmal berühren, die, unserer täglichen Anschauung offenliegend, von vielen schon behandelt, von den meisten gewürdigt, von allen gekannt sind.

Denn das ist der zweite grosse Vorzug künstlerischer Schöpfung, dafs er Jeden, wenn auch zu ähnlicher Stimmung, doch immer in besonderer Weise anregt. Bei dem Werke der Wissenschaft und der Forschung wird, je nach dem Maafse von dessen Vortrefflichkeit, die Wirkung desselben bei möglichst vielen eine möglichst gleichartige sein. In höchster, wohl kaum je zu erreichender Vollendung müfste es durchaus dieselbe Wirkung auf Alle ausüben, d. h. es müfste allen vollkommen wahr erscheinen, alle müfsten genau dieselben Empfindungen, Gedanken, Ueberzeugungen dabei haben, die den Verfasser selbst belebt haben. Denn das wissenschaftliche Werk hat nur einen Ausgangspunkt und nur einen Zielpunkt, welcher kein anderer als die Wahrheit ist. Das Individuum steht im Dienste derselben, sein Ruhm ist es, in die Erforschung der Wahrheit, in die Darstellung seiner Gedanken von sich selbst, von seiner eigenen, beschränkten Persönlichkeit so wenig als möglich übergehen zu lassen. Ganz ist dies aller-

dings nicht möglich — Niemand kann sich selber ganz dem Gedanken opfern, er wird immer mehr oder weniger er selbst bleiben, und wenn dies von höchstem wissenschaftlichem Standpunkte aus vielleicht als ein Mangel betrachtet werden kann, von anderer Seite kann es als ein Vorzug erscheinen. Je mehr nämlich der Autor bei seiner Forschung seine eigene Persönlichkeit zur schönen Erscheinung zu bringen vermag, um so mehr wird sich das wissenschaftliche Werk dem Kunstwerk nähern; der Autor kann Künstler werden, das Publikum aus dem gelehrten Werk neben der Belehrung zugleich ästhetischen Genuß schöpfen.

Die Persönlichkeit nun aber, die Eigenthümlichkeit, welche hier als Zuthat erscheint, bei der künstlerischen Thätigkeit ist sie der Urquell. Aus ihr geht das Schaffen des Künstlers hervor, der gerade so und nicht anders schafft, nicht etwa, weil er theoretisch diese oder jene Art für die allein gültige, diesen oder jenen Gegenstand für allein würdig hält, sondern weil gerade er in seinem innersten Wesen so empfindet, so fühlt, nicht anders empfinden und fühlen kann. Und so ist die Persönlichkeit auch letztes Ziel des Kunstschaffens. Es soll damit nicht irgend ein, wenn auch noch so hohes Ziel erreicht, keine, wenn auch noch so erhabene Wahrheit bewiesen werden — sondern der Mensch in seiner Einzelheit als Individuum, in Gesammtheiten als Publikum oder in höchstem Sinne die Nation — sie sollen mitempfinden, gerührt, entzückt, begeistert werden. So wird auch jenes letzte Ziel, jenes letzte Ideal vollständigster Kunstwirkung immer nur am Einzelnen in Erfüllung gehen, und so wird dasselbe je nach der Natur dieses Einzelnen in tausend und abertausend verschiedenen Farben und Strahlen sich brechen. Und zwar wird, je mehr das Kunstwerk aus dem Innern des Künstlers hervorgegangen, je persönlicher es entstanden ist — auch die Wirkung um so persönlicher, d. h. um so mannigfaltiger sein. In der Kunst vor allen ist die Persönlichkeit berechtigt — das thut der Idee und dem Ideal keinen Abbruch; denn in letzter Instanz sollen wir alle Träger der Idee und des Ideales sein, und auch der beschränktesten

Natur ist die Fähigkeit geboten, dies wenigstens nach einer Seite hin auch wirklich zu sein.

Tadeln Sie es nicht, meine Herren! dafs ich, wie ich von den höchsten Gesichtspunkten ausgegangen bin, nun auch wieder zu jenen höchsten Gesichtspunkten zurückkehre, da es sich doch schliesslich nur um die Betrachtung von Einzelheiten handeln kann und ich auch wirklich nur ein Werk Schinkel's mir zur näheren Betrachtung auswählen will. In der Kunst mufs man eigentlich keinen anderen Gesichtspunkt aufstellen, als den höchsten. Die Kunst mufs man stets als göttliche betrachten. Das Irdische und Unvollkommene wird sich der Schwäche aller menschlichen Leistungen zufolge immer noch bald genug einmischen. Und zwar scheint mir gerade unsere Zeit einerseits, so wie Ihre Kunst, die Baukunst, andererseits einer solchen Betrachtung „sub specie aeterni“ aus dem Gesichtspunkt des Ewigen, d. h. aus dem Gesichtspunkt der Idee und des Ideales vorzugsweise zu bedürfen. Unsere Zeit, weil in ihr — und zwar gilt dies gleichmäfsig für die Kunst, das Leben und für die Wissenschaft, gerade der Gegensatz der Idee und des Ideals, das Materielle, das Aeufserliche, das Empirische sich in immer entschiedenerer Weise geltend zu machen droht; Ihre Kunst, weil diese durch ihre eigenthümliche Natur an die materiellen Bedingungen, die Erreichung äufserlicher Zwecke, mehr als irgend eine andere gebunden erscheint. Sie ist deshalb nicht minder Kunst, als die scheinbar bevorzugten Schwestern Sculptur, Malerei, Poesie und Musik. Ja will man nach der Schwere des Kampfes den Preis des Sieges bestimmen, wird der ihrige vielleicht dadurch um so kostbarer werden.

Unser Schinkel hat dies im vollsten Maafse bewiesen; eine durchaus ideale Natur, hat er, ohne sich selbst oder dem Ideale, das ihm vorschwebte, irgend etwas zu vergeben, auch die realen Interessen und Bedürfnisse in seinen Werken wohl zu berücksichtigen gewuft; vielleicht in einigen zu wenig, vielleicht nicht in allen mit gleicher Meisterschaft, in einem aber, wie mir scheint, in vollkommenster Weise. Dies ist

unser Schauspielhaus, ein Gebäude, das meinem Gefühl nach, ganz abgesehen von jenen praktischen Rücksichten, auch in ästhetischer Beziehung nicht nur Schinkel's vortrefflichstes Werk ist, sondern zu den vollendetsten Schöpfungen der neueren, gleichzeitigen Bauthätigkeit selbst gerechnet werden muß.

Gestatten Sie mir, bei einer näheren Würdigung desselben, zunächst an jene äußerlich gegebenen Bedingungen anzuknüpfen, deren Erfüllung dem Architekten obliegt, ehe er zur freien Gestaltung, zum künstlerischen Schaffen selbst übergehen kann. Bei keinem Gebäude ist dies vielleicht, um ein richtiges Urtheil zu gewinnen, nöthiger, als beim Schauspielhause, indem die äusseren und man kann sagen erschwerenden Bedingungen in einer seltenen Schärfe auftreten. „Das Urtheil über ein Bauwerk von bedeutendem Umfange“ sagt Schinkel selbst in den der Veröffentlichung des Gebäudes beigegebenen Erläuterungen „erhält erst dann einen festen Grund, wenn man die Uebersicht der Bedingungen hat, aus denen die inneren und äusseren Formen hervorgegangen sind. Für die vorliegenden Pläne des neuen Schauspielhauses zu Berlin halte ich, an diesem Orte, die Aufzählung dieser Bedingungen um so nöthiger, als wohl selten bei einem Bauwerke deren so viele und so verwickelte zusammentreten können.“

So ist es schon als ein besonders erschwerender Umstand zu betrachten, daß der Umfang des neuen Gebäudes durch ganz besondere Bedingungen bestimmt vorgeschrieben war. Denn nicht nur, daß der Zug der anliegenden Strafsen von drei Seiten bestimmte Grenzen zog, es sollten auch die zum größten Theil erhaltenen Grundmauern des abgebrannten Gebäudes zum Neubau verwendet werden. So war der Grundriss selbst, in dessen Erfindung sich sonst der erste Akt künstlerischer Gestaltung zu vollziehen pflegt, für drei Seiten in unveränderlicher Weise vorgeschrieben; aber auch nicht einmal auf der vierten Seite war dem Künstler vollkommene Freiheit gelassen. Zwar lag dort ein großes, jeder Erweiterung sich bequem anbietendes Terrain — aber auch hier war eine Grenze gesetzt, die vielleicht noch beengender als jene erhaltenen

Mauern wirken mußte, indem die Façade des neuen Gebäudes nicht über die Säulenhallen der zu beiden Seiten liegenden Kirchen hervortreten durfte.

Je größer nun die einengenden räumlichen Bedingungen beim Entwurf des Ganzen waren, um so milder hätte man die Forderungen erwarten sollen in Bezug auf die Zwecke, die das Gebäude gleichzeitig zu erfüllen hatte. Aber gerade das Gegentheil fand statt. Eine große, fast verwirrende Menge von Räumen der verschiedensten Art wurden in einer fast erschreckenden Genauigkeit und Bestimmtheit von dem Architekten verlangt. Nicht nur, daß neben dem Theater als solchem noch ein für damalige Zwecke außerordentlich großes Fest- und Concertlokal verlangt war; nicht nur, daß außer Restaurationszimmern und Foyers sämtliche zur Theaterökonomie gehörigen Räume — als zur Aufnahme von Decorationen, zur Garderobe, zu Proben, zu Versammlungen der verschiedenen Klassen von Künstlern, zu Büreaus der Verwaltung und Wohnung der Beamten verlangt wurden — auch für Herstellung der Decorationen mußte ein Lokal geschaffen werden; ja bei allen jenen verschiedenen Räumen der Oekonomie war darauf Bedacht zu nehmen, daß dieselben auch den Zwecken eines anderen Institutes, der Oper dienen konnten, da in dem dafür bestimmten Gebäude der Raum zu enge war. So traten zu den Zwecken, die in der Natur des Gebäudes selbst lagen, auch noch solche, die mit demselben eigentlich in gar keinem Zusammenhang standen und deren Erreichung demgemäß um so schwieriger sein mußte. Ja selbst für den Hauptraum des Ganzen, das Theater, fand eine solche Erschwerung durch die Verdoppelung des Zweckes statt, indem der Saal, obschon den Dimensionen nach nur für das Schauspiel bestimmt, doch alle Einrichtungen und Vortheile enthalten sollte, um auch die Ausführung kleiner Opern und die Inscenirung reich ausgestatteter Stücke zu ermöglichen. Und gleichsam, als ob mit dem allen noch nicht Hemmnisse genug geschaffen wären, es wurden auch die Maasse einzelner und zwar der wesentlichsten Theile, anstatt sie dem Ermessen des Künstlers anheimzustellen, bestimmt

vorgeschrieben, und z. B. die Weite des Prosceniums ausdrücklich auf 36 Fuß normirt — was man fast als eine künstlerische Grausamkeit bezeichnen könnte.

Hören wir von Schinkel selbst, wie er alle diese und noch andere nicht angeführte Schwierigkeiten zu bewältigen trachtete.

„Um allen diesen Anforderungen“, sagt er, „Genüge zu leisten und zugleich Ordnung und Charakter in das Ganze zu bringen, war es nöthig, sie unter Haupt-Abtheilungen zu stellen, und es fanden sich deren drei, welche die Hauptform des Gebäudes bestimmten:

- 1) alles das, was zum Theater und der Scenerie gehörte,
- 2) alles das, was zur Theater-Oekonomie gerechnet werden konnte,
- 3) alles das, was das Concert- und Festlokal bilden sollte.

Wie diese drei Haupt-Abtheilungen neben einander gereiht werden mußten, ergab sich theils aus ihrer Bestimmung selbst, theils aus der Architektur des ganzen Platzes, auf welchem das Gebäude, mit den benachbarten Domen übereinstimmend, gegen den Platz mit der Hauptfaçade gestellt werden mußte.

Das Theater und die Scene, als Haupttheil des Ganzen und seiner Natur nach — wie oben bemerkt — der höchste unter den dreien, konnte keinen andern Platz einnehmen, als den in der Mitte der beiden andern.

Indem nun durch diese Ordnung der Vortheil für das nothwendig lange und breite Gebäude entstand, daß die Mitte sich hervorhob und das Ganze die Pyramidalform erhielt, daß ferner der mittlere Haupttheil seinen Giebel und sein Peristyl, so wie die zu beiden Seiten liegenden Thürme — Vorsprünge — dem Platze zukehren konnte, daß zugleich drei ganz gesonderte, unter eigenen Dächern liegende Gebäude entstanden, wodurch die Feuersgefahr sehr gemindert wird, so entstand doch auch für den Architekten die Schwierigkeit, bei der oben angeführten Beschränkung des Bauplatzes alle geforderten Räume, so wie sie ihrer Bestimmung nach zusammengehörten, in diese nunmehr ganz genau begrenzten Abtheilungen einzupassen.“

Man sieht, Schinkel ist sich aller Schwierigkeiten voll-

kommen bewußt gewesen. Aus diesem Bewußtsein ging sodann der klare besondere Ueberblick der verschiedenen Klassen der an ihn gestellten Anforderung hervor; dieser endlich bedingte die Dreitheilung, durch welche das Gebäude nicht nur seinem dreifachen Zweck vollkommen Genüge leistet, sondern zugleich auch seinen fest bestimmten ästhetischen Charakter erhält.

So allein konnte er dazu gelangen, ein Gebäude hinzustellen, welches, während es im Innern hundert Zwecken dient und hundert verschiedenartige Räume mit bequemer und leichter Communication zusammenschließt, während es durch Vielfachung der Ein- und Ausgänge für Bedienstete und das Publicum einen ungehinderten Verkehr und eine hier doppelt erwünschte Sicherheit gewährt, in ästhetischer Beziehung doch zugleich den Eindruck einer vollkommen freien Schöpfung der Phantasie macht und als einheitvolles, wie aus einem Gusse entstandenes Werk sich darstellt.

Einheit und Mannigfaltigkeit sind — was zunächst das Aeußere betrifft — in meisterhafter Weise mit einander verbunden. Die drei Gruppen oder Massen, auf deren praktische Bedeutung Schinkel selbst hinweist, schlossen sich für den Anblick auf das Engste zusammen; sie werden zu einem in antiker Tempelform lang hingestreckten Oblongum unter flachem Giebeldache und mit gemeinsamer Krönung, das nun aber in der kürzeren Axe durch ein zweites, weniger langes und breites, dafür aber bedeutend höheres Quergebäude durchschnitten wird. Letzteres giebt mit seinem in ähnlicher Weise gebildeten Giebel für die beiden breiteren Façaden den dominirenden Mittelpunkt ab; auf der Hauptseite springt es weiter aus der Flucht des ersten Gebäudes hervor und wird mit diesem durch zwei Vorsprünge vermittelt, welche Schinkel als Thürme bezeichnet. Dieselben präsentiren sich aber keineswegs thurmartig, sondern sind vielmehr äußerst maassvoll behandelt, auch ohne Statuen auf den Ecken gelassen, um sich als das, was sie wirklich sind — als Mittelglieder zu erkennen zu geben. Zwischen ihnen springt dann die Freitreppe mit der herrlichen

Halle von sechs freistehenden ionischen Säulen vorher, während auf der entgegengesetzten Seite das Mittelgebäude nur um ein Geringes aus der Flucht hervortritt, um sich in seiner ganzen Höhe ununterbrochen bis zum Pegasus auf der Spitze des Giebels emporzuheben.

So ist aus dem Vielen eine Einheit geschaffen, deren Gedanke sich, da das Mittelgebäude nach jeder Richtung hin sich als das herrschende ergibt, auch von jeder Seite auf das Klarste ausprägt und zugleich den Reiz der mannigfaltigsten Ansichten gewährt. Was durch das Bedürfnis geboten war, hat sich unter den Händen des Künstlers zur freien Schöpfung verwandelt; die Nothwendigkeit hat sich zur Freiheit, die praktische Nutzbarkeit zu vollkommener Schönheit verklärt.

So stellt sich das Schauspielhaus als ein mannigfach gegliederter Organismus dar, von dem kein Theil abzutrennen wäre, ohne das Werk selbst aufzuheben, in welchem jeder Theil seinen bestimmten Zweck erfüllt und zugleich zum vollendeten Einklang der rein ästhetischen, schönen Totalwirkung wesentlich beiträgt. Wie hoch aber dieser organische Zusammenhang aller einzelnen Theile gerade bei einem Gebäude dieser Bestimmung anzuschlagen sei, geht aus einer Vergleichung mit den bedeutendsten Theatergebäuden Europas hervor, bei denen entweder die künstlerisch gestaltete Fassade und die den wirklichen Theaterzwecken dienenden Theile gänzlich auseinanderfallen, oder doch ein Theil, der Ueberbau über Zuschauerraum und Scene, resp. blos über der letzteren, unvermittelt mit der sonst monumental gehaltenen Gebäudemasse und meist ohne künstlerische Gliederung über derselben emporragt. Zu der ersten Gattung gehören die Académie lyrique die sog. große Oper in Paris; S. Carlo in Neapel, sowie die meisten großen Theater in Italien, und das Teatro real zu Madrid, der übrigen spanischen Theater ganz zu geschweigen; endlich das kaiserliche Theater in Petersburg, welches ich aber nicht aus eigener Anschauung kenne. Die Gebäude der zweiten Art zeigen zwar in dem Hauptgebäude eine monumentale Gestaltung, von der aber der mittlere Dachraum in den seltensten

Fällen berührt wird. Dies gilt z. B. von dem Prachtgebäude des Theaters von Bordeaux, das, nach allen Seiten freistehend, den Anblick eines wohlgegliederten Ganzen darbietet, über welches aber der Ueberbau der Bühne durchaus isolirt, unorganisch und unschön sich emporhebt. Dasselbe zeigen Drury Lane, Queens Theatre und das sonst charaktervoll gehaltene Coventgarden in London, die komische Oper in Paris und das Theater in Lyon. Das Alexandra-Theater in Petersburg zeigt den Mittelbau zwar gefällig decorirt, aber doch nicht organisch mit der Façade verbunden; in geringerem Grade gilt dies von dem Theater in München, bei dem der Mittelbau in einer dem Ganzen analogen Weise gebildet ist, aber in der Mitte emporragend, wenigstens nicht zur Gestaltung der Façade beiträgt.

Mit kolossalen Dachbauten helfen sich bei sonst monumentaler Auffassung das Opernhaus in Wien und das zum Palais royal gehörige Gebäude der Comédie française in Paris, sowie in noch schlimmerer Weise das Theater in Strasburg. Aehnliches findet, wenn auch nicht immer in gleichem Grade, bei der jetzt in Deutschland häufig angewendeten Anlage der Theater mit halbkreisförmigem Ausbau für den Zuschauerraum statt, wie die Theater in Dresden, Darmstadt, Mainz u. a. zeigen, von denen namentlich das letztere den Ueberbau der Bühne in ziemlich unvermittelter Weise über den Rundbau hervortreten läßt. Und nun vergleichen Sie damit unser Schauspielhaus, dessen Mitteltheil groß und erhaben, durchaus künstlerisch und analog dem Uebrigen gestaltet, über alle anderen Theile dominirt und in vollkommen ästhetischer Weise den Gedanken der Einheit ausspricht, ohne durch irgend eine ästhetisch unmotivirte Unterbrechung des klassischen Giebel-dachs an den Zwang der Nothwendigkeit zu erinnern, der doch nichtsdestoweniger so vollkommen Genüge geleistet ist*).

*) Schinkel's späteres Werk, das Schauspielhaus in Hamburg, zeigt zwar auch ein ununterbrochenes Dach; aber dasselbe ist gleichmäfsig über den ungegliederten Cubus des Gebäudes gelegt, das zwar eine geschlossene Einheit zeigt, aber des Reizes der Mannigfaltigkeit und organischen Gliederung durchaus entbehrt.

Lassen Sie uns nun einen Blick in das Innere des Gebäudes werfen, so werden sich dieselben Vorzüge, die wir so eben von der äusseren Gestaltung und Gruppierung gerühmt haben, auch hier hervorheben lassen. Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß trotz der großen Verschiedenheit der Zwecke und der dadurch bedingten Raumgestaltung, doch ein Geist es ist, der durch das ganze Gebäude sich kundgiebt. Ja wir können, auch ohne auf das specielle Princip der Formengebung einzugehen, hier schon von vorn herein darauf aufmerksam machen, daß dasselbe im Innern und Aeußern vollkommen gleichartig ist, was sich nur von einer äußerst geringen Zahl von Theatergebäuden aussagen läßt. Dies bedingt die Einheit und Gemeinsamkeit der Stimmung, welche alle inneren Räume des Schauspielhauses athmen, eine Einheit, neben welcher der maafsvolle Wechsel in Decoration, Schmuck und Raumgliederung eine um so wohlthuendere Wirkung ausübt. In dem zu ökonomischen Zwecken bestimmten Theilen hat natürlich das Princip des Nutzens vorzuherrschen — doch leuchtet auch hier die künstlerische Gliederung bedeutsam hervor —; in dem Festsaale aber wird diese so reich, so mannigfach, so wohldurchdacht, daß man unwillkürlich an das freie und doch auf eine Wirkung hin abzielende Spiel der Episoden in den größten Werken epischer und dramatischer Dichtkunst sich erinnert fühlt.

Was den Hauptraum, den Concertsaal selbst anbetrifft, so stehe ich nicht an, denselben als einen der schönsten Innenräume zu betrachten, welche die neuere Baukunst überhaupt geschaffen hat. Welche edle Formen in der ganzen Gestaltung, welches schöne Maafs in dem bildlichen und plastischen Schmucke, welch ein perspectivisch-malerischer Reiz in den Säulenhallen des oberen Geschosses! Der einzige Vorwurf, den man dem Saale vielleicht machen könnte, daß er nämlich etwas zu schmal im Verhältniß zur Höhe sei, würde sich eigentlich durch die rigorose Strenge der Bedingungen vollkommen erledigen. Aber auch diesem Vorwurf, dessen Möglichkeit er vielleicht selbst gefühlt hat, ist Schinkel durch die

Anordnung der tiefen Fensternischen auf der äußern Seite entgegengekommen, die um so vortrefflicher wirken, als sie mit der Formgebung des ganzen Gebäudes auf das Innigste zusammenhängen. Auf der anderen Seite aber entsprechen denselben die beiden Oeffnungen mit den Freitreppen, deren geistreiche Anordnung ich in praktischer wie ästhetischer Beziehung mit zu den Meisterzügen dieser an Schönheiten aller Art so reichen Schöpfung rechnen möchte.

Wenden wir uns nun zu dem Zuschauerraume, so muß vor Allem bemerkt werden, daß hier die Hemmnisse des Künstlers durch das vorgeschriebene Maafs von 36 Fuß für die Oeffnung des Prosceniums den höchsten Gipfel erreichten. Nie war eine dem Architekten gestellte Bedingung härter als diese, um so mehr, wenn man bedenkt, daß auch in Bezug auf die zu fassende Personenzahl nicht unerhebliche Anforderungen an Schinkel gestellt waren. Für die schöne Gestaltung des Raumes an sich wäre jenes Maafs nicht geradezu hinderlich gewesen — ein kleinerer Raum läßt sich nicht minder schön gliedern und decoriren, als ein größerer. Anders aber wird die Sache, wenn trotz jener Beengung der Raum doch viele Zuschauer aufnehmen soll; dann entsteht eine Collision von Pflichten, deren Lösung unendlich schwer werden kann. Noch schwerer wurde sie für Schinkel, da er sich aus Rücksicht für die Bequemlichkeit der Zuschauer gegen die langgestreckte Form des Saales, wie sie namentlich den italienischen Theatern eigen ist, erklären zu müssen glaubte, und statt deren die für das Sehen und Hören günstigere, für die Zahl der Zuschauer aber ungünstigere Form des Halbkreises wählte. Ueber die Lösung dieser vielfach verschlungenen Schwierigkeiten wollen wir nur bemerken, daß Schinkel jenes verhängnißvolle Maafs beibehalten und auch durch die Form des Halbkreises seinen eigenen Anforderungen Genüge geleistet hat, und daß trotzdem — vornehmlich durch die allmälige Erweiterung des Prosceniums und die zwischen den Logen eingeschobenen Balkons — „dies Theater“, wie Schinkel selbst sagt, „unter allen, im

Verhältniß der Grundfläche des Theatersaales, die größte Anzahl von Zuschauern in sich aufnehmen kann.“

Dagegen haben wir einen Augenblick bei der ästhetischen Decoration des Saales zu verweilen. Auch in dieser Beziehung kann eine Vergleichung mit den bedeutendsten Theatern Europas Schinkel nur zu Lob und Vorthail gereichen. Ich möchte in der Decoration der mir aus der Anschauung bekannten Theater zwei verschiedene Systeme unterscheiden.

Das erste ist das italienische. Um den hier meist langgestreckten hufeisenförmigen Raum ziehen sich mit geringem Vorsprung die Logenreihen, deren Zahl hier am höchsten gesteigert erscheint (die Scala in Mailand hat deren 7!). Die Logen sind durch Wände von einander getrennt und bilden vollkommen abgeschlossene Zimmer, die, wie hier beiläufig bemerkt werden mag, der Besitzer nicht selten zum Empfangs- und Gesellschaftssalon für seine Freunde benutzt und die er demgemäfs auch nach seinem Belieben zu decoriren befugt ist, wovon die italienischen und spanischen Theater manche Beispiele zeigen. Für die architektonische Gestaltung des Saales selbst folgt daraus, daß die schmalen Kanten der bis zur Brüstungswand reichenden Scheidewände die scheinbaren Stützen der Logenbrüstungen bilden. Alle stärkere Stützen sind vermieden, Säulen kommen, aufser an den Proscenien, der Regel nach nicht vor. So ist die Scala in Mailand eingerichtet, Fenice in Venedig, S. Carlo in Neapel, Teatro real in Turin und Carlo felice in Genua. Demselben Princip folgen alle die zahllosen kleinen italienischen Theater bis zum S. Carlino in Neapel hinab; von den gröfseren aufseritalienischen das Alexandra-Theater in Petersburg, welches aber blofse Vorsprünge ohne Scheidewände und Stützen hat, und in Deutschland das Königl. Theater in München mit ähnlicher Einrichtung der Logenreihen.

Diesem italienischen System steht ein anderes gegenüber, welches ich wegen seiner überwiegenden Geltung in Frankreich als das französische bezeichnen möchte; dasselbe sucht durch Anwendung von Säulen grofser Dimension die Decke zu

stützen und zugleich den Brüstungen der Logen Halt zu geben. Das Prototyp dafür bietet die Oper in Paris dar. Hier gehen 4 Säulenpaare durch 3 Logenreihen hindurch und tragen unter Einschiebung großer halbkreisförmiger Lunetten, die zu Logen benutzt sind, den Plafond, wie sie andererseits auch als Stützen der zwischen ihnen eingespannten Logenreihen erscheinen. — Dem entspricht vollkommen das Theater zu Marseille und mit einigen Abweichungen das Theater in Bordeaux, wo die Säulen nicht paarweis geordnet sind, sondern in gleichen Abständen und in Form eines großen Kreissegmentes stehen. Eine dritte Nüancirung dieses Systems besteht darin, die Säulen nicht durch alle Logenreihen hindurch gehen zu lassen. So hat das Opernhaus von Versailles in den beiden unteren Reihen Pfeiler, darüber eine offene Galerie von freistehenden ionischen Säulen; im Theater von Strasburg gehen Säulen durch die beiden unteren Logenreihen hindurch, darauf folgt im dritten Rang eine Stellung niedrigerer Säulen. Aehnlich ist, außer einigen anderen, das Theater in Lyon decorirt, wo aber viereckige Pfeiler angewandt sind. Der Einrichtung der pariser Oper folgt die des großen kaiserlichen Theaters in Petersburg, wo aber die Säulen nur durch zwei Stockwerke hindurch gehen, worauf eine Reihe halbkreisförmiger Lunetten folgt. Die Opéra comique in Paris zeigt abweichend bloße Brüstungen in den 3 unteren Logenreihen, in der vierten zierliche Pfeiler, in der fünften die Lunetten. Was die ästhetische Wirkung dieses Systems anbelangt, so läßt sich nicht läugnen, daß namentlich bei jenen Prototypen der pariser Oper und des Theaters von Bordeaux der Saal dadurch einen monumentalen Charakter bekommt; man könnte sich in einen antiken Rundtempel mit kolossaler Kuppel versetzt glauben. Aber ganz abgesehen von der störenden Wirkung der Säulen für das Sehen, wird auch der monumentale Charakter durch die eingespannten Logenreihen wieder aufgehoben. Diese Verbindung ist eine unorganische. Die griechische oder römische Säule, im monumentalen Sinne, scheint ihrer eigentlichen Natur nach überhaupt nicht

verwendbar für den modernen Theaterbau*) und deshalb betrachte ich es als einen Vorzug, daß sich Schinkel derselben in seinem Schauspielsaal gänzlich enthalten und dieselben durch leichte und zierliche Eisenstützen ersetzt hat; diese können dann allerdings ein dem korinthischen analoges Kapitell erhalten, ohne aber die Geltung als Säule im antiken Sinne zu beanspruchen.

Wie tief übrigens Schinkel damals von der Nothwendigkeit überzeugt war, der Anwendung der Säulen zu entsagen (eine Entsagung so schwer für ihn, wie vielleicht für wenige), geht daraus hervor, daß er auch das Proscenium ohne alle Säulendecoration gelassen hat; eine durchaus selbstständige und kühne Neuerung, die mir vom feinsten Takt eingegeben scheint, indem die Säulen in dieser ihrer Vereinzelung außer dem organischen Zusammenhange mit den übrigen Theilen des Saales gestanden haben würden.

So schließt auch hier alles zu harmonischer Einheit sich zusammen, und auch, ohne daß griechische Säulen und sonstige Bauglieder in strenger Nachahmung angewendet sind, ist doch der Hauch ächt griechischer Grazie über alle Theile des schönen Raumes ausgegossen. Ja, ein Hauch griechischer Grazie. Denn damit allein läßt sich der Styl und die Formengebung bezeichnen, von deren Bestimmung wir uns bisher absichtlich fern gehalten haben. Erst jetzt läßt sich die Uebereinstimmung würdigen, die das Innere und das Aeusere des in dieser Beziehung vielleicht einzigen Gebäudes zu wunderbar reizvoller Harmonie verbindet. Und zwar liegt dies so klar zu Tage, daß es keiner weiteren Auseinandersetzung oder Beweisführung zu bedürfen scheint. Schinkel selbst hat

*) Aus demselben Grunde scheint auch die Aufstellung einer Säulenreihe im obersten Range (entsprechend der oberen Umgangshalle der antiken Theater) nicht zulässig, wie diese u. A. bei dem Theater in Mainz angeordnet worden ist und wie sie Schinkel selbst in seinem hamburger Theater verwendet hat. Zweckmäßiger, doch auch nicht zu organischer Wirkung, stehen im Theater zu Darmstadt in der ersten Logenreihe Säulen, während die oberen Stützen haben, wie in unserem Schauspielhause.

sich darüber in schlichtester Weise ausgesprochen. „Ueber den Styl der Architektur“, sagt er, „welchen ich dem Gebäude gab, bemerke ich hier nur im Allgemeinen, daß ich mich, so viel es ein so mannigfach zusammengesetztes Werk irgend zulassen wollte, den griechischen Formen und Constructionsweisen anzuschließen bemüht habe. Alle Gewölbe und Bogenlinien sind deshalb im Aeußern sowohl, als in den Haupträumen des Innern vermieden und die Construction horizontaler Architrave überall durchgeführt.“ Es ist bekannt, mit welcher Consequenz Schinkel dies Princip am Schauspielhause durchgeführt, und es bedarf keiner Worte des Lobes über den feinen Geschmack, den er bei Lösung dieser Aufgabe überall bekundet hat. Sind wir doch alle gewöhnt, Schinkel als den Begründer derjenigen Richtung der Kunst zu betrachten, die den reineren Geist des klassischen Griechenthums mit den Zwecken und Bedürfnissen des modernen Lebens zu verbinden sucht und welche weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus zur Anerkennung, theilweise sogar zur Herrschaft gelangt ist.

Wohl aber möchte ich hier zum Schluß — wenn auch nur andeutend — noch einen andern, und wie mir scheint nicht minder wichtigen Punkt hervorheben. Schinkel war, bei aller seiner Verehrung für das griechische Alterthum, doch nicht so einseitig, sich gegen das Schöne zu verschließen, was andere Epochen in ihrem nicht minder berechtigten Schöpfungsdrange hervorgebracht haben. Ja man kann sagen, daß fast keine Stylform von irgend welcher inneren Berechtigung seinem Blick und seiner Hand, seinem Wissen und seinem lebendigen Schaffen fremd geblieben sei. Schinkel war, bei aller seiner Vorliebe für die griechischen Bauformen, doch zugleich Vertreter jener universalen Richtung, die neben der klassischen die Kunstübung unserer Zeit bestimmt. Die Universalität der Anschauung und Bildung, die nicht nur der Kunst, sondern auch anderen Kreisen unseres modernen Lebens ein so unverkennbares Gepräge giebt, hat ihre guten, nicht minder aber auch ihre bedenklichen Seiten. Ueber der Fülle des

Gewußten geht nicht selten die Einheit des Gewollten verloren. Bei der fast überreichen Menge von Formen und Ausdrucksweisen der verschiedensten Epochen und Style, die dem universalen und gelehrten Künstler vorschweben, kann nur allzuleicht die eigene Schöpfungskraft und der individuelle Charakter gefährdet werden, der doch schliesslich jedem Kunstwerke seinen eigenthümlichen Werth verleiht.

Andererseits aber läßt es sich auch denken, daß die überlieferten und bekannten Formen mit selbstständigem Geiste erfaßt und den Anforderungen unserer Zeit entsprechend modificirt werden. In diesem Falle wird neben dem gelehrten Wissen auch die künstlerische Originalität bewahrt. Ja es ist möglich, die hervorragenden Seiten des **einen** Styles mit denen eines **anderen** zu verbinden und so eine durchaus neue Schöpfung hervorzurufen. So hat Schinkel, und nach ihm andere treffliche Künstler, manche Stylformen durch Aufnahme antiker und klassischer Motive um- und nezugestalten gesucht. Aber auch das entgegengesetzte Verfahren ist möglich und kann, wenn es in richtiger Weise eingeschlagen wird, volle Berechtigung haben. Auch in dieser Beziehung nun dürfen wir das Schauspielhaus als ein höchst bedeutsames Werk bezeichnen. In der Formengebung griechisch, zeigt es in der Construction, in der Bewältigung der Massen und im Zusammenschluß dieser Formen einen Geist, der weit über die Grenzen der griechischen Architektur — so weit uns dieselbe bekannt ist — hinausgeht. Werfen wir einen Blick auf das harmonische, vielgegliederte Ganze, so drängt sich uns vor Allem die Bemerkung auf, daß nirgends eine todte und unbelebte Wandfläche hervortritt. Die Mauer, die sonst als ruhender Einschluss des Ganzen dient, ist aufgelöst in ein wohlorganisirtes System von Stützen. Diese Auflösung aber, diese Vergeistigung der Masse, wonach ein stetes Wechselspiel der Kräfte durch alle Einzelheiten sich hindurchzieht, und für welche die griechische Säulenhalle nur ein entferntes Analogon bietet — ist das Resultat einer ganz anderen Zeit. und Weltanschauung, als die der Griechen war; einer An-

schauung, die, wie sie alle Kreise des Lebens in unmittelbaren Bezug zu einer überirdischen geistigen Welt setzte, auch die am meisten an die Masse und das Materielle gebundene Baukunst der Körperlichkeit möglichst zu entkleiden und damit zu vergeistigen suchte.

Dies Princip nun sehen wir am Schauspielhause zur Erscheinung gebracht, ohne dafs dem Charakter der griechischen Formengebung irgendwie zu nahe getreten wäre. Eine Verschmelzung zweier fast diametral entgegengesetzten Gedankensysteme, die in solcher Vollendung und Meisterschaft vielleicht niemals in der ganzen neueren Zeit erreicht worden ist, und die Schinkel als einen seltenen Genius auch in dieser universalen Richtung der modernen Baukunst erscheinen läfst. Werke dieser Art sind die letzten und bedeutsamsten Leistungen, zu denen sich die mit universalem Forscherblick ausgestattete ureigene Schöpfungskraft des Künstlers zu erheben vermag. So führt uns Schinkel's unsterbliches Werk wieder zu den höchsten Höhen künstlerischer Anschauungen empor, von denen wir ausgegangen waren.

Schinkel ist lange und zu glücklichster Wirkung das Vorbild der Architekten gewesen, so weit es sich um die Einführung und das Geltendmachen der reineren Formen griechischer Kunst handelte. Auch in dieser — ich möchte sagen universalen und historischen Beziehung verdient er Vorbild und Muster für unsere und alle kommenden Zeiten zu sein. Jenes Gebiet ist, wenn auch innerlich ungemein reich, doch ein bestimmt abgegrenztes, dieses ist unerschöpflich: — unerschöpflich und unendlich, wie die Geschichte und Entwicklung des menschlichen Geistes, denen die Architektur mit ihren stets wechselnden Formen und Stylen zum Ausdruck zu dienen hat!

Der
grosse Churfürst als Begründer
und
Friedrich I. als Pfleger
vaterländischen Kunstlebens.

Hochverehrte Versammlung!

Wenn es sich darum handelt, an Tagen, wie der heutige es ist, der allgemeinen Freude einen würdigen Ausdruck zu geben, und wenn zugleich die Schwierigkeit dieser Aufgabe für den Redner in nicht unerheblicher Weise sich dadurch steigert, daß er eben nicht nur für sich spricht, sondern im Namen einer hochansehnlichen Körperschaft, die er zu vertreten die Ehre hat, so scheint es sich demselben als eine Pflicht von selbst darzubieten, den Empfindungen, die jedem Einzelnen Herz und Gemüth erfüllen, dadurch einen größeren Nachhalt zu geben, daß er zeigt, wie mit diesen individuellen Regungen zugleich Gedanken und Wahrnehmungen von allgemeinsten Gültigkeit in Verbindung stehen. Denn der erhabene Fürst, dessen Geburtsfest wir heute begehen, ist nicht nur ein Einzelner, dem wir unsere persönlichen Neigungen und Wünsche entgegenbringen, sondern er ist zugleich die sichtbare Spitze und gleichsam der verkörperte Ausdruck unseres gesammten Staatslebens, und die Segenswünsche, die heut tausendfach für ihn zum Himmel steigen, müssen sich zu eben so vielen Segenswünschen für die gedeihliche und heilsame Entwicklung unseres theuren Vaterlandes selbst gestalten. Wie nun aber schon jeder Einzelne bei freudigen Ereignissen zugleich eine höhere Sammlung, sei es durch ernste Gedankenerwägung, sei es durch Rückblicke in die Vergangenheit, zu erreichen sucht, so mag es auch mir bei dieser feierlichen Gelegenheit gestattet erscheinen, einige Rückblicke auf einen Moment der geschichtlichen Entwicklung unseres Vaterlandes zu werfen, welcher geeignet ist, sowohl die allgemeine freudige Stimmung des heutigen Tages zu erhöhen, als auch andererseits den Hoffnungen auf ein glückliches Ge-

deihen der von dieser Körperschaft vertretenen künstlerischen Interessen Anhalt und Bestätigung zu gewähren.

Ich meine die am 18. Januar des Jahres 1701 erfolgte Krönung Friedrich III. und die dadurch bewirkte Erhebung des Churstaates Brandenburg zum Königreich Preussen; jenen feierlichen Akt, dessen vor wenigen Monaten erfolgte Wiederholung noch in unser aller Gedächtniß lebendig ist und dem in der That eine so große geschichtliche Bedeutung beiwohnte, daß wir in ihm gleichsam das Symbol für die hohen Gedanken erblicken können, auf denen die Gründung und die Entwicklung, sowie andererseits auch der gegenwärtige Beruf unseres Staates beruhen. In diesem Sinne werden wir uns immer dankbar Friedrich III. erinnern, der als Friedrich I. an der Spitze unserer Könige steht. Sein Ruhm ist es, das Werk, welches die kräftige Hand seines Vaters, des großen Churfürsten, begonnen, vollendet und auch zum äußerlichen Abschluß gebracht zu haben. Der große Churfürst hatte unter steter Opposition gegen die Formen des alten deutschen Reiches, deren letzter und nicht ungetrübter Schimmer an dem Hause Habsburg haftete, die Macht seines eigenen Landes zu selbstständiger Geltung erhoben. Eine große und ruhmwürdige Leistung, wenn man die Ungunst der eigenen Lage und die Trübsal der größeren Welt- und Staatenverhältnisse bedenkt; größer und ruhmvoller aber, wenn man beachtet, daß diese Erhebung nicht in partikularistischem Sinne geschehen war, sondern nur dazu diente, eine Schutzwehr für die höchsten Güter einer freien religiösen wie bürgerlichen Entwicklung aufzurichten!

Bei der Identificirung der österreichischen Interessen mit denen des Katholicismus lag es in der Nothwendigkeit begründet, daß der junge protestantische Staat — „das Vandalenreich an der Ostsee“, wie der Kaiser, spottend und fürchtend zugleich, die Schöpfung des großen Churfürsten nannte, — im entschiedensten Gegensatz gegen das katholische Oesterreich der freien Glaubensübung Schutz und Schirm werden mußte. Ich darf kaum daran erinnern, in wie herr-

licher und großherziger Weise der große Churfürst diesen Beruf erkannt und durch seine Thaten erfüllt hat. Ich mag auch nicht daran erinnern, wie Preußen diese Thätigkeit als Vorkämpfer des Protestantismus selbst von protestantischen Fürsten Deutschlands mit Undank gelohnt worden ist. Erfreulicher ist die Erwägung, daß Friedrich Wilhelm die Bestrebungen nach vernunftgemäßer Gestaltung des Lebens auch in anderen Staaten unterstützt und denselben zum Siege verholten hat. Wenn je etwas den brandenburgisch-preussischen Namen auch außer den Grenzen Deutschlands groß gemacht hat, so war es die Begünstigung, die der große Churfürst und König Friedrich I. der englischen Revolution angedeihen ließen, in Folge deren Wilhelm von Oranien der Thron der legitimen Stuarts bestieg. Hier ward, nicht mit Worten, sondern in der That und Wirklichkeit Preußens Gewicht in die Waagschale der Ereignisse geworfen, und es mag Allen, denen die Größe Preußens am Herzen liegt, unvergessen bleiben, daß es die erste That und der erste Ruhm des erstarkenden Staates gewesen, zu der Rettung Europas von den Fesseln des Absolutismus beigetragen zu haben, mit denen die Stuarts und Ludwig XIV. dasselbe bedrohten.

Nicht mindern Ruhm aber hat der große Churfürst auf dem Gebiete der Wissenschaft erworben, durch jenen Plan einer allgemeinen freien Universität, der, wenn er auch nicht zur Ausführung gelangt ist, doch den tiefen Blick bekundet, mit dem er den Beruf seiner neuen Schöpfung erkannte; nicht geringeren endlich auf dem Gebiete der realen Thatsachen und der Macht des deutschen Volkes durch die Herstellung jener Flotte, die den ersten Seemächten sich gegenüberstellen durfte, und in der er ein Vorbild aufgestellt hat, für dessen Erreichung in diesem Augenblicke das deutsche Volk mit bewunderungswürdigem Aufschwung die Mittel seinem Nachfolger selbst entgegenbringt.

Wir können hier nicht das allmälige und sichere Anwachsen unseres Staates verfolgen, noch alle Folgen hervorheben,

die für die Gestaltung des öffentlichen und bürgerlichen Lebens daraus hervorgingen.

Nur das wollen wir erwähnen, daß Friedrich Wilhelm über den ernsten Aufgaben des Krieges und der Politik nicht die Pflege und Hebung derjenigen Thätigkeit vernachlässigte, welche aller menschlichen Existenz den letzten Schmuck und die höchste Zierde hinzuzufügen im Stande ist. Wie er für den Ruhm der brandenburgischen Waffen sorgte, sorgte er auch für die vaterländische Kunst. Er ist geradezu als Gründer des heimischen Kunstlebens zu preisen und namentlich hat ihm Berlin zu verdanken, durch die von ihm begonnene und vollendete Befestigung zum dauernden Mittelpunkt des Staates erhoben und durch Sorge für gleichmäßigen Ausbau, Hebung aller Verkehrsbedingungen und Aufführung stattlicher Gebäude in die Reihe der kunstgezierten Hauptstädte Europas eingeführt worden zu sein.

Hier sind in baulicher Beziehung zunächst die wichtigen Namen Memhard, Schmidts und Nerings zu nennen. Memhard, aus den Niederlanden nach Berlin gekommen, war außer seiner Leitung der Befestigungsarbeiten hier am Schloßbau beschäftigt*), und hat dadurch, so wie durch Bauten in dem damals angelegten Lustgarten, Privathäuser und die Anlage der Baumpflanzungen am Canal viel zur Verschönerung der Stadt beigetragen. Schmidt errichtete das ernste Marstallgebäude in der breiten Strafe und war ebenfalls am Schloßbau thätig. Der hochverdiente Nering endlich vervollständigte das Schloß, das durch Friedrich Wilhelm zur dauernden Residenz unserer Fürsten wurde, durch den Arkadenbau nach der 1681 begonnenen Wasserseite, errichtete das schöne, aus Abbildungen bekannte Leipziger Thor 1683, das später eingerissene Orangeriegebäude und mehrere Privatbauten, wie namentlich das Derflingersche 1685, während er unter der Regierung König

*) 1659 Schloßthor.

1661 Ballhaus,

1665 Oranienburger Schloß.

1673 Potsdamer Schloß.

Friedrich I. die Anlage der Friedrichsstadt zu leiten hatte. Daran reihen sich Blesendorf, der unter Meinhard mit der Anlage des Friedrichswerder, und Chieze, der, anderer Arbeiten nicht zu gedenken, an dem vom grossen Churfürsten befohlenen, erst nach seinem Tode vollendeten Bau des Mühlenammes thätig war.

Aber nicht blos auf Berlin beschränkte sich Friedrich Wilhelm. Ausser den zahlreichen Festungsbauten, von denen eine der jungen brandenburgischen Colonie auf der Küste von Guinea angehört, erhoben sich zu Potsdam, Schwedt und Oranienburg Prachtschlösser, mit deren Ausführung wir ausser den oben genannten Meistern noch andere wie Dieussart, Rykwärts, Matthias und Dögen und viele untergeordnete Techniker beschäftigt finden.

Mit der Architektur wird zugleich die Skulptur gefördert, deren Schmuck die Bauten nicht entbehren können. Auch hier sind es die Niederlande, die bei den engen Beziehungen des Fürsten zu der kühn aufstrebenden Republik einen besondern Einfluß ausüben. Von Artus Quellinus wird das Sparrische Denkmal in der Marienkirche errichtet; Dusart arbeitet eine Statue des grossen Churfürsten; Peter Streng, Artus Sitte, Bartholomäus Eggers, Jakob van der Bruch, Georg Larson, Otto Mangiot, Johann van der Ley stehen in kurfürstlichem Dienste und ausserdem finden wir eine nicht unbedeutende Anzahl einheimischer Bildhauer in Berlin thätig, von denen wir nur Leonhard Kern, Esaias Hepp und Daniel Vading nennen, die durch kleinere Kunstarbeiten sich hervorgethan haben, Caspar Günther, von dem sich 12 Kaiserbüsten in Charlottenburg befinden, Michael Dähler, der seit 1674 ornamentale Bildwerke anfertigte, endlich Gottfried Leygebe, von dem sowohl kleinere aus Eisen geschnittene Statuen, als auch verschiedene Stempel zu Münzen und Medaillen hervorzuheben sind.

In Gold- und Silberarbeiten that sich ausser Blesendorf u. A. besonders der treffliche Männlich hervor, dessen Andenken durch ein Grabmal von Schlüter's Hand in der Marienkirche verherrlicht wird; in der Münz- und Medaillenschneide-

kunst außer dem obenerwähnten Leygebe, dessen Vorgänger Reufs, Höhn, Ungelder, Sieverts u. A., deren Arbeiten in den Münzen und Medaillen jener Zeit noch erhalten sind.

Nicht minder umfassend ist die von dem großen Churfürsten angeregte Thätigkeit auf dem Gebiete der Malerei gewesen. Auch hier ist neben einigen Meistern der italienischen Schule, wie Gio. Marini und Pietro Liberi, so wie dem französischen Maler Romandeu, insbesondere der Einfluß der niederländischen Schule hervorzuheben, welcher sowohl die frühere Bekanntschaft des Fürsten mit den Niederlanden, als auch nicht minder der innere Werth der Schule selbst ein großes Uebergewicht verschaffte. Davon zeugen die Namen Gerhards und Wilhelms von Honthorst, Nicolaus Wieling, Heinrich de Fromention, so wie der der flämischen Schule angehörigen Jacob Vaillant und Theodor van Tulden, eines Schülers von P. P. Rubens, die zum Theil als Hofmaler eine feste Stellung erhalten hatten, zum Theil nur durch Aufträge des Fürsten beschäftigt wurden. Doch wurden auch die heimischen Künstler über den fremden nicht vernachlässigt; schon 1646 wird ein Hofmaler Conrad Hirt erwähnt; Sonnius wird als Hofmaler in Cleve angestellt; Jacob von Augsburg, Joh. Christoph und Balthasar Leygebe, Michael Willmann aus Königsberg erhalten Aufträge und selbst jüngeren Talenten werden die Mittel zur Ausbildung geboten, um auch auf diesem Gebiet selbständige Leistungen hervorzurufen. Den bisher genannten Historienmalern schloß sich eine große Zahl von Portrait-, Landschafts- und Dekorationsmalern an und auch den Kupferstich sehen wir durch eine nicht unbedeutende Reihe heimischer Künstler vertreten, zum ersten Male in unserem Vaterlande einen erfreulichen Aufschwung nehmen!

So haben wir den großen Churfürsten, der die Grundvesten für die künftige Macht unseres Staates so sicher legte, zugleich als den Begründer eines selbständigen vaterländischen Kunstlebens zu preisen. Aber alle die Keime, die er für diesen Zweck in den Boden eines kräftigen und gesunden Volkthums legte, sollten ihre volle Entfaltung erst unter seinem

Sohn und Nachfolger finden, der auf politischem Gebiete vollendend was der Vater begonnen, auf künstlerischem Gebiete zu neuen und selbständigen Schöpfungen übergehen konnte. Friedrich III., obschon nicht mit der Energie und der genialen Kühnheit ausgerüstet als der große Churfürst, hatte einen regen Sinn für prächtige Gestaltung des Lebens, Empfindung und Verständniß für die Hervorbringungen der Kunst und beides vereint befähigte ihn für die großen Schöpfungen seines Vaters nun auch die entsprechende äufere Form zu finden. Wir haben schon im Vorigen darauf hingewiesen, wie dies durch die Annahme des Königstitels und die Erhebung des Churstaates zu einem selbständigen Königreiche geschah; hier haben wir nur noch zu zeigen, wie dieser große Schritt auch in dem Aufschwung der schönen Künste sein glänzendes Gegenbild fand. Auch diese Vollendung des von dem großen Churfürsten angebahnten Werkes konnte nicht ohne große Opfer und Anstrengungen erreicht werden. Aber ein kerniges, strebsames und in der Unterstützung seines Fürsten unermüdliches Volk stand ihm zur Seite; das war der sichere Grund, auf den er bauen konnte, und eine weitere hohe Gunst der Vorsehung wurde ihm durch seine Gemahlin Sophie Charlotte zu Theil, die den belebenden Genius aller seiner derartigen Unternehmungen ausmachte und die man stets als vollendetes Muster preisen wird, wenn es sich darum handelt, den Ernst der Wissenschaften und die höchsten Interessen des menschlichen Geistes mit dem Reiz schöner Erscheinung und höchster weiblicher Anmuth zu vereinigen! Ihr vor Allem haben wir es zu verdanken, wenn zu den großen politischen Intentionen des Königs und der kriegerischen wie bürgerlichen Tüchtigkeit des Volkes noch der Ruhm zu Preußens Ehrenkrone hinzugefügt wurde, die Pflegestätte freier geistiger Entwicklung zu sein. Und wir dürfen es nicht vergessen, daß auf diesem nicht minder, als auf jenen andern Vorzügen die hervorragende Stellung beruht, die Preußen fortan in der Geschichte eingenommen hat und die es trotz der fast täglich neu geschaffenen Hindernisse hoffentlich auch ferner bewahren wird!

Wir heben aus der reichen Fülle erfreulicher Erscheinungen, die aus jenen vereinigten Bestrebungen hervorgingen, nur die rasche und vielseitige Entfaltung des eben so sehr nach außen erweiterten, als nach innen vertieften Kunstlebens hervor. Zunächst mag mit Dank daran erinnert werden, daß Friedrich III. der Gründer dieser unserer Akademie ist. Nicht ohne eine tiefere Bedeutung scheint es mir zu sein, daß die Ausführung dieser für die Entwicklung unserer vaterländischen Kunst so wichtigen Idee der Zeit nach fast mit der Erhebung Preussens zum Königreich zusammenfällt. Im Jahre 1697 fanden die ersten Verhandlungen zwischen dem Churfürsten und dem Kaiserhofe zu Wien wegen Annahme der Königswürde statt. 1699 wurde die Akademie gegründet. 1700 wurde der Churfürst als Friedrich I., König in Preussen, vom Kaiser anerkannt. Ohne diese Beziehungen und die näheren Verhältnisse, die bei der Stiftung obwalteten, hier weiter zu verfolgen, müssen wir uns auf die eine Bemerkung beschränken, daß die vom 20. März 1699 datirte und im Geh. Königl. Staatsarchiv aufbewahrte Stiftungs-Urkunde von der größten Liebe zu den Künsten und von einem klaren Verständniß der Mittel zu ihrer Förderung durchdrungen ist, und daß die Akademie sogleich in die regsten Wechselbeziehungen zu der lebendigen Kunstübung trat, die des Churfürsten und noch mehr des Königs Regierung so wesentlich kennzeichnet.

Was diese letztere selbst und zwar zunächst in Bezug für Baukunst anbelangt, so ist hier zu bemerken, daß mehrere der unter dem großen Churfürsten thätigen Künstler von dessen Nachfolger beibehalten und zum Theil mit größeren Aufträgen betraut wurden. Von diesen ist Nering zu nennen, der in der langen Brücke eines der schönsten Denkmäler dieser Art schuf und der mit de Bodt in unserm Zeughause ein in Bezug auf großartige Einheit bei aller Mannigfaltigkeit der Gliederungen bewunderungswürdiges Kunstwerk hinstellte. Unter denen aber, die erst jetzt hervortreten, strahlt uns sogleich Schlüters Name entgegen, den ich nicht anstehe als einen der ersten Heroen der neueren Kunstgeschichte zu be-

zeichnen. Groß durch seine künstlerischen Leistungen, liebenswürdig durch die Eigenschaften seines Charakters, würdig der innigsten Theilnahme durch sein tragisches Geschick, hat er für uns das besondere Verdienst, den großen Gedanken der neugeschaffenen Staatseinheit in vollendetster Weise zum künstlerischen Ausdruck gebracht zu haben. Unser Königsschloß — obschon manches Wesentliche seines Entwurfes nicht zur Ausführung gelangt und manches Unwesentliche hinzugefügt worden ist — steht in dieser Beziehung epochemachend da!

Schlüters ursprünglicher Entwurf mit jener herrlichen offenen Loggia und der Verbindung mit dem von ihm projektirten großartigen Kuppelbau eines neuen Domes ist eine der genialsten Erfindungen aller Zeiten; das Schloß von Charlottenburg nimmt unter allen Gebäuden der Art einen höchst ehrenvollen Rang ein; viele Privatbauten bekunden sein Talent, sich bei Wahrung künstlerischer Idealität den realen Bedürfnissen des Lebens anzubequemen; der Münzthurm endlich, zu dessen verhängnißvollen Bau er durch eine böswillige Intrigue gegen seine offen ausgesprochene Ueberzeugung gezwungen wurde, war von einer höchst reichen Composition und einer damals höchst seltenen, maafsvollen Harmonie.

Genug wir dürfen ihn mit Uebergang der zahlreichen gleichzeitigen Baukünstler, so wie seines begünstigten Nebenbuhlers Eosander von Goethe als den Repräsentanten der ganzen damals so reichen Bauthätigkeit bezeichnen und, zur Sculptur uns wendend, die Bemerkung hinzufügen, daß er denselben Ehrenplatz auch auf dem Gebiete dieser Schwesterkunst einzunehmen berechtigt ist. Ja selten hat ein Künstler die Verschwisterung der beiden monumentalsten Künste einen so entschiedenen Ausdruck gegeben als Schlüter, der groß und unübertrefflich in den Werken der Plastik, mit denen er Schloß und Zeughaus geziert, auch in dem einzeln stehenden Reiterbilde des großen Churfürsten ein Werk von solcher monumentalen Größe geschaffen hat, wie kaum je von einem zweiten erreicht worden ist. Ja, dieses Werk wird durch Fülle der Lebensäußerung, Wahrheit der Erscheinung, Vollkommenheit

der Ausführung und vor Allem durch scharf ausgeprägten geistigen Gehalt meiner Ansicht nach zu dem vollkommensten unter allen uns bekannten Reiterbildern erhoben, ohne selbst die herrliche Statue des Marc Aurel auf dem Capitol in Rom davon auszunehmen.

So erklärt es sich denn auch, daß trotz der großen Anzahl der von König Friedrich I. beschäftigten Bildhauer keiner mit jenem großen Meister sich messen kann, den ich als den deutschen Michel Angelo bezeichnen möchte. Wohl aber verdient es Erwähnung, daß außer solchen, die unter Schlüter's Leitung arbeiteten — wie Sapovius, sein Lehrer, den er selbst zur Theilnahme an den Schloßskulpturen hieher berufen hatte, Baker Weihenmeyer, Nahl, Volkert, Glume, Henzi, Herford, auch viele andere Künstler noch in selbständiger Weise thätig waren, wie die Franzosen Charpentier, Dumont, Hulot, der Engländer King, der Italiener Simonetti und die Deutschen Permoser, Rietfeld, Freund, Doebel, welche letztere meist als Hofbildhauer im fürstlichen Dienst und Gehalt standen. Und dazu kommen nun, außer dem trefflichen Gieser Jakobi, eine große Anzahl von plastischen Künstlern anderer Fächer. Die Kleinskulptur ist reich vertreten; in der Gold- und Silberarbeit thun sich begabte Männer hervor, und in der Münz- und Medaillenschneidekunst wird schon jetzt der Grund zu der Vortrefflichkeit gelegt, welche sich unsere vaterländischen Künstler in diesem Fach bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.

Nicht geringer schließlic ist die Regsamkeit auf dem Gebiete der Malerei. Anlaß dazu gab einmal die Akademie, für welche tüchtige Lehrer berufen wurden; und andererseits die zahlreichen Bauten, die nach der, leider immer mehr zurückgedrängten Sitte jener Zeit des Schmuckes großräumiger Wandmalereien füglich nicht entbehren konnten. Nach diesen beiden Richtungen hin ist hier die Thätigkeit Terwesten's hervorzuheben, der bei der ersten Einrichtung der Akademie mitgewirkt und andererseits große Deckenmalereien für unsere Schlösser ausgeführt hat. An der Akademie folgte ihm Werner, ohne die von seinem Studium in Italien und Frankreich

gehegten Erwartungen zu befriedigen; ferner Gercke, der in Italien Sammlungen für das akademische Unterrichtsmaterial machte, Lubienitzki, Leygebe der jüngere, Terwesten, Becker u. A. Andere Historienmaler finden wir mit dem Titel als Hofmaler thätig — so Wenzel aus Berlin, Casteels, Kulenz, Peter de Coxie, Lintelo Schonjans und endlich Antoine Pesne, der von Friedrich I. gegen das Ende seiner Regierung zum Hofmaler ernannt wurde, um dann später sich zu einem der berühmtesten Künstler seiner Zeit zu erheben und einen Glanzpunkt in der Geschichte der Berliner Kunst zu bilden.

Andere Historienmaler, die nur zeitweilig in Berlin beschäftigt waren, übergehen wir. Neben den Genannten aber war noch eine große Zahl von Malern thätig, die dem Portrait und anderen Gattungen sich gewidmet, und insbesondere ist es wieder hervorzuheben, daß die Kupferstecherkunst durch eine große Zahl von Meistern geübt wurde, von denen viele von Augsburg her nach Berlin übersiedelten und einige, wie z. B. Blesendorf, Beyer, Heinzelmann, Heckenauer, Heys, Bröbes, Wolfgang auf eine mehr als nur lokale Geltung Anspruch machen dürfen.

Dies ist das Bild jenes glänzenden künstlerischen Aufschwunges, welche ich Ihnen in seiner engen Verknüpfung mit dem Aufschwunge Preussens selbst zu schildern versucht habe. Dasselbe ist, rein historisch genommen, ebenso erfreulich und bedeutsam, als es für die Gegenwart wichtig und hoffnungsreich genannt werden darf.

Seine historische Bedeutung liegt darin, daß wir hier zwei Fürsten sehen, die mitten in den ernstesten Bestrebungen für die Begründung eines neuen Staates und von Feinden aller Art umringt, es nicht vergessen, daß nicht bloß die Steigerung der materiellen Macht Ehrenrang unter den Nationen sichert, sondern daß dazu nicht minder die Entfaltung und Förderung der freien künstlerischen Thätigkeit gehört. Für die Gegenwart aber liegt die trostreiche Bedeutung dieser glorreichen Erinnerung darin, daß die Fürsten unseres erhabenen Königshauses diesen Ueberzeugungen stets

getreu geblieben sind, ja mit der wachsenden Macht unseres Staates immer Höheres und Größeres auch auf dem Kunstgebiet geleistet haben, und weil wir so zu der Hoffnung berechtigt sind, dafs auch unter des jetzt regierenden Königs Majestät den Künsten die liebevolle Pflege und Sorgfalt nicht fehlen werde, die wir als eines der schönsten Erbtheile des hohenzollerschen Fürstenhauses mit Recht zu preisen gewohnt sind.

Friedrich Wilhelm IV. und die Kunst.

Hochansehnliche Versammlung!

Schon dreimal hat im Lauf der letztverflossenen Jahre an dem Geburtstage ihres erhabenen Protektors die Königliche Akademie zu feierlicher Sitzung sich versammelt, ohne der Freude, die sonst die Begleiterin derartiger Festfeier zu sein pflegt, ganz und ohne Rückhalt sich hingeben zu können. Was früher uns, wie das gesammte Volk selbst, mit Glück und Freude und Hoffnungen erfüllte, es erfüllte uns zunächst mit banger Ahnung, und als die Ahnung sich allmählig zu verwirklichen begann, mit Wehmuth und Schmerz. Was uns sonst antrieb zu Aeußerungen des Dankes, das mahnte uns nun zum Ausdruck der Theilnahme an einem herben Leid, das Gottes unerforschlicher Rathschluß über unsern geliebten König verhängt hatte; es mahnte uns zu dem stillen Gebet, daß jenes Leid sich abwenden möge von dem Haupte unseres Königs, oder wenn dies nicht möglich, daß es sich mildern und dem Leidenden die Wohlthat des Trostes aus seinem eigenen reichen Geiste und tiefen Gemüthe hervorquellen möge! Ernst und bange waren jene Tage der Feier. Sie hatten uns vorzubereiten auf die ernstere, die wir heute begehen. Und wie schon auf ihnen die Schatten ruhten, die der Flügel des Todesengels auf uns fallen liefs, so waren sie Vorboten jenes Tages, an welchem der Genius des Todes mit milder Hand sein Werk vollenden sollte! Ja er hat sein Werk vollendet, er hat ein an allen Gaben des Herzens und des Geistes reiches Leben erlöschen lassen. Der, um den wir damals bangten, er weilt nicht mehr unter uns — ein schöneres und vollendetes Dasein hat ihn aufgenommen, wo das Leid sein Recht verloren hat und der Tod seinen Stachel. Und so dürfen und wollen wir denn auch nicht klagen, denn was wir damals erlehten, ist es nicht in Erfüllung gegangen? Hat das Leid sich nicht

gewendet und ist, noch ehe die letzte Vollendung eintrat, jener Quell des Trostes nicht in reichstem Maasse dem Leidenden in seinem Kämpfen und Ringen zu Hülfe gekommen? Wohl aber ziemt es uns, des Dahingeshiedenen in Liebe zu gedenken und ihm ein Opfer des Dankes darzubringen. Ein Opfer des Dankes, zu dem sich ein schmerzerfülltes Volk mit uns vereint, das auch hierin sich eins weifs mit seinem hohen Fürstenhause und mit den von gleichem Schmerz beseelten hohen Hinterbliebenen, zu dem wir aber in noch höherem Grade verpflichtet sind, weil Er uns nicht blos in jener grofsen Liebe nahe gestanden, die er seinem ganzen Volke und dem gesammten Vaterlande geweiht, sondern weil er überdies die Künste und die gesammten Interessen der Künstlerwelt mit einer Hingabe und Neigung umfafste, die aus dem innersten Born seines Herzens quoll und die durch die ganze Organisation seines Geistes selbst bedingt war. Wenn Friedrich Wilhelm IV. Allen ein milder und huldvoller König war, den Künsten war er ein Freund, den Künstlern gleichsam ein Genosse auf dem Throne und nicht wenige sind unter den hier Versammelten, die sich der warmen und freundschaftlichen Huld ihres kunstsinnigen Herrn zu erfreuen hatten! Und wahrlich, wenn einst die Geschichte mit ehernem Griffel die Thaten und Unternehmungen, so wie die hohen Eigenschaften des verewigten Königs mit unverilgbaren Zügen für die kommenden Geschlechter verzeichnen wird, dann wird unter diesen die Liebe zur Kunst so wie der warme Sinn und das tiefe Verständnifs für dieselbe nicht fehlen und unter jenen der Schutz und die Förderung, die Er der künstlerischen Production angedeihen liefs und das neu erweckte Kunstleben seines Volkes nicht zu den geringsten gerechnet werden dürfen. Was Friedrich Wilhelm IV. für die Gesamtentwicklung Preussens, was er für Deutschland gewesen, was er für unser engeres wie weiteres Vaterland erstrebt und geschaffen, was ihm die Nation in Bezug auf ihre staatliche und kirchliche, gesellschaftliche und intellektuelle Bildung zu danken hat, das Alles werden Andere beurtheilen und immer mehr zum

allgemeinen Bewußtsein bringen, und wenn dies von Verschiedenen in verschiedenem Sinne geschehen wird, alle, das dürfen wir gewiß sein, werden in Einem eins sein und in der Anerkennung dessen, was den reichen Schmuck seines liebevollen und liebenswürdigen Herzens ausmachte, werden Alle zu vollem Einklange übereinstimmen. Was Friedrich Wilhelm IV. aber für die Kunst und die künstlerische Entwicklung gewesen, das wird kaum irgendwo tiefer empfunden und mit vollerer Anerkennung gewürdigt werden, als in diesem Kreise, dem er sich verwandt fühlte durch tiefinnige Bezüge des Gemüthes, und dem er auch in Zeiten gewaltigen Ernstes nie seine Gunst und Gnade vorenthalten hat. Und wenn wir ihm dafür noch jetzt danken wollen, wie können wir dies besser thun, als wenn wir alle Züge seiner Persönlichkeit und alle Schätze seines reichbegabten Geistes uns vergegenwärtigen und sein Bild uns einprägen als das eines Fürsten, der wie wenige von der Natur mit künstlerischer Anlage bedacht war und der daraus hervorgehenden Neigung sein ganzes Leben lang getreu blieb, ohne deshalb aufzuhören, auch den übrigen Anforderungen des Fürstenberufes gerecht zu werden. Als Grund alles dessen aber dürfen wir die poetische Organisation seines Gemüthes betrachten; denn neben der tiefen Religiosität, die den hohen Dahingeeschiedenen auszeichnete, war es ein Hauch der Dichtung und poetischen Auffassung, die in allem seinen Thun und Lassen hervortrat und die, wie sie ihm eine besondere Vorliebe für jene vorzugsweise mit dem Zauber der Poesie umwobenen Perioden und Gestaltungen der Geschichte einflößte, auch ihn selber mitten unter dem lärmenden Getreibe des Tages als einen dichterisch Geweihten erscheinen liefs. Ob dies herrliche Geschenk des Himmels dem, welchem es zu Theil geworden, immer zum Glück gereiche und ob nicht gerade dem so Begabten mit der Weihe zugleich auch manches Leid beschieden sei, wollen wir hier nicht erörtern — auch der Genius selbst kann dem Sterblichen zur Bürde werden! — wohl aber ging für Friedrich Wilhelm IV. jener Kunstsinn daraus hervor, der sich nicht bloß in dem Hervorrufen von Kunst-

werken Genüge leistete, der vielmehr in das Wesen der Kunst selbst einzudringen suchte und der in der That den Verewigten zu einem der erfahrensten Kenner künstlerischer Dinge gemacht hat. Und wie Liebe zur Kunst mit regem Verständniß selten bei einander sein können, ohne in demjenigen, der beide in sich vereint, auch den göttlichen Funken eigener Schöpfungslust zu entzünden, so sehen wir auch den verewigten Herrn der künstlerischen und insbesondere der architektonischen Produktion sich zuwenden und an manchem der zahlreichen Bauten, die auf sein Geheiß zur Zierde des Landes entstanden sind, hat er auch in Bezug auf die künstlerische Auffassung und Ausführung einen inneren Antheil, wie er sonst nur selten von Fürsten beansprucht werden darf, wie er aber gerade deshalb die Herzen der Künstler an ihn doppelt zu fesseln geeignet war. So ging er, auch darin eine ächte Künstlernatur, schon als Kronprinz nach dem gelobten Lande der Kunst, welches das Ziel der Sehnsucht für fast alle Künstler unserer Nation ist, und auf jener Reise war es, wo auch er die herrlichen und großen Eindrücke empfand, welche die zahlreichen Kunstwerke Italiens auf jedes empfängliche und offene Gemüth ausüben. Die Würde der Kirchen, die Pracht der Paläste, die Zeugnisse antiken Geistes in den Ueberresten der Architektur wie der Plastik, der unübersehbare Reichthum der Schöpfungen der modernen Malerei, kurz diese große und reichbelebte Künstlerwelt nahm er mit offenem Auge und offenem Herzen in sich auf und zu mancher Schöpfung seiner späteren Jahre, zu mancher künstlerischen That, die jetzt seinen und seines Volkes Ruhm verkündet, mag in jenen Zeiten vollsten Kunstgenusses und reinsten Begeisterung der fruchtbringende Keim entsprungen sein. So sehen wir ihn sein Charlottenhof zu einem Asyl künstlerischer und fürstlicher Muse zugleich gestalten, aus dessen in antikem Sinn entworfenen und im Geist einer neuen Zeit ausgeführten Formen und Anlagen sich deutlich ein Gemüth ausspricht, das den Werth dieser beiden Welten gleichmäfsig zu würdigen und zu neuer Schöpfung zu

verschmelzen weiß. So sehen wir ihn den Thron besteigen und auch in künstlerischer Beziehung das Erbe seiner Ahnen antreten, die von Joachim I. an, selbst unter ernsten und schwierigen Verhältnissen des mächtig anwachsenden Staates, in der Förderung der Kunst eine der schönsten Seiten des Fürstenberufes erkannten; und den Namen des großen Churfürsten, der beiden Friedrichs und seines eigenen erhabenen Vaters reiht sich der Name Friedrich Wilhelms IV. für alle Zeiten in würdigster Weise an! Ich muß es unterlassen, hier im Einzelnen anzuführen, was in unser Aller Gedächtniß unvergeßlich eingeprägt ist — ich darf nicht dabei verweilen, die zahlreichen Bauten aufzuführen, die von jenem bescheidenen Lieblingsitze des kunstliebenden Fürsten an bis zu den Prachtkuppeln seines Schlosses in Berlin und jener schönen Kirche in Potsdam, von den vielen Gotteshäusern, mit denen er aller Orten die Gemeinden seines Landes bedachte, bis zu den großartigen Monumenten eines wahrhaft christlichen Wohlthätigkeitsinnes oder einer, alle Gebiete und Perioden künstlerischen Schaffens umfassenden Kunstliebe, die unserer Stadt so seltene künstlerische Zierden verliehen haben. Ich darf auch jener Denkmäler der Plastik hier nur andeutend erwähnen, die den Ruhm unseres Volkes auf den Plätzen und Straßen in so vielen Städten des Landes bekunden und in denen Friedrich Wilhelm IV., wie den Heroen unserer glorreichsten Zeiten so auch sich selbst unvergängliche Denksäulen errichtet hat. Ich unterlasse es endlich, den Aufschwung hier näher zu bezeichnen, welchen er der Malerei und den damit verwandten Künsten zu geben wußte, indem er nicht nur den freien Schöpfungen der einzelnen Künstler sein theilnehmendes Augenmerk zuwendete, sondern den zahlreichen Kräften einer an Mannigaltigkeit der Richtungen besonders reichen Schule auch eine bis dahin bei uns noch nicht übliche monumentale Verwendung zu geben wußte, und es mag hier nur angedeutet werden, wie aus theils projectirten, theils wirklich ausgeführten Bauten der monumentalen Malerei eben so neue, als für ihr Gedeihen wün-

schenswerthe Aufgaben erwachsen, von denen einige, wie die Compositionen für das Camposanto, auch in ihren Entwürfen schon die Bewunderung der Zeitgenossen erlangten, und andere in ihrer Vollendung — wie die Malereien in der Schlofskuppel, in einigen Kirchen, in der Vorhalle des alten und in den Innenräumen des neuen Museums eine glänzende Fülle von sehr verschiedenartig gestalteten Talenten zu erfreulichster Erscheinung gebracht haben.

Und wie wir bei dieser Schilderung von dem dichterischen Sinne ausgingen und die poetische Anschauungsweise hervorhoben, die den hochseligen König erfüllte, so möge es hier auch noch erwähnt sein, dafs er, aufser den mehr monumentalen Künsten der Architektur, der Skulptur und der Malerei, auch jener durch den duftigen Zauber ihrer Schöpfungen der Poesie am nächsten verwandten Kunst, der Musik, von ganzem Herzen zugethan war, sie durch mustergültige Einrichtungen gefördert und auch unter ihren Erzeugnissen denen vorzugsweise seine Neigung und sein Verständniß zugewendet hat, die einer früheren Zeit und einer ernsteren und strengeren Richtung angehörten.

Werfen wir nun aber noch einen Blick auf die gemeinsame Natur der Künste, in deren Pflege der Dahingeschiedene einen so hohen Genuß und eine so grofse Aufgabe erkannte, so wird nicht allein das Bild desselben, wie wir es uns hier zu vergegenwärtigen suchen, seine letzte Rundung und Vollendung erhalten, sondern wir werden daran die Gewifsheit jenes Trostes und jener Milderung des Leidens gewinnen, von denen unsere Betrachtung ausgegangen ist. Denn das gemeinsame Ziel aller Kunstübung ist die Verwirklichung des Ideales und die Verkörperung des Göttlichen, das ein gütiger Gott selbst in die Natur des schwachen Sterblichen gelegt hat. So werden die Künste, so verschieden sie auch zunächst erscheinen mögen, zu eben so vielen Mitteln, um das geläuterte und verklärte Wesen der Menschheit und damit die Anzeichen ihrer göttlichen Herkunft zur Erscheinung zu

bringen. Und wenn aus dieser ihrer Bestimmung die Möglichkeit hervorgeht, den besten und edelsten Gehalt ganzer Nationen und Entwicklungsperioden im schönen Kunstwerke zu verkörpern, so ist ihnen andererseits dadurch auch eine lösende und befreiende Gewalt verliehen den einzelnen Menschen in seiner tiefsten Tiefe zu bewegen, sein Herz zu trösten und seinen, des Leidens bewußten Geist über die Bedingungen der unvollkommenen menschlichen Existenz, aus der das Leiden hervorgeht, siegreich und hoch emporzuheben!

Auf diese segensreichen Wirkungen der Kunst habe ich bei einer jener festlichen und doch ernsten Gelegenheiten schon einmal hinweisen dürfen, und wie damals wollen wir es uns auch heute vergegenwärtigen, wie der hochselige König dieselben während der Zeit der Trübsal und des Leidens an sich selbst in reichem Maasse empfunden hat.

Ja neben jener tiefen Religiosität, die den Grundzug seines Charakters ausmachte, neben der aufopfernden Liebe seiner königlichen Gemahlin, neben dem Bewußtsein, die Regierung der starken und gerechten Hand seines erhabenen Bruders, unseres gegenwärtigen Königs Majestät anvertraut zu haben, endlich neben den unzweifelhaften Kundgebungen einer tiefergriffenen liebevollen Familie und eines schmerz erfüllten Volkes, waren es vor Allem die Künste, mit deren Beschäftigung der Schmerz und die Trauer der Krankheit zurückgedrängt werden konnten, waren es die Künste, die, wie er ihnen während seines ganzen Lebens treu geblieben war, ihm auch ihrerseits ihre Treue bewahrten und ihm die oft bewährte Hingabe an ihren ewigen und göttlichen Gehalt mit dem milden Thau des Trostes lohten und mit der Erhebung über irdisches Leid und Trübsal zu einem reineren und schmerzlosen Dasein, dessen Frieden demjenigen gleicht, den er nun in seiner Verklärung genießen darf! Und mit diesem Trost und dem Hinblick auf die Herrlichkeiten des Jenseits mögen wir unsern Versuch beschließen, das Bild dieser reich begabten Persönlichkeit für alle Zeiten unserem dankbaren Sinn einzuprägen

und die Töne jener von ihm so innig geliebten, heiligen Musik mögen versöhnend und erhebend unsere Empfindung ergänzen, welche meine Worte nicht in allen ihren Tiefen zu erschöpfen im Stande sind.

Die heilige Familie

im

Verlauf der italienischen Malerei.

Bei dem großen Aufschwung, den in neuerer Zeit das Studium der Kunstgeschichte genommen, sind es namentlich zwei Richtungen, die vorzüglich verfolgt und mit besonderer Consequenz ausgebildet worden sind. Die erste derselben geht auf die Erkenntniß der individuellen Auffassung von Seiten des Künstlers, die zweite auf die der technischen Herstellung.

Man hat erstens den künstlerischen stylistischen Charakter einzelner Meister und ganzer Schulen zu bestimmen gesucht und so z. B. hier ein Vorherrschen des Gefühls, dort ein Ueberwiegen des Verstandes, hier eine sentimentale, dort eine sinnlichere Auffassungsart nachgewiesen. So sind die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister, die Charaktere ganzer Schulen dargestellt und in einen innern Zusammenhang gebracht worden, und indem die Kunstgeschichte die feinsten Nuancirungen der künstlerischen Subjectivitäten verfolgte, ist sie wesentlich eine Geschichte der Meister und Schulen gewesen.

Der zweite Punkt betraf die Technik, die Ausbildung der künstlerischen Fähigkeit nach allen Seiten hin. Das technische Verfahren ist in allen Schulen ein anderes gewesen, mit einer höheren Entwicklung der künstlerischen Ideen ist auch stets eine größere Entwicklung der Technik Hand in Hand gegangen und hat ihr dadurch ein für allemal ihre höhere geistige Bedeutung gesichert. Andererseits kommen die einzelnen Theile der Malerei in Betracht. In der Zeichnung das Studium der Anatomie, Gewandung, Perspective, Compositionslehre u. s. w., in der Farbengebung Carnation, Schattengebung, Helldunkel, Luftperspective, die Wirkung der Farben

auf einander und ihre Zusammenstellung u. s. w. Beide Seiten sind unter dem Begriff der Malweise zusammengefaßt, und indem die Kunstgeschichte die allmälige Entwicklung dieser einzelnen Theile verfolgte, ist sie eben so sehr eine Geschichte der Malweise gewesen.

Wenn nun auch auf den ersten Blick diese beiden Seiten den Begriff der Kunstgeschichte vollständig zu erschöpfen scheinen, so ergiebt sich doch bei näherer Betrachtung des Kunstwerks als Gegenstandes geschichtlicher Entwicklung, daß bei dieser Auffassung eine dritte wesentliche Seite desselben zu wenig berücksichtigt worden. Es ist dies die Frage nach der Sache, nach dem Inhalte, nach der Idee, die sich in dem Kunstwerke aussprechen soll. Denn die Kunst ist nicht bloß Darstellung gewisser sinnlicher Gegenstände, noch sind die Ideen, die in ihr zur Erscheinung gelangen, nur willkürliche und zufällige. Es sind dieselben vielmehr durch die Gesamtbildung der Zeit ihrer Entstehung bedingt, indem die Kunst eben keinen andern Inhalt haben und nichts Anderes darstellen kann, als was ihr gleichsam durch das allgemeine Bewußtsein zugetragen wird. Insofern geht die Kunst eben nicht etwa zufällig und gleichgültig neben der übrigen Entwicklung der Menschheit her, sondern sie steht im innigsten Zusammenhange mit derselben, und dieser bekundet sich vor Allem darin, daß die Ideen, die den Gehalt der jedesmaligen Bildungsstufe einer Nation oder eines Zeitalters ausmachen, zu gleicher Zeit auch den wesentlichen Gehalt der jedesmaligen Kunstthätigkeit bilden.

Somit ist also in der Frage nach dem Inhalte und Gegenstande der Kunstwerke das eigentlich kulturgeschichtliche Moment enthalten, welches meiner Ansicht nach der Kunstgeschichte erst ihre höchste Bedeutung giebt. Ich muß es mir versagen, auf die Begründung und nähere Erörterung der kulturgeschichtlichen Seite dieser Wissenschaft hier einzugehen und kann nur einleitungsweise vorausschicken, wie in den verschiedenen Zeitaltern von der Kunst stets auch verschiedene Klassen von Gegenständen behandelt worden sind.

Niemals haben große Umwälzungen der menschlichen Verhältnisse und Bildungsstufen stattgefunden, ohne den größten Einfluß auf die Gegenstände der bildenden Künste auszuüben. Ein genaues Verfolgen dieses Einflusses lehrt, wie lang behandelte Gegenstände plötzlich von der Kunst verlassen werden, oder allmählig aus der Kunstgeschichte verschwinden, wie andere ebenso plötzlich oder in allmählichen Uebergängen an deren Stelle getreten sind, und sich ihnen nun der ganze volle Strom der Kunstthätigkeit mehr oder weniger ausschließlich zugewendet hat. Endlich wie noch andere Gegenstände durch lange Jahrhunderte hindurch dieselbe Geltung bewahrt haben, wie sie aber dann allen Bewegungen und Fluctuationen der allgemeinen Entwicklungsgeschichte stets nachgegeben haben und von jedem Zeitalter, von jeder Nation, ja von jeder einzelnen Schule, je nach ihrer besonderen Eigenthümlichkeit anders aufgefaßt und so am Ende zu einer innerlich wesentlich veränderten Bedeutung gelangt sind. Zu der letzten Klasse von Gegenständen gehört auch derjenige, der den speciellen Vorwurf meiner Untersuchung ausmacht.

Die heilige Familie ist fast während der ganzen Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst ein von allen Künstlern mit Liebe und Eifer erfaßter Gegenstand gewesen. Schon eine oberflächliche Kenntnißnahme historischer Kunstwerke stellt es außer allen Zweifel, daß seine Darstellungen unter allen anderen Darstellungen aller und jeglicher Kunstübung unbedingt die mannigfachsten und zahlreichsten sind.

Wenn ich sagte, fast in der ganzen christlichen Kunstgeschichte träte die heilige Familie unter den Gegenständen der Kunst so bedeutsam hervor, so hat dies seinen Grund darin, daß in den ersten Jahrhunderten des Christenthums und christlicher Kunstübung Christus ausschließlich als Jüngling und Mann dargestellt wurde und dadurch die Darstellung des Kindes als dem Geiste jener Zeit fremd völlig ausgeschlossen blieb. Dazu kommt ferner, daß auch die Idee der Maria in religiöser Beziehung erst eine gewisse feste Gestaltung erlangen mußte, ehe sie in der heiligen Familie eine so hohe

künstlerische Bedeutung einnehmen konnte. So erklärt es sich, daß wenn auch schon früher, besonders in cyklischen Bilderreihen, Maria mit dem Christuskinde dargestellt wird, dies doch immer nur in seltenen Fällen und in ganz untergeordneter Bedeutung geschieht, und zwar nur, um irgend ein bestimmtes geschichtliches Factum, z. B. die Anbetung der drei Könige darzustellen¹⁾, und daß erst nach Ausbildung der kirchlichen Idee der Maria, als Gottesgebärerin und Himmelskönigin, wie sie namentlich im 8. und 9. Jahrhundert stattfand, die heilige Familie als selbstständiger, idealer Gegenstand bedeutender Kunstwerke auftritt.

In der byzantinischen Schule, mit der die künstlerische Geschichte der heiligen Familie ihren Anfang nimmt, bildet sich nun sogleich ein fester und bestimmter Typus derselben aus. Dieser läßt sich nicht nur während des ganzen Zeitraums der eigentlichen byzantinischen Malschule, also bis zum Schlufs des 13. Jahrhunderts, verfolgen, sondern auch noch in allen denjenigen Kunstweisen, die sich als Ausläufer und Fortsetzungen des byzantinischen Styles noch später und, wie in der griechisch-katholischen Kirche, sogar bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Der byzantinische Grundtypus ist der, Maria als eine grofse, erhabene Figur in reicher, oströmischer Gewandung entweder stehend mit dem Kinde auf dem Arme darzustellen, oder auf einem Throne sitzend, im Schoofs das Kind in ebenfalls reicher Kleidung. In der weiteren Motivierung aber lassen sich zwei bestimmte Formen unterscheiden, von denen man die erste als kirchlich, dogmatisch, die zweite als menschlich, realer bezeichnen kann. Nach der ersten Auffassungsweise wird das Kind dargestellt, wie es mit der erhobenen Rechten entweder dem Beschauer des Bildes oder den beigefügten Heiligen Segen spendet. Hier fällt der innere Gehalt und die Form der Darstellung ganz auseinander. Ein segnendes Kind geht über die Wahrheit der Natur und

¹⁾ wie in S. Apollinare novo zu Ravenna (6. Jahrh.) und in S. Maria Maggiore in Rom.

der Idee hinaus. Indem hier dem Kinde ein Thun beigelegt ist, das man als Ausfluß höchster geistiger Kraft bezeichnen kann und dessen es somit nicht fähig ist, wird dasselbe dem Kreis natürlicher Verhältnisse enthoben und in das Bereich des Dogma versetzt. Nur das Kind in seiner dogmatischen, nicht künstlerischen Bedeutung kann segnen.

Dem gegenüber hat sich schon sehr früh die rein menschliche und somit die echt künstlerische Seite des Gegenstandes herausgebildet. Indem man das Kind an der Brust der Mutter entweder saugend oder nach derselben verlangend darstellte, hob man den rein menschlichen Gehalt des Gegenstandes hervor, den Begriff der Familie, welchem die dogmatische Idee der Göttlichkeit untergeordnet wurde. Das Kind ist hier ganz das bedürftige, hilflose Wesen, und darin liegt die rührende Gewalt der Darstellung. Dort war es von einer höheren Macht erfüllt, ein Symbol derselben, hier tritt die Mutter wesentlich als Mutter auf, in der „ewigen Muttersituation“, wie Hegel einmal so schön sagt — während sie dort die zufällige Trägerin des Göttlichen war. Es ist diese Darstellung der erste große Fortschritt der Kunst auf der Bahn, die sie zu durchlaufen hatte, um ihre ewige, rein menschliche Bedeutung nach allen Seiten hin zu bewähren! Diese beiden Auffassungen liegen nun in fast gleichem Verhältnisse allen den zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes vom 8. bis 13. Jahrhundert zu Grunde, gleichviel ob dieselben den mannigfachen alten Kirchenskulpturen, oder den Mosaiken der Basiliken, den ältesten Fresken, oder endlich den streng byzantinischen Tafelbildern auf Goldgrund angehören, von denen fast alle Museen reiche Belege aufzuweisen haben. Diese Verbreitung und die durchgehende Gleichartigkeit der Darstellungen ist es aber auch, die uns einer weitern ausführlichen Aufzählung derselben überhebt.

Bei den älteren Florentinern, welche die Principien des byzantinischen Styles zum ersten Male verließen oder vielmehr weiter ausgebildet haben, giebt sich dies an unserm Gegenstande zunächst an der Vertiefung desselben in sich selbst

und an der Bereicherung seines geistigen Gehalts zu erkennen. Die berühmten Madonnen Cimabue's sind einfach und sinnend, ohne nähern Bezug zu dem auf dem Schoße sitzenden Kinde, aber von einer wunderbaren, man möchte sagen gewaltigen Tiefe des Gefühls. So namentlich die Madonna in S. Maria Novella zu Florenz, während andere Tafeln, namentlich die in der Akademie zu Florenz, in einem gewissen docirenden Anstrich wie in dem künstlich geworfenen Pallium des Kindes den Einfluß der Byzantiner, deren Schüler Cimabue war, deutlich erkennen lassen. Giotto erhob diese Verinnerlichung des Gegenstandes in das Reich heiterer poetischer Schöpfung. Zunächst treten lebhaftere, gewissermaßen schon dramatische Bezüge zwischen Maria und dem Kinde ein, Motive des Spiels¹⁾ und der Liebkosung²⁾; während andererseits schon bei Giotto Engel vorkommen, die mit Lilienstengeln in den Händen in graziös dichterischer Weise das Kind umgeben³⁾. In Giotto's zahlreicher Schule bilden sich diese Motive mannigfach fort, und während das Motiv des segnenden Kindes nie ganz verlassen wurde⁴⁾, sehen wir in zahlreichen Bildern das Kind, dessen typische Gewandung allmählig ganz aufhört, in Motiven des häuslichen und kleinen Lebens dargestellt, z. B. mit einem Vogel spielend⁵⁾, Kirschen essend, während Maria daneben mit Nähen beschäftigt ist⁶⁾, schreibend⁷⁾, mit der heiligen Catharina beschäftigt⁸⁾, die Mutter küssend und umarmend u. s. f. Dies die Florentiner des 14. Jahrhunderts, denen die Sienesen dieses Jahrhunderts in den Motiven sehr nahe stehen.

¹⁾ Berlin.

²⁾ Brera.

³⁾ Studj.

⁴⁾ Bild in S. Spirito in Florenz; von Bertolini im Dom von Piacenza; von Allegrettus in der Sammlung der vatikanischen Bibliothek u. s. w.

⁵⁾ Angelo Gaddi in S. Spirito.

⁶⁾ Stefano.

⁷⁾ Sammlung von Camuccini.

⁸⁾ S. Lorenzo in Florenz — Vatikan.

Von den großen florentinischen Meistern des 15. Jahrh. sind zunächst zwei zu nennen, die sich am wenigsten von der Weise ihrer Vorgänger entfernten.

Erstens der Meister Fra Angelico da Fiesole, der sich sogar dem frühesten Typus Cimabue's und Giotto's nähert, den er indessen durch seine lieblich süße Auffassung zu verschönern weiß¹⁾.

Zweitens Masaccio, der, so sehr er sich auch im Technischen, in der Malweise von allen Meistern des 14. Jahrh. lossagte, in Betreff der heiligen Familie doch an den früheren Motiven festhielt. Uebrigens sind nicht viel Behandlungen dieses Gegenstandes von ihm bekannt; ein Bild in der Florentiner Akademie führt schon die heilige Anna ein und zwar mit demselben Charakter von Ernst und Strenge, der ihr dann später constant beigelegt wurde. Als liebliches Stillleben erscheint ein Bild in den Studj, das Kind auf dem Schoße der Mutter zusammengekauert, welche für dasselbe eine Rose aus einem von Engeln dargebotenen Korbe auswählt.

Dagegen hebt Fra Filippo Lippi mit Bestimmtheit das Element realer poetischer Darstellung hervor. Es wird der Gegenstand mit Lust und Liebe in durchaus sinnlich reale, aber poetisch gehaltene Vorgänge umgesetzt. So heben zwei Engel das auf ihren Armen knieende Kind zur Maria empor²⁾, so tritt in den Kreis der Darstellung jetzt auch der kleine Johannes, der als Spielgenosse zur lebendigen Abrundung eines Familienbildes nicht fehlen darf³⁾. Dahin gehört ferner das seltsame und eigenthümliche Motiv des Berliner Bildes, Maria in einem dunkelnächtigen Walde vor dem Kinde knieend u. s. f.

Sandro Botticelli hat ebenfalls den kleinen Johannes aufgenommen, als Spielgenosse des Christuskindes, während die älteren Darstellungen Johannes stets als ersten Mann und Propheten zeigten. Auch bei ihm herrscht eine natürliche und

¹⁾ Uffizi zu Florenz — Museum von Berlin.

²⁾ Uffizi.

³⁾ S. Spirito in Florenz.

poetische Auffassung; entweder sieht man in eine reiche Landschaft mit Berg und Wald, Stadt und Fluß hinein¹⁾, oder Maria sitzt auf einem Thron, der mit großen Kandelabern umgeben ist, welche in poetisch-phantastischer Anordnung große Blumenbouquets tragen²⁾, oder es findet sich schon das später sehr häufig benutzte Motiv vor, daß Engel einen prächtigen Vorhang aus einander halten und man da hindurch auf die heilige Gruppe blickt³⁾. Eine ähnliche Anticipation eines später erst allgemein angenommenen Motivs scheint es, wenn Cosimo Roselli die heilige Familie auf Wolken hoch in der Luft thronen läßt⁴⁾, während er in seinen übrigen Werken wenig von der Weise der Zeitgenossen abweicht.

Wie Sandro Botticelli erfafst auch Alessio Baldovinetti den Gegenstand, indem er denselben mitten in die schönen Thäler des Arno versetzte, so daß von den feingeschwungenen Conturen der Berge, von den Olivenhainen, die sie bedecken, von den heiter gruppierten Villen, von den Gebäuden der Stadt dem Beschauer das liebliche Bild der bella Firenze entgegenlacht; ein Bestreben äußerster Realisirung des Gegenstandes, welches zugleich zeigt, wie tief das Leben der ganzen Zeit mit künstlerischer Schönheit gepaart und durchzogen war.

Noch deutlicher tritt dies bei Dom. Ghirlandajo hervor. Auch bei ihm, den ich mich immer versucht fühle den Raphael vor Raphael zu nennen, tritt das poetische Element mit dem einer kräftig realen, dem Leben selbst entnommenen Darstellung in die engste Verbindung. So namentlich auf dem Bilde in den Studj zu Neapel, wo Engel, die jetzt in der florentinischen Malerei ganz die Geltung der Genien der klassischen Kunst erlangt haben, durch Lilien ein Blüthendach über dem Haupt der Maria bilden, während in sehr realer Weise Maria selbst in der Tracht der damaligen Zeit darge-

¹⁾ S. Spirito zu Florenz.

²⁾ Rom Borghese.

³⁾ Akad. Flor.

⁴⁾ Berl. Mus.

stellt ist und die umgebende Landschaft uns wieder einen Blick in die durch Villen und Städte, Fluß und Brücke mannigfach belebte Thalebene Toscana's thun läßt. Und was das mannigfache Erscheinen von Blumen auf Bildern der florentinischen Schule betrifft, so offenbart sich auch hierin die sinnige Einheit, in der zu jenen glücklichen Zeiten Kunst und Leben mit einander standen. Florenz ist die Stadt der Blumen, die der Himmel mit verschwenderischer Hand über das schöne Land ausgestreut hat; und man sieht denn auch nirgend so allgemein wie hier Blumen von Männern und Frauen getragen. Wie konnte es da ausbleiben, daß der schöne Gebrauch der Wirklichkeit nicht auch in die Kunst hinüberspielte, die doch damals nichts Anderes sein wollte, als ein schönes Spiegelbild ihrer eigenen Zeit und Umgebung!)

Während so bei den Florentinern die heilige Familie inmitten eines heiteren, poetischen Verkehrs stand, wird sie von den umbrischen Meistern, zu denen ich nun übergehe, als der feierliche Gegenstand der Anbetung hingestellt. Die natürliche und unmittelbare Wahrheit in den Gestalten und Umgebungen weicht einer allerdings auf Tiefe des Gemüths basirten, immer aber conventionellen Haltung, wo jede Bewegung, jeder Gestus, jede Stellung eines Fusses, eines Fingers bestimmt und formirt erscheint und eben absichtlich nichts als der Ausdruck jener süßen und selig-frommen Stimmung sein soll, die im Kern und Centrum der Darstellung, der heiligen Familie selbst, ihre letzte und reinste Verwirklichung findet. Daher sind auch die Bezüge zwischen Mutter und Kind stiller und passiver Natur, indem sie mehr auf einem still-befriedigten Beieinandersein, denn auf Leidenschaft und lebhaft erregtem Gefühl beruhen. Die Motive sind einfacher Art, Spiel und Kufs, Umarmung und Liebkosung; die Anordnung fast typisch die, daß um die thronende Madonna sich Heilige in symmetrischer Anordnung reihen, deren Blick und Andacht sich auf das Kind richtet. Dies die Eigenschaften der zahl-

1) Zwei Bilder in S. Spirito.

reichen Madonnenbilder, welche von den Meistern der umbrischen Schule gemalt wurden. Es sind zugleich auch die, welche sich in den Werken des ersten und grössten derselben, des Pietro Perugino offenbaren. Ueberall bekundet sich hier ein selig-stilles, und wenn auch befangenes, doch ansprechendes Gemüth, dem eine Zartheit in der äufsern Haltung entspricht, welche dann späterhin nur zu sehr in das Conventiönelle und fertige Machwerk umschlägt. Die Motive sind sämmtlich von der oben angegebenen einfachen Art. Maria drückt das in ihren Armen ruhende Kind an die Brust¹⁾; oder es ist das Kind über ihren Schofs hingestreckt²⁾; beide reichen sich die Hände³⁾; Maria kniet anbetend vor dem Kinde⁴⁾; oder beide sind ganz ohne Beziehung auf einander⁵⁾. Alles Eigenthümlichkeiten, die dann auch auf die Schule des Meisters übergehen. So auf Pinturicchio, der das Kind auch bekleidet und segnend darstellt⁶⁾. Das Motiv der Anbetung, welches auch der Florentinische Freund Perugino's Lorenzo di Credi mannigfach benutzte.

Dem Wesen der umbrischen Schule verwandt ist hier ein bedeutender Meister des 15. Jahrh. zu erwähnen, Fra Francia von Bologna, der den Darstellungen der Madonna eine ungemein grofse Thätigkeit zugewendet hat. Schon die früheren Meister von Bologna legten eine grofse Zartheit in das Verhältnifs der Mutter zum Kinde, das sie zu einer besonderen Innigkeit ausbildeten, so Vitale di Bologna⁷⁾, Franco Bolognese, Lippo Dalmasio u. s. w. Tiefe Innigkeit, der sich oft eine gewisse Scheu beimischt, machen den Grundzug der Stimmung aus, die sich in Fra Francia's Darstellungen ausspricht. Sehr charakteristisch ist es, dafs er die Scene häufig in einen Ro-

¹⁾ Studj — Vatikan.

²⁾ Studj.

³⁾ Studj.

⁴⁾ München.

⁵⁾ Akad. von Bologna.

⁶⁾ S. Severino.

⁷⁾ Akad. — Vatikan.

sengarten versetzt, in welchem Maria entweder vor dem liegenden Kinde kniet, oder es sorgsam auf den Armen trägt¹⁾; der kleine Johannes²⁾ und auch die h. Catharina sind in die Familie hineingezogen³⁾; anderes, wie Engel mit Lilien⁴⁾, erinnert an florentinische Auffassung — alles Motive, die bei Giacomo Francia schon an einer gewissen präntiösen Absichtlichkeit zu leiden anfangen.

Bei den Venetianern hatte sich schon früh eine äusserst feierliche, repräsentirende Auffassung des Gegenstandes ausgebildet. Unter hoher und prächtiger Kuppelarchitektur thront stolz die Jungfrau, die mit dem Kinde fast nie in näherer Beziehung steht. Es war überhaupt nicht die Absicht der venetianischen Kunst, die innere Seite des Gegenstandes herauszukehren; sie ging vielmehr mit vollem Bewusstsein und grossem Glück darauf aus, denselben in seiner äusseren Erscheinung mit aller ihm eigenthümlich angehörenden Würde, Ernst und Hoheit darzustellen. Dies bezeugen die Werke des Giovanni d'Allemagna und Antonio da Murano⁵⁾, des Antonio Vivarini und Bartolom. da Murano⁶⁾, des anderen Vivarini⁷⁾, Carlo Crivelli⁸⁾ u. s. w. Bei Giov. Bellini, dessen Talent wir eine grosse Anzahl von Madonnenbildern verdanken, findet sich der ganze Ernst dieser Darstellung vertieft und verinnerlicht wieder.

In seinen bedeutendsten Werken⁹⁾ ist es weniger das Gefühl der Frömmigkeit oder inniger Sehnsucht, die das Pathos der Personen ausmacht, vielmehr eine stolze Ruhe, die ihren Grund in einem vollkommenen Selbstbewusstsein hat. Daher

1) Rom Borghese — München Pinakothek. — Berl. Mus.

2) Akad. Bologna.

3) Rom Borghese.

4) Akademie.

5) Akad. Venedig.

6) Akad. Bologna.

7) Venedig — Neapel — Bologna — Berlin.

8) Brera zu Mailand.

9) Venedig Akademie — Brera — Rom Doria Borgh. — Berl. Mus.

ist die Gruppe abgeschlossen, keine Theilnahme in der Maria, die ruhig und gehalten die Huldigungen der Heiligen entgegennimmt. Dem entspricht es auch vollkommen, daß die Mutter stets den Mittelpunkt der Darstellung ausmacht und nicht das Kind, wie in andern Schulen, namentlich der Umbrischen. Wie wenig es hier die Absicht war, eine heitere Familienscene vorzuführen und das süße Spiel oder die ersten zarten Gefühle des Kindesalters darzustellen, sieht man schon daran, daß Johannes, welchen andere Schulen mit Vorliebe als Spielgenossen des Christuskindes behandeln, stets als Mann und zwar als ernster, mit tief denkendem Ausdruck begabter Prophet gebildet wird¹⁾. Andere Zeitgenossen, wie Antonello da Messina, Cima da Conegliano setzen die Auffassung des großen Meisters fort, wenn auch mit weniger Bestimmtheit und Consequenz.

Hier muß sogleich der paduanischen Schule Erwähnung gethan werden, welche in vielen Stücken der venezianischen Schule dieser Zeit nahe steht, namentlich in ihrer ersten strengen Auffassung, während ihr jedoch meist die Schönheit fehlt, die sich bei den Venetianern neben den andern Eigenschaften eine nicht unbedeutende Geltung bewahrte. Hauptsächlich gilt dies von Mantegna. In wie weit bei ihm das repräsentirende Element hervortritt, bekundet vor allem ein interessantes Bild im Louvre, auf welchem der Erzengel Michael und ein Ritter der thronenden Maria den Obermantel in derselben feierlichen Weise auseinander halten, wie dies in der Sixtinischen Kapelle oder sonst dem Papste zu geschehen pflegt.

Während so im 15. Jahrhundert die verschiedenen Schulen jede ihre besondere Eigenthümlichkeit in consequenter Verfolgung zum Abschlufs zu bringen suchte und deshalb die heilige Familie je nach dieser Eigenthümlichkeit bald in einfach frommer, bald in heiter poetischer, bald in stolz bewußter

¹⁾ Studj — Rom Doria — München.

Weise dargestellt wurde, fand die Kunstübung des 16. Jahrhunderts eine gemeinschaftliche Richtung darin, daß man alle diese verschiedenen Auffassungen zu verschmelzen und so zu einer neuen allseitigen und einheitlichen Lösung der vielseitigen Aufgaben zu gelangen suchte. Ohne mich auf die mannigfaltigen Gründe hier näher einzulassen, welche jene gemeinschaftliche Richtung hervorgerufen haben, begnüge ich mich die beiden wesentlichen Seiten derselben anzudeuten, Idealisierung der Form und Vertiefung und Bereicherung des Inhalts. Während in der früheren Periode der Kunstgeschichte in Maria kaum etwas anderes ausgedrückt werden sollte, als das von Demuth und Frömmigkeit, von Dank über die ihm gewordene Gnade durchdrungene Weib, hatten einzelne Schulen des 15. Jahrh. sie schon zu einer besonderen individuellen Schönheit entwickelt. Im 16. Jahrh. verfolgte man diese Richtung auf die Schönheit mit vollem Bewußtsein und Maria wurde geradezu als Ideal einer gedankenvollen weiblichen Schönheit gebildet. Bei dem Kinde aber lag es in gleicher Weise einer Zeit, die eine so hohe Stufe intellektueller Bildung erreicht hatte, sehr nahe, nach einer möglichst ausgedehnten Ausdrucksfähigkeit sowohl für Tiefe des Gemüthes, wie für Reichthum und Fülle von Ideen zu trachten. Und diese konnte man nicht besser erreichen, als daß man Christus nicht bloß als Kind, sondern als werdenden, sich schön entwickelnden Knaben darstellte. Damit war die Möglichkeit gegeben, ein Ideal jugendlicher Schönheit zu entwickeln; und auf die Erreichung derselben war jene an den ewigen Schönheitsformen des neuerweckten Alterthums gebildete Zeit eben so eifrig als auf die Darstellung von tiefen Gefühlen und heftigen Leidenschaften gerichtet. Was ferner die Bereicherung und Vermannigfaltigung der inneren Bezüge des Gegenstandes betrifft, so wird sich dieselbe aus der Betrachtung der Meister dieses Zeitraumes selbst ergeben. Unter diesen aber stelle ich, den bisher befolgten Entwicklungsgang nicht ohne Absicht verlassend, sogleich Raphael voran, weil man denselben als den besten Repräsentanten einer Zeit betrachten darf, deren ver-

schiedenartigste Eigenthümlichkeiten und Vorzüge er wie kein anderer zu vereinigen und zu verschmelzen wufste.¹⁾

Es ist schon öfter ausgesprochen worden, daß die Darstellung der heiligen Familie das Feld sei, auf dem sich der Genius Raphaels am liebsten bewegt und am glänzendsten bewährt habe. Und es ergibt sich in der That aus genauer unparteiischer Prüfung und Vergleichung, daß es Niemandem gelungen ist, den Reichthum von Gedanken und Gefühlen, der dem Verhältniß der Mutter zu dem Kinde zu Grunde liegt, mit solcher Tiefe, mit solchem Reiz und mit so unerschöpflicher poetischer Kraft darzustellen, wie wir sie an den zahlreichen Madonnen Raphaels bewundern. Diese hier sämmtlich aufzuführen, kann nicht in meiner Absicht liegen. Ich begnüge mich daher, nur einige von den hauptsächlichsten Auffassungen des Gegenstandes anzugeben, ohne dabei auf die stets wechselnde Natur der speziellen Motive einzugehen. So sehen wir Maria zunächst in stiller holder Betrachtung des Kindes versunken²⁾, oder es spricht sich der einfache Begriff der Liebe aus, wie in dem herzlichen innigen Anschließen des Kindes an die Mutter³⁾. Wir bewundern den Ausdruck des reinsten seligsten Glückes, wie in einer trefflichen Maria in den Studj zu Neapel, wie sich dann dies Glück auch wieder in einer zarten Umarmung bekundet⁴⁾. Oder die Liebe der Mutter äußert sich in der traulichen Sorgsamkeit, mit der sie das Kind gleichsam als einen anvertrauten Schatz zu hegen und zu bewahren scheint⁵⁾, wozu in weiterer Linie andere Bilder

¹⁾ Raphaels Madonnen und Jesuskinder waren so lange er den Gegenstand in dem Sinne der Umbrier nahm wehmüthig, schmerzlicher Ahnung voll. Hingegen gestalteten sich, als er später dem praktischen, im Gegenwärtigen wurzelnden Sinne der Florentiner zu genügen hatte, seine Madonnen in heitere Familienscenen voll naiven Ausdrucks gesunder Lebensfreude. Rumohr, Italienische Forschungen Bd. III. pag. 76.

²⁾ Mad. Colonna in Berlin — Studj — Mad. del Cardinello Florenz — La belle Jardinière.

³⁾ Mad. della Sedia Pitti.

⁴⁾ Mad. in der Tribüne.

⁵⁾ Vierge au lézard Pitti.

gehören, auf denen z. B. Maria das Kind gehen lehrt¹⁾, oder in die Wiege bringt²⁾, oder anderweitige Bezüge des häuslichen Lebens zum Theil mit ansprechendem Humor behandelt sind. In einer andern Auffassung spricht dann wieder ein tiefes, träumerisches Sinnen aus den Augen der Mutter, wie ein Nachdenken gleichsam über die Heiligkeit des Mutterberufs³⁾. Nicht minder tief ergreifend ist ferner der Ausdruck einer unendlichen Wehmuth, einer süßen und schmerzlichen Sehnsucht, wie sie sich namentlich in der Madonna di Foligno offenbart; erhaben und siegreich die Majestät und Würde, mit der Maria auf andern Bildern ihr Kind gleichsam vor jeder irdischen Berührung zu bewahren sucht⁴⁾ und endlich die Majestät der Himmelskönigin, namentlich wo sie mit kindlicher Demuth und mit der unaussprechlich zarten Scheu der Jungfrau gepaart ist, wie in der Madonna di S. Sisto.

Von den älteren Zeitgenossen Raphaels sind Michel Angelo und Leonardo als die Vertreter der Florentinischen und Mailänder Schule zu nennen. Michel Angelos Thätigkeit hat sich im Ganzen der Darstellung der heiligen Familie weniger zugewendet. Ich erwähne nur das schöne Rundbild in der Tribüne zu Florenz, das neben der abgerundeten, trefflich ineinander gehenden Komposition noch durch die edle Auffassung des Joseph erfreut. Eine andere heilige Familie, welche mir aus dem alten Stich von Bonasone bekannt ist, zeichnet sich durch eine wunderbare Grazie aus; der Christusknabe ist schlafend über den Schoofs der Mutter hingestreckt. Die heiligen Familien des großen Leonardo dagegen unterscheiden sich von dem freien und unbehinderten Schalten über alle Reize und Schönheiten der Form durch eine gewisse zarte Mäßigung und edle Strenge; ein bestimmter durchgehender Charakter, den

¹⁾ Mad. del passeggio. Studj Neapel.

²⁾ Louvre.

³⁾ Mad. dell Impannata Pitti — Skizze in der Gallerio Borghese.

⁴⁾ Mad. del pesce.

die Werke des Meisters¹⁾ auch mit denen Luini's²⁾ und denen der übrigen zahlreichen Schüler theilen, wie mit denen Uggione's, Lanini's, Salaino's, Cesare da Sesto³⁾.

Gehen wir zu den weiteren Zeitgenossen Raphaels über, so treten uns wiederum zwei Florentiner entgegen, Andrea del Sarto und Fra Bartolomeo della Porta, die beide vielen Einfluß auf Raphael gehabt haben, und von denen jeder eine der wesentlichsten Seiten desselben zu repräsentiren scheint; Fra Bartolomeo den tiefen sittlichen Ernst, Andrea die spielende lachende Grazie. Jener Ernst und eine besonnene hohe Würde sprechen sich in allen Madonnen Fra Bartolomeo's aus, welche zu den schönsten Zierden der bedeutendsten Gallerien gehören; während die heiligen Familien des Andrea durch das Glück und die selige Heiterkeit, die sie ausstrahlen, einen unnennbaren Zauber auf den Beschauer ausüben, so das glänzende Bild in der Gallerie Pitti, die Madonna del Sacco und zahlreiche andere Werke im Pallast Pitti, in der Akademie von Florenz, in der Gallerie Borghese zu Rom, in den Studj zu Neapel, so wie im Museum von Berlin. Auf die speziellen Motive aber darf ich mir kaum erlauben hier näher einzugehen, sie sind mannigfach, ohne dafs sich jedoch eine gewisse Gemeinschaftlichkeit bei den zwei Meistern, die in vielfacher Beziehung zu einander standen, verkennen liefse.

Dasselbe gilt auch von der grofsen Anzahl von Schulbildern, mögen dieselben von den bekannten namhaften Nachfolgern jener Meister in den Schulen von Rom und Florenz herkommen, oder zu jener grofsen Klasse von unbenannten und auch schwer zu benennenden Kunstwerken gehören, welche die Motive der Meister unendlich oft wiederholen und dennoch nur selten ihren Geist zu treffen wissen, und deren Produktion

¹⁾ Studj.

²⁾ Studj — Brera — Berl. Mus. — Uffizi — Ambrosiana — Pinakothek.

³⁾ Mail. Brera — Berl. Mus. — Neapel Studj.

sich durch das ganze 16. bis zum Anfang des 17. Jahrh. hinzieht. Nur von jenen darf hier die Rede sein, obschon ich von diesen 70—80 Proben anführen könnte. Zunächst sind auf florentinischer Seite Pontormo zu nennen, der manche Eigenthümlichkeiten der venetianischen Schule mit dem Formensinn der florentinischen vereint¹⁾; Puligo, der in zarter Grazie sich oft dem Andrea nähert²⁾; Rosso Rossi, der auch auf die heilige Familie die sichern und bestimmten Formen der Antike überträgt³⁾; Bugiardini, dessen ernster Sinn dem Bartolomeo nahe verwandt ist⁴⁾, u. a. Auf römischer Seite steht Giulio Romano, der in manchen Bildern raphaelische Motive streng wiedergiebt⁵⁾, sonst aber leicht in Uebertreibung geräth⁶⁾; der graziöse und heitere Pierin del Vaga⁷⁾, Innocenzo da Imola⁸⁾ und der an Fruchtbarkeit in diesem Gebiet fast unerschöpfliche Benvenuto Garofalo, von dem ich hier, ohne sie alle zu nennen, 25 heilige Familien auführen könnte, die indess trotz der grossen Anzahl keinen bedeutenden Reichthum von neuen Motiven darbieten u. a., die wir übergehen.

Einen durchaus eigenthümlichen Charakter tragen die heiligen Familien der lombardischen Schule, als deren bedeutendsten Meister wir hier sogleich Correggio nennen. Ueber die zahlreichen Darstellungen der heiligen Familie, die wir dem schönen Talente dieses Meisters verdanken, ist eine innerliche Seligkeit, eine glänzende Heiterkeit, ein Schwelgen gleichsam in Lust und Schönheit ausgegossen, welche dieselben von allen gleichzeitigen und späteren Werken ähnlicher Art unterscheiden. Die Motive entsprechen jenem Gesamtcharakter. Engel, die an dem allgemeinen Glück und Entzücken Theil nehmen,

¹⁾ Akad. von Bologna — Studj.

²⁾ Pall. Pitti und Gall. Borghese.

³⁾ Uffizi — Kupferstiche.

⁴⁾ Berl. Mus.

⁵⁾ Mad. della Gatta Studj.

⁶⁾ Borghese.

⁷⁾ Studj — Borghese.

⁸⁾ Bologna — München — Berlin — Borghese.

bestreuen Maria und das Kind mit Blumen ¹⁾, die h. Catharina tritt ebenfalls in den Kreis dieser eng in Liebe verbundener Wesen ein und schon bei Correggio leuchtet aus diesem Verhältnisse eine zarte und timide Leidenschaft hervor ²⁾. Maria ist mit mütterlicher Lust und Sorge über das schlafende Kind gebeugt ³⁾, oder bewundernd und ihr Glück kaum selbst erfassend kniet sie vor dem neugeborenen lichtausstrahlenden Kinde ⁴⁾. Häufig sind, namentlich in Dresden, thronende Marien von Engeln und Heiligen umgeben ⁵⁾, wo denn zu der althergebrachten Anordnung die Lust und Beweglichkeit der heiteren Gestalten des Meisters freilich nicht immer recht passen wollen. Eben so Maria mit dem Kinde von jubelnden Engeln „Amoretten“ auf Wolken getragen.

Von den Nachfolgern Correggio's genüge es hier den bedeutendsten derselben anzuführen, in dem sich das Wesen Correggio's am reinsten bewahrt und am reichsten ausgebildet hat. Die Darstellungen der heiligen Familie von Parmigianino sind ungemein zahlreich und allesammt in der Weise einer süßen Entzückung ausgeführt, die auch an Correggio's Werken zu bemerken ist. Damit verbindet Parmigianino — wenn es auch in einigen Fällen schon hart an der Gränze von Grazie und Geziertheit steht — stets eine große Reinheit und Zartheit, ja es ist oft den Köpfen der Madonna ein Adel, eine gewisse noble Haltung eigen, die sie sogar vor denen Correggio's selber auszeichnet ⁶⁾.

Was bei den Lombarden Anmuth und Grazie und die Zartheit der Formen erreichen, das wurde von den Venetianern durch üppige Fülle und Grofsartigkeit angestrebt. Auf die Darstellung der heiligen Familie übertragen giebt ihnen dies den Charakter einer unmittelbaren Realität, die bei der großen

¹⁾ Studj.

²⁾ Studj II.

³⁾ Skizze in den Studj.

⁴⁾ Nacht in Dresden und Skizze in Berlin.

⁵⁾ S. Francesco — S. Girolamo.

⁶⁾ 12 Bilder in den Studj — Bologna — München.

Schönheit der Formen und dem wunderbaren Reiz des Colorits oft zum höchsten Schwung der Begeisterung gesteigert wird, ohne jemals den Boden der Natur und Wahrheit zu verlassen. Zunächst sind die Madonnen des Palma vecchio zu erwähnen. Sie stellen sämmtlich ein durchaus ansprechendes, wohlthuendes Familienleben dar und athmen einen Geist reinsten Humanität und Gemüthlichkeit, der diesem Meister in einem hohen Grade eigen ist. Die Bezüge von Verwandtschaft und Freundschaft gruppiren sich um das Centrum der Darstellung, welches Maria mit dem Kinde ausmacht, und mannigfache Zufälligkeiten rücken das Ganze in die trauliche und warme Nähe unmittelbarer Gegenwärtigkeit¹⁾. Bei Tizian tritt in diesen Eigenthümlichkeiten noch der ganze Reiz einer bezaubernden Darstellung hervor, der sich sowohl bei den einfachsten idyllischen Gruppen, als bei den von einer erhabenen himmlischen Schwärmerei durchdrungenen Bildern der heiligen Familie offenbart. Zwei Richtungen, von denen zwei Bilder in Florenz Zeugniß ablegen; das eine ein Sposalizio der heiligen Catharina im Pallast Pitti, eine harmonische, lieblich ansprechende Familienidylle, in der einfache, schöne und gute Menschen erscheinen und sich zufrieden und glücklich in den zarten Verhältnissen der Familie und Freundschaft bewegen; das andere in den Uffizi Maria darstellend mit dem Kinde, von Engeln und Seraphim umgeben, in einer Glorie, deren warmes Licht wie ein poetischer Hauch das ganze Bild überdeckt. Dieselben Eigenthümlichkeiten finden sich bei allen folgenden Meistern der Schule wieder; bei Paris Bordone, der neben einer mehr idyllischen Auffassung²⁾ mit Vorliebe an der älteren Darstellungsweise festhält und Maria unter großartigen Kuppelarchitekturen thronend darstellt³⁾, Domenico Veneziano, Pordenone, Bonifazio u. a. Ein erneutes Streben auf grandiose und imponirende Wirkung ist in einigen späteren Mei-

¹⁾ Pall. Pitti — Berl. Mus.

²⁾ Maria unter einer Reblaupe, München, unter einem Baume ruhend.

³⁾ 2 Bilder in Berlin.

stern vorherrschend; von ihnen sei nur der kräftige kühne Tintoretto erwähnt, der durch phantastische Engelstaffage die Familienscene in eine höhere Region zu erheben sucht¹⁾, oder selbst den einfachsten beschränktsten Darstellungen durch Kolossalität und Mächtigkeit seiner Figuren einen Eindruck von Grofsartigkeit zu geben weifs, und seine markige kräftige Farbengebung das Ihrige dazu beitragen läfst. Ein zweites wesentliches Bestreben der Venetianer ist es, dem reich und prächtig gestalteten Staatsleben ihres Vaterlandes eine bedeutende Stelle in ihren Produktionen zu gewähren. Da tritt nun freilich die Entfaltung aller Pracht und Herrlichkeit Venedigs, die Darstellung pomphafter Ceremonien der edlen Herrn wie des wohlhabenden Volkes in den Vordergrund und der überlieferte Kern der Darstellung, die heilige Familie selbst, oft in einen gar bescheidenen Hintergrund. Vor Allen ist hier Paul Veronese zu nennen. Auf seinen Werken sehen wir Maria in die schöne Meeresstadt herabgestiegen, um die Huldigungen ihrer Dogen, ihrer hohen Familien, ihres gesammten Volkes entgegenzunehmen; und dabei findet des Meisters kräftiger Genius Gelegenheit, das reich bewegte Volksleben Venedigs zu entfalten, zu welchem auch Maria selbst gehört, die in Haltung, Ausdruck und Tracht sich wenig oder gar nicht von den sie umgebenden Schönheiten der venetianischen Aristokratie unterscheidet. Schön ist namentlich das grofse Gemälde in der venetianischen Akademie, Maria in Gloria Rosenkränze an die Grofsen der Erde vertheilend²⁾.

Nachdem nun die venetianische Schule im Verfolgen der sinnlichen Wahrheit — in den Bassano's bei der allerrealsten platten Wirklichkeit, und sodann bis Padovanino bei einer faden und übertriebenen Süfslichkeit einmal angelangt war, lag es in dem Gange der kunstgeschichtlichen Entwicklung, dafs man von dieser Auffassungsweise lediglich aus künstlerischem

¹⁾ Studj — Berl. — Akad. Venedig.

²⁾ Andere zahlreiche Werke in Venedig namentlich im Dogenpalast — Rom — Florenz — München — Berlin.

Bedürfnisse wieder zu den reineren Formen und der gemäßigten Behandlungsweise des Gegenstandes zurückging, die durch Raphael und die großen Florentiner vorgezeichnet waren. Diese Richtung, die wir nur des innern Zusammenhanges wegen erst hier aufführen, vertraten zwei Meister aus der florentinischen und römischen Schule, Alessandro Allori, genannt Bronzino aus jener, aus dieser Federigo Baroccio von Urbino.

Den Bronzino zeichnet eine große Mäßigung aus, sowohl in Anwendung der künstlerischen Mittel, als auch in den Motiven selbst, die er seinen zahlreichen Darstellungen der heiligen Familie unterlegte. Was namentlich diese letzteren betrifft, so entsagt er allen den Reizmitteln, mit denen die Lombarden und Venetianer nicht gerade sparsam verfahren, und begnügt sich das einfache Verhältniß zwischen Mutter und Kind auch wieder in seiner ganzen Einfachheit hinzustellen. Damit ist aber ein Adel, eine Reinheit und Hoheit verbunden, durch welche unser Meister inmitten der schwärmerisch-üppigen Darstellung dieser Zeit an Hochachtung nur gewinnt. Das gilt namentlich für die schöne heilige Familie im Palast Pitti, ein Bild, welches für jene Zeit als das Meisterwerk eines reinen und keuschen Pinsels betrachtet werden darf. Ferner Bilder in den Studj und Gall. Doria und Borghese zu Rom.

Bei Boraccio, der auch hierin als Umbrier erscheint, herrscht mehr die Grazie vor, eine zarte, edle, mädchenhafte Grazie, die mit einem feinen duftigen Colorit vereinigt, seinen heiligen Familien einen unnennbaren Reiz und einen gemüthlich wohlthuenden Zauber verleiht. Seine heiligen Familien sind zahlreich; in der Madonna del popolo ¹⁾ bittet Maria das Kind die wohlthätigen Reichen zu segnen, andere zeichnen sich durch heitere und scherzhafte Motive des gewöhnlichen Lebens aus ²⁾.

Zu dieser Richtung, die mit rein künstlerischen Mitteln gegen eine allzu üppig ausgeartete Kunstweise zu reagiren

¹⁾ Uffizi.

²⁾ Studj — Gall. Corsini u. a.

suchte, gesellt sich nun eine zweite, die denselben Zweck der Reaction verfolgt, wenn auch in ganz anderer Absicht und mit ganz anderen Mitteln. Es ist dies die reflectirt dogmatische Richtung namentlich der Akademie von Bologna. Ohne hier auf die mit der gesammten Geistesrichtung jener Zeit (Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh.) innig verwachsenen Gründe dieser Richtung einzugehen, möge es genügen, die wesentlichsten Punkte kurz aufzuführen, an denen dieselbe bei den zahlreichen Darstellungen der heiligen Familie jener Periode zur künstlerischen Erscheinung kommt. So gehört es zum Beispiel hierher, dafs in die Stelle der innigen und zärtlichen Umarmung der beiden Kinder, Christus und Johannes, jetzt in sehr devoter und ceremonieller Weise dem Christuskinde von dem kleinen Johannes die Hand geküfst wird¹⁾, oder gar, vielleicht nach Analogie des päpstlichen Rituals, der Fufs, für welche Huldigung dann das Kind den Segen ertheilt²⁾. Auf einem Bilde der Elisabet Sirani ist es der h. Antonius von Padua, welcher diesen Fufskufs leistet³⁾; Annib. Caracci, der in sehr charakteristischer Weise auf einem Bilde Maria als **Nonne** darstellt, läfst die Huldigung von dem h. Franziscus darbringen. Zu der Sitte, Maria oder das Kind in lehrender oder docirender Stellung zu bilden⁴⁾, kommt dann die unpoetische unkünstlerische Liebhaberei hinzu, den einen oder den andern Heiligen als Erklärer und Exegeten des h. Vorgangs oft auf äufserst ungeschickte Weise hinzuzufügen, so Johannes den Täufer⁵⁾, die h. Cäcilie als Verkünderin der Verlobung der h. Catharine⁶⁾ u. s. w. Als religiöse Allegorien sind andere Darstellungen zu betrachten, wie z. B. Christus auf dem Erdball stehend⁷⁾, der auf anderen Bildern in G. Doria von Engeln getragen ist;

¹⁾ Agost. Caracci. Sch. Studj — Sassoferrato — Berl. Schidone.

²⁾ Caracci, Sch. Studj — Luca Giordano Studj.

³⁾ Akad. Bologna.

⁴⁾ Schidone Studj — Caravaggio München.

⁵⁾ Caracci Bologna — Schulbild im Capit. Gall.

⁶⁾ Schulbild Doria Rom u. s. w.

⁷⁾ Elis. Sirani, Bologna.

oder das Kreuz an die Brust drückend¹⁾); oder endlich als Gipfel allegorischen Unwesens Christus auf einem hochaufgethürmten Haufen großer Holzkreuze stehend, alles Auffassungen, die nicht nur einen durchaus unkünstlerischen, sondern geradezu widerwärtigen Eindruck hervorbringen²⁾. — Oder das Kind schläft auf Marterwerkzeugen gegenüber einem grinsenden Schädel³⁾), oder Maria empfiehlt Christus eine arme Seele, die sie beim Arm und der Teufel beim Bein gefaßt hat⁴⁾), und mannigfache andere Motive, die ich indeß lieber bei Seite lasse. Wie durch dies künstlich gemachte, absichtlich dogmatisirende Wesen die Darstellungen des unmittelbaren Lebens völlig verloren gingen und nichts als eine kalte, unerquickliche Reflexion zurückblieb, so sprach sich diese Trennung vom Leben auch ganz bestimmt in einer gewissen Klasse von Bildern aus, die man füglicherweise als Epiphanien bezeichnen konnte. Und während sich die frühere Kunstweise gerade die Darstellung eines innigen und abgerundeten Beisammenseins des göttlichen Paares mit den umgebenden Heiligen oder anderer Menschen zu ihrer besonderen Aufgabe gemacht hatte, so zeichnet sich die nun herrschende dadurch aus, daß sie die heilige Familie auf Wolken oder sonst auf eine wunderbare Weise erscheinen läßt. Gewöhnlich im Zusammenhang mit gewissen bevorzugten Personen, heiligen Mönchen und Nonnen. So erscheint Maria mit dem Kinde gleichsam als Vision dem h. Antonio von Padua⁵⁾), die h. Francesca Romana⁶⁾ einem h. Bischofe über dem Altar, vor dem er so eben die Messe gelesen zu haben scheint⁷⁾). Dem schlossen sich ferner eine gewisse Klasse von Bildern an, die man nicht anders als Staffagebilder bezeichnen kann und welche bei irgend einem Vorgange,

¹⁾ Schidone Berlin.

²⁾ wie auf einem Schulbild in den Studj.

³⁾ Guido Reni Studj.

⁴⁾ Lanfranco Studj.

⁵⁾ Elis. Sirani, Bologna.

⁶⁾ Fr. Gessi, Bologna.

⁷⁾ Carlo Maratta u. s. w.

der den Hauptgegenstand des Bildes ausmacht, die heilige Familie gewöhnlich in sehr kleiner Dimension als Dekoration des Himmels anwenden. Als Beispiele dienen die Bilder von Guercino¹⁾, Pietro Novelli u. a.²⁾. Es ist hierin die äußerste Konsequenz dieser Richtung und zugleich, wie die Extreme sich immer berühren, die gänzliche Vernichtung der göttlichen dem Gegenstände innewohnenden Idee zu sehen. —

Hiermit schliesse ich diesen Versuch einer auf die Stoffe und Gegenstände eingehenden kunstgeschichtlichen Untersuchung, indem derjenige Abschnitt in der Entwicklung der heiligen Familie durchlaufen ist, auf den ich mir die Ehre erbeten habe Ihre Aufmerksamkeit richten zu dürfen.

Ich füge nur noch das Eine hinzu, daß damit bei der inneren Unendlichkeit der, jenen Darstellungen zu Grunde liegenden Idee, der ganze Verlauf ihrer Entwicklung noch keineswegs beschlossen war. Vielmehr hat dieselbe im Verfolg der Kunstgeschichte noch sehr mannigfaltige und verschiedene Auffassungen erlitten, wie z. B., um hier nur den einen grossen Gegensatz zu berühren, in der deutschen Kunst. Ja es hat dieser Gegenstand, eben weil er so innig mit der gesamten religiösen und sittlichen Bildung zusammenhängt, in seiner künstlerischen Behandlung allen grossen Bewegungen und Entwicklungsperioden, wie z. B. der Reformation in einer Weise nachgegeben, daß wir an ihr fast die Entwicklung aller der Ideen, die der geschichtlichen Entwicklung des menschlichen Geistes zu Grunde liegen, zu erkennen vermögen und sich hier so deutlich wie selten die hohe kulturgeschichtliche Bedeutung der künstlerischen Production offenbart, die meines Erachtens allen kunstgeschichtlichen Untersuchungen erst ihre letzte Weihe und höchste Vollendung mittheilt. —

¹⁾ Akad. Bologna.

²⁾ Palermo.

P a l e r m o.

In einem der meistgehörten Losungsworte unserer Tage — dem der Nationalitäten und ihrer ausschliesslichen Geltung — liegt eine grosse Wahrheit und ein grosser Irrthum.

Die Wahrheit ist die, dass dem, was sich aus dem innersten Kern einer Nation heraus entwickelt hat, kein äusserer Zwang angethan werden darf.

Der Irrthum ist der, dass die Nationen durch Ausscheidung alles Fremden zu ihrer Einheit und letzten Vollendung gelangen zu können glauben.

Daraus geht das Unrecht hervor, dass Völker, die nach längerem Druck zur freien Entfaltung ihres Wesens streben, nicht selten auch diejenigen Kulturelemente von sich ausstossen wollen, denen sie ihre eigene Bildung und ihre bisherigen Fortschritte verdanken. Und je weniger dieselben es vermocht haben, aus eigener Kraft sich zur Höhe der Kultur zu erheben, um so rücksichtsloser scheinen sie ihren nationalen Muth und Uebermuth gegen diese Elemente walten zu lassen. Ohne hier das Gebiet der politischen Fragen zu berühren, kann es für jeden Freund allgemein menschlicher Entwicklung nur eine betäubende Wahrnehmung sein, dass, von Völkern geringerer Bedeutung ganz abgesehen, selbst Nationen von edelstem Charakter, wie z. B. Ungarn und Polen, von diesem Irrthum befangen sind und allen Elementen deutscher Kultur, an denen die ihrige sich gekräftigt hat, den Vernichtungskrieg eröffnet haben.

Edler sind die Bestrebungen Italiens. Auch hier sollen Fesseln gesprengt werden, welche der Einfluss eines nicht immer kulturfreundlichen Bruchtheiles der deutschen Nation einem grossen und hochgebildeten Volke auferlegt hatte. Aber man ist weit davon entfernt, diesen Bruchtheil mit der ganzen

Nation zu verwechseln. Auch für den nationalsten Italiener ist das „Tedesco“, gegen welches man ankämpft, nicht mehr mit „deutsch“ identisch. Nicht nur, daß das „Prussiano“ daneben einen guten und hellen Klang hat, auch ganz abgesehen von allen politischen Gegensätzen, hat man sich die Achtung vor deutscher Bildung und Kunst, vor deutscher Sitte und Wissenschaft bewahrt. Man fühlt sich eben kräftig genug, diese anzuerkennen, ja ihnen nachzustreben, ohne der Idee der nationalen Entwicklung untreu zu werden.

Dieser wohlthuende Gegensatz aber zu ähnlichen Bestrebungen anderer Nationen hat seinen Grund darin, daß die Italiener selbst ein Kulturvolk sind: daß sie lange Zeit an der Spitze der Bildung gestanden und daß sie sich erinnern, auf welchem Wege sie zu dieser Bildung gelangt sind. Dieser Weg aber ist kein anderer, als der der Verschmelzung verschiedener Stammes- und Kulturelemente. Die einseitige Verfolgung einer nationalen Bildung mit Ausschließung aller fremden Elemente kann Völker von höchst gesteigerter Eigenthümlichkeit hervorrufen. Alle wilden Nationen Amerikas, wie Afrikas, zeigen dies in den Anfängen, China in der höchsten Zuspitzung. Die wahrhaft humane Bildung, die Bildung zur Freiheit und Geistesblüthe wird nur durch Ausgleichung und Verschmelzung und dadurch zugleich bedingte Läuterung verschiedener Kulturelemente erreicht werden.

Alle modernen Kulturstaaten legen Zeugniß davon ab. Englands Entwicklung und Größe beruht auf der Vermischung seiner angelsächsischen und normannischen Bevölkerungselemente. Frankreich ist groß und einig geworden durch die Ausgleichung seiner celtischen und romanischen Bestandtheile mit den germanischen. Deutschland — das hier wenigstens als Kulturvolk mit Ruhm genannt werden kann — hat seine frühere politische und seine gegenwärtige kulturgeschichtliche Bedeutung durch die innige Verbindung und Verschmelzung seiner germanischen Urbestandtheile mit den Elementen römischer Bildung und Bevölkerung erreicht. Und wie viele der besten Kräfte höchst verschiedener Nationalitäten haben sich

nicht vereinigt, um die einstige hohe Blüthe des italienischen Volkes hervorzurufen!

Gestatten Sie mir, Ihnen zum Beleg dieser Behauptungen einige Betrachtungen über die geschichtliche Entwicklung Palermos, der Hauptstadt des reichgesegneten Siciliens, vorzuführen.

Es bewegt mich dazu nicht nur persönliche Neigung für diesen schönen Punkt der Erde, sondern mehr noch der Umstand, daß Gang und Erfolg derartiger Mischungsverhältnisse sich kaum irgendwo klarer nachweisen lassen, als hier und am meisten vielleicht das freudige Bewußtsein, daß einer der schönsten Blüthepunkte, zu denen sich Palermo erhoben hat, sehr wesentlich durch die Einflüsse unserer, der deutschen Nationalität bedingt worden ist. Denn, was zunächst den ersten Punkt anbelangt, so scheint sich in der That der Verlauf jenes Mischungs- und Bildungsprozesses in keinem andern Theile Italiens mit größerer Entschiedenheit vollzogen zu haben, als hier, nirgend auch scheint er mit einer solchen innerlichen Nothwendigkeit stattgefunden, nirgend endlich zu einem so vollständigen, in sich abgeschlossenen Resultate geführt zu haben. Die dunkle Periode der sicilianischen Urgeschichte übergehen wir. Einmal war Palermo noch weit davon entfernt, die Hauptstadt des Landes zu sein, und andererseits würde es hier kaum möglich sein, aus den vielfach sich kreuzenden Nachrichten ein klares Bild für die Anschauung zu gewinnen.

Nur das Eine sei bemerkt, daß bei der Lage Siciliens inmitten des Mittelmeeres, um welches sich fast alle Kulturvölker des Alterthums gruppirten, hier Italien fast berührend, dort der Nordküste Afrikas fast die Hand hinüberreichend, es nicht ausbleiben konnte, daß das schöne Eiland schon früh die verschiedensten Stämme zu Ansiedlungen anlockte. Daher kommt es, daß außer den von den Alten selbst mitunter als Urbewohner betrachteten, wahrscheinlich celtischen Sicanern, noch mehrere andere Namen genannt werden, welche auf eine große Mannigfaltigkeit der dort wohnenden Völker und Stämme schließen lassen. Der Giganten und Cyclopen, Lästrygonen

und Lotophagen nicht zu gedenken, mögen nur die Siculer erwähnt werden, welche den Einfluß des italienischen Festlandes bekunden, und die Phönicier, welche von Tyrus aus Sicilien mit in das Netz ihrer weit verbreiteten Handelsbeziehungen hineingezogen haben und feste Punkte daselbst gründeten, zu denen u. a. auch Palermo gezählt wird. Ob das Wesen der Bewohner durch die Berührung mit dem egoistischen Handelsvolke innerlich gefördert und zur höheren Bildung erhoben worden, ist nicht zu behaupten. Die Phönicier hatten nirgend andere Ziele als die nächsten des Erwerbes und der Ausbeutung des Landes, in dem sie festen Fuß gefaßt hatten. Der Handel hat sich zwar schon oft als Träger wahrer Kulturen ergeben, aber dies geschah immer nur, wenn die Keime eigener selbständiger Bildung in den jungfräulichen Boden eines frischen Volkstums gelegt wurden. Eine solche, wahrhaft nutzbringende Bildung hatten die Phönicier aber nicht zu bieten. Geschlossene Faktoreien, die nur die Produkte des Bodens und die Kräfte der Eingebornen zu verwerthen suchten, pflegten nicht Stätten des Fortschrittes und geistiger Entwicklung zu werden. Hier konnten sie es um so weniger, als die eigentlichen Unternehmer, die zugleich im Besitz der, wie auch immer beschaffenen Bildung waren, in aristokratischer und plutokratischer Abgeschlossenheit in der Heimath hausten und den Geschäftsbetrieb ihren, in den meisten Fällen wohl eher bildungsfremden Untergebenen überließen.

Anders die Griechen.

Auch sie trieb Lust zum Erwerb, Freude an Seefahrt und Abenteuern an die glücklichen Gestade Siciliens. Aber sie trugen damit zugleich mehr und Besseres über das Meer. Ein ächtes Handelsvolk, waren sie doch kein exclusives Handelsvolk! Ein Zug von Poesie geht auch durch alle ihre derartigen Unternehmungen hindurch. Man denke an die mythische Fahrt der Argonauten, man blicke auf die Odyssee, die zugleich freie Schöpfung der nationalen Poesie und verklärtes Bild der vollsten Wirklichkeit ist. Man muß den Archipel mit seinen schönen Inseln gesehen haben, wie sie still und

mächtig lockend aus dem dunklen Pontos auftauchen, man muß die buchtenreichen Ufer Kleinasiens und die duftigen Küsten Siciliens gesehen haben, um zu begreifen, wie zu dem Triebe des Erwerbes sich jener Zauber der Poesie gesellen mußte, der die Griechen heranzog, um an jenen unbekannten Gestaden eine neue Existenz zu gründen, ohne die Reize und die Vortheile der Heimath zu opfern.

Wohin so die Griechen kamen, sie kamen im Bewußtsein reichen, geistigen Besitzes; sie kamen mit vollen Händen auch für die, unter denen sie ihre neue Heimath gründeten. Ihre Götter brachten sie mit, die ernsten Bilder der über Natur und Menschen gebietenden Gewalten, wie die heiteren Ideale einer allseitig frei entfalteten Menschlichkeit; ihre Gestaltungslust und Gabe, die sich bewährt vom gefälligen Schmuck des Geräthes bis zu den hohen Gestalten der ewigen Olympier; die Fähigkeit eine innere Welt erschöpfend in äußeren Formen darzustellen; den offenen Sinn für alles Eigenthümliche in der Natur und den raschen Muth diese Gestaltungsgabe für geistige Zwecke zu verwerthen; den scharfen und praktischen Verstand endlich gepaart mit der Fähigkeit, die Dinge selbst mit dem glänzenden Teppich der Sage zu umhüllen und die ganze Welt der Wirklichkeit zu einer Welt der Poesie zu erheben.

Und dies Alles, was sie selbst so unendlich reich machte, das ward allmählig zum Gemeingut der Stämme, unter denen sie sich niederließen. Nicht immer wohl ohne anfängliche Härten gegen die vorgefundene Bevölkerung, nicht immer ohne Feindseligkeiten unter den verschiedenen Kolonisationsgruppen und Gesellschaften, aber sicher und zu zweifellosem Gewinn geht das Werk der Hellenisirung vor sich. Und dies Werk war fern von aller Einförmigkeit, die vielleicht in manchen Fällen die Vortheile der Bildung selbst zu paralysiren im Stande wäre. Denn wie die Griechen innerlich mannigfaltig waren und durch Abstammung, Tradition und örtliche Einflüsse zu den verschiedensten Stammesindividualitäten gesondert, so hatten sie auch Bildsamkeit genug, um an jedem Orte und unter Mitwirkung der Urbevölkerung neue und innerlich ver-

schiedene Gestaltungen in Staat und Sitte, wie in Kunst und Wissenschaft hervorzurufen. So hat das griechische Sicilien in der That einen seltenen Reichthum von Bildungsformen aufzuweisen, und Katana und Syrakus, Selinunt und Segest, Taurominium und Akragas haben bei aller Gemeinsamkeit des einen Griechenthums doch Blüthen von durchaus verschiedenem Charakter getragen und bergen eine Fülle von innerlichen Unterschieden, die sich vielleicht noch heute in manchen Resten alter Kultur mitten unter den mehr ausgleichenden Bestrebungen des modernen Lebens erkennen lassen dürften.

Sicilien wurde der Sitz höchst gesteigerter griechischer Bildung und alle Künste verbanden sich zum Schmuck des schon von der Natur so reich ausgestatteten Eilandes. Die Tempel von Selinunt, Agrigent und Segeste sind noch heute die vollendetsten Zeugnisse der ernsten und strengen dorischen Baukunst. Nicht minder Bedeutendes hat die Skulptur erreicht von den ältesten Resten, den jetzt zu Palermo befindlichen selinuntischen Metopenreliefs an bis zu den späteren Münzen von Syrakus, Agrigent, Leontini u. A., die an Adel und Schönheit alle ähnlichen Erzeugnisse dieses Kunstzweiges bei weitem übertreffen. In der Dichtkunst ist kaum eine Gattung, die sich hier nicht zu hoher Vollendung erhoben hatte. Stesichoros von Himera ist von den Alten fast allein der Ehre gewürdigt, mit Homer verglichen zu werden. Theognis von Megara hat in seinen Elegien eine höchst wirksame Gattung der politischen Lyrik geschaffen. Das Drama, und zwar insbesondere die Komödie hat bei der noch heut zu beobachtenden mimischen Anlage der Sicilianer hier schon sehr frühe Anfänge gehabt, die von Phormis und Epicharmos zu fester künstlerischer Form gebracht worden sind. In Empedokles philosophischen Epen und Hymnen zeigt sich die durch Vermischung verschiedener Stämme bedingte Ausgleichung der Poesie mit der pythagoräischen wie ionischen Philosophie, von denen namentlich die erstere eine sehr weite Verbreitung auf der Insel gefunden hat. Die bukolische Poesie ist in

ihrer Mischung epischer, lyrischer und mimisch-dramatischer Elemente recht eigentlich als Erzeugniß des sicilischen Lebens zu betrachten, dessen künstlerisches Element sie von den ältesten Wechselgesängen der Hirten bis zu den Idyllen des Theokrit und Moschos ausgemacht zu haben scheint. Die Nachklänge dieser Poesie sind in den anmuthigen und naiven Liedern des sicilischen National- und Lieblingsdichters, des Abbate Meli, leicht zu erkennen. Dazu kam die Pflege der strengeren Wissenschaft, für die es genügen möge, den Namen des Archimedes zu nennen; eine frühe von den Griechen des Mutterlandes selbst als mustergültig betrachtete Gesetzgebung; ein lebhafter Gewerbeleiß und eine sorgliche Pflege des Bodens, die, trotz des unermesslichen Reichthums an den kostbarsten Produkten aller Art, es doch allein möglich machte, die in Vergleich zu den jetzigen Zeiten fast unglaubliche Bevölkerung der zahlreichen Küsten- und Binnenstädte zu erhalten.

An aller dieser Gunst des Schicksals nahm Palermo Theil, dessen griechischer Name Panormos — Allhafen — auf einen ausgedehnten Handelsverkehr schließend läßt, ohne daß jedoch die Stadt schon damals den ersten Rang eingenommen hätte.

Dies war nach der damaligen Weltlage nicht möglich. Palermo liegt an der nördlichen Küste und noch war allen Beziehungen Siciliens der Weg nach Osten und Süden vorgeschrieben. Noch gehörte Sicilien nicht dem nördlichen Festland, noch gehörte es dem eigentlichen Mittelmeer an. Nach dem ionischen Meer und dem Archipel liefen die Fäden aus, welche es mit der griechischen Kultur verbanden. So gewann die Ostküste von Messina bis Syrakus ihre Bedeutung. Die Südküste öffnete sich gegen Afrika — hier lagen Gela, Agrigent, Selinunt. Hier knüpfen sich die Fäden eines engern Verkehrs mit dem gegenüberliegenden Karthago an, dessen Einflüsse Sicilien in so unheilvolle Kämpfe stürzen sollten.

Die Blüthe des Landes, der Reichthum der Städte, die Gunst der Lage lockten den mächtigen Handelsstaat, der seit seiner Gründung und Konsolidirung unter den Ureinwohnern

der afrikanischen Küste seinem letzten Ziel, der Beherrschung des Handels, namentlich im westlichen Mittelmeer, mit echt phöniciſcher Konsequenz immer näher gerückt war, zum Erwerb der Insel, die ihnen als Hauptstation ihres Handels eben so wichtig sein mußte, als einst ihren Vorfahren den Phöniern, und die jetzt überdies die reichsten Schätze griechischer Kultur zu bieten hatte.

Mit großem Geschick werden zur Anknüpfung eines engeren Verkehrs solche Orte ausgewählt, an denen sich Reste des sonst überall zurückgedrängten phöniciſchen Einflusses am längsten erhalten und diese Orte, unter denen namentlich Palermo erwähnt wird, gelangen in der That zuerst in den Besitz der Karthager. Unter dem Schutze eines solchen Rückhaltes an der Nordküste beginnen sodann die Karthager, und zwar insbesondere seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. Geb. ihre Bemühungen, auch in den ihnen näher gelegenen Theilen der Insel festen Fuß zu fassen. Noch ist dies Jahrhundert nicht verflossen, so sind ihnen Selinus, Gela und das stolze Akragas unterlegen und fast die ganze Südwestküste der Insel ist in ihrem Besitz. Doch sollte dieser Besitz kein ruhiger und ungestörter sein. Lange über ein Jahrhundert dauern die Kämpfe mit dem, insbesondere durch das königliche Syrakus repräsentirten Griechenthum unter stets wechselnden Erfolgen fort. Endlich scheint der kühne Bundesgenosse der Griechen König Pyrrhos von Epirus (277) Karthagos Gewalt ein Ende machen zu wollen. Aller sicilische Besitz bis auf das feste Lilybäum wird Karthago entrissen, da wird durch Pyrrhos plötzlichen Rückzug sein ganzer Gewinn in Frage gestellt und Karthago steht ebenso plötzlich in alter Machtfülle da. Aber schon hatte eine andere Weltmacht sich dem Schauplatz genähert, welche den Streit zwischen griechischer Bildung und karthagischer Barbarei in ganz anderem Sinne schlichten sollte. In derselben Zeit nämlich, als Karthagos Herrschaft über Sicilien von Neuem gesichert erschien, war es Rom gelungen, den Widerstand der unteritalienischen Völkerschaften zu brechen und sich zur Herrin von ganz Italien zu machen. Die beiden

großen Völker. deren jedes den Beruf zur Weltherrschaft in sich fühlte, waren nur noch durch eine schmale Meeresstraße von einander getrennt. Die Freundschaft, die man bei allem gegenseitigen Mißtrauen noch immer durch Bündnisse aufrecht zu erhalten gesucht hatte, konnte nicht länger andauern und es lag in der Natur der Verhältnisse begründet, daß die erste feindliche Berührung auf dem Boden Siciliens stattfinden mußte. Die Wechselfälle dieses Krieges dürfen uns hier nicht beschäftigen — es genüge, daß nach einem glänzenden Siege der Römer bei Palermo, dessen Bedeutung schon jetzt zu steigen beginnt, die Erfolge der römischen Waffen sich mehrten, daß zunächst die den Karthagern gehörige Hälfte der Insel in ihren Besitz kommt und daß endlich mit dem Fall von Syrakus ganz Sicilien zu einer römischen Provinz gemacht wird, der ersten außerhalb Siciliens, welche nach Cicero's Worten die Römer die Süßigkeit der Herrschaft über fremde Nationen kosten liefs! Die Folgen dieses Ereignisses waren für Rom günstiger als für Sicilien. Die Lage und der Reichtum der Insel, sowie die Treue der Bewohner waren Roms größte Hülfe in der Besiegung und Ausrottung des karthagischen Erbfeindes, wie dies Cicero ganz besonders betonte, als er die Sicilianer gegen ihren räuberischen Unterdrücker Verres vertheidigte. Sicilien dagegen hatte nur zu leisten und zu leiden und obschon in demselben Maasse, als der selbstständige Handel sich verminderte, der Landbau gefördert worden zu sein scheint, so brachte die Ablagerung einer neuen Bevölkerungsschicht und deren maafslose Ansprüche vielfache Erschütterungen über die Insel, die auch jeden frischen Aufschwung in der Folge verhinderten. Was Palermo anbelangt, so konnte es durch die für den Verkehr mit Rom am meisten geeignete Lage materiell nur gewinnen. Es wird, nebst vier anderen hervorragenden Städten für frei und unabhängig erklärt, es erhält unter Augustus eine römische Kolonie, es legt die Fundamente zu seinem später immer behaupteten politischen Uebergewicht — aber es scheint nicht im Stande gewesen zu sein, die Elemente der nationalen Bildung zu einem

erfolgreichen Widerstand gegen das nivellirende römische Wesen zu kräftigen, und wir hören von keiner selbstständigen Kultur, die sich hier entfaltet hätte, wie eine solche unter ähnlichen Verhältnissen Spanien hervorzubringen im Stande war. So könnte man versucht sein, die römischen Einflüsse — im Verhältniß zu der altgriechischen Bildung — als lediglich verderblich zu bezeichnen, wenn dieselben nicht den Gedanken eines größeren Staatsorganismus, Ordnung und feste Regel des bürgerlichen Lebens und die hohe Entwicklung des Privatrechts als neue Elemente hinzugebracht hätten, und wenn nicht durch gleichmäßige Verbreitung aller bisher errungenen Bildung das allgemeine menschliche Bewußtsein gehoben und somit die sicherste Grundlage zur dereinstigen Ausbreitung des Christenthums gelegt worden wäre.

Dies müssen wir auch als den Gewinn betrachten, den Palermo aus dieser Wendung seiner Verhältnisse schöpfte. Die Bevölkerung erhielt einen Zufluß festerer und kernigerer Bestandtheile, die auch für spätere Zeiten nicht ohne Bedeutung bleiben konnten. Im Uebrigen aber folgte Palermo, wie die ganze Insel den Geschicken des römischen Kaiserreiches, dem es während aller Phasen hoher Machtentfaltung und allmähigen Verfalls vier Jahrhunderte lang unbestritten angehörte, während im fünften Jahrhunderte in den von allen Seiten über Rom hereinbrechenden germanischen Völkerschaften auch neue Bewerber um seinen Besitz auftraten. Und zwar wiederholen sich, in höchst wunderbarer Uebereinstimmung so weit getrennter Epochen, dieselben Erscheinungen, die einst vor der Romanisirung Siciliens sich bemerkbar machten. Wieder bewerben sich Afrika und Europa um den Besitz der schönen Insel, nur dafs jetzt die Ansprüche beider durch germanische Fürsten, Afrika's durch Geiserich den Gründer des dortigen Vandalenreiches — Europa's durch Odoacer vertreten werden, welcher letzterer nach Besiegung des letzten römischen Schattenkaisers sich König von Italien nennen durfte und dessen milde Regierung gewifs nicht ohne günstige Folgen für Sicilien geblieben ist. Dauernder aber waren die Wohlthaten, die aus der

Herrschaft des großen Theodorich hervorgingen, welcher in echt deutscher Berücksichtigung und Wahrung der vorhandenen Kulturelemente Italien zum ersten Male wieder die Wohlthat eines geordneten und milden Regiments zu Theil werden liefs. Seine besondere Sorgfalt für Sicilien ist von siciliani-schen Schriftstellern anerkannt; ihm folgte darin Amalasuntha, die erst für ihren unmündigen Sohn Atalrich, dann nach dessen frühem Tode wieder selbstständig die Regierung des Ostgothenreiches führte und deren edle Sorge für Sicilien mehrfach bekundet ist.

Eine zweite Heirath Amalasuntha's, in der Absicht die begonnenen Schöpfungen zu erhalten geschlossen, ward leider die Veranlassung, dafs das mit so edlen Intentionen aufgerbaute germanische Reich in Italien zusammenbrach. Auch Sicilien kam, durch Belisar (536) erobert, an das byzantinische Kaiserthum; es ward wieder, was es einst gewesen war, griechisch. Aber freilich war dies neue Griechenthum ein ganz anderes, als dasjenige, welches einst die Völker von Syrakus, Agrigent und Panormus beseelte. Die Sprache zwar, wenn auch mannigfach verdorben, war doch im Ganzen dieselbe geblieben, aber der alte Geist war daraus entwichen und nach kurzer künstlicher Blüthe unter Justinian sank das Reich bald in jenen starren und ertödtenden Schematismus, der, ob-schon mit allen Mitteln der Bildung ausgestattet, doch nirgend eine wahre humane Bildung aufkommen liefs. Palermo, als Sitz eines von Ravenna aus zur Regierung des Landes eingesetzten Patriciers, blieb die Hauptstadt desselben und hatte sich somit wenigstens der äufserlichen Vorzüge einer regelmäfsigen Uebung jener zahlreichen Kunst- und Industrie-zweige zu erfreuen, welche Byzanz für eine spätere, mit frischerem Geist erfüllte Periode zu erretten und zu erhalten bestimmt war.

So verflossen fast drei Jahrhunderte, als der Strom einer ganz neuen Völkerbewegung sich über Sicilien ergiefsen sollte. Der Islam hatte die Araber und die zunächst wohnenden Völker des Orients zu einer bewunderungswürdigen Begeisterung

und Energie angestachelt. Von ihnen getragen hatte er sich wie eine Feuerwolke nach Ost und West und Süden ergossen. In erstaunlicher Schnelligkeit hatten sich an die Erfolge der Waffen auch Erfolge literarischer und künstlerischer Bildung geknüpft. Das 7. Jahrhundert sah in Syrien, Palästina, Aegypten, Persien, Nordafrika, namentlich in Kairowan ebenso viel Stätten dieser neuen Kultur entstehen. Im 8. Jahrhundert gesellten sich trotz mannigfacher innerer Erschütterungen des Chalifats Armenien, Kleinasien und das ferne Indien dazu, und wie das Mittelmeer kein Hinderniß gewesen war, die Macht der neuen Ideen nach Spanien zu verpflanzen und dort einen mächtigen und bildungsreichen Staat zu gründen, so wurde im Beginn des 9. Jahrhunderts auch Sicilien in den unaufhaltsamen Strom dieser wunderbar mächtigen und glänzenden Bewegung hineingezogen.

Schon seit dem 7. Jahrhundert war die Insel zu wiederholten Malen das Ziel arabischer und maurischer Raubzüge gewesen, letztere aber ohne dauernden Erfolg geblieben. Erst im Beginn des 9. Jahrhunderts konnte man in dem erst seit kurzer Zeit zu einem selbstständigen Staat erhobenen Kairowan an eine dauernde Eroberung denken. Der sicilianische Feldherr Euphemios hatte sich, um die Insel von dem schweren Joche der byzantinischen Herrschaft zu befreien, mit einheimischen Soldaten erhoben; die fremden Truppen traten für die alte Herrschaft ein, die Rebellen wandten sich um Hülfe an die jenseits des Meeres wohnenden Araber, gerade wie es einst die aufrührerischen Spanier gethan, um die Macht König Rodrigo's zu brechen. Der Erfolg war hier derselbe, als er dort gewesen. Aus den Helfern wurden Herrscher. Im Jahre 817 eroberten die Araber Messina, und mit der Besitznahme Palermos im Jahre 832 scheint die arabische Herrschaft über Sicilien begründet, obschon dieselbe erst durch den Fall von Syrakus (878) und Taormina (901) ihren thatsächlichen Abschluß erhielt.

Nun beginnt eine Zeit der heftigsten Reibungen und Kämpfe. Gegen die noch von der inneren Glut des Fanatismus

beseelte Macht des Islam stemmen sich die auf alten Traditionen beruhenden Bildungselemente und scheinen so zu einer Intensität gelangt zu sein, die ihnen in dem ruhigen Dahinleben unter byzantinischem Drucke vielleicht entschwunden wäre. Der siegreiche Stamm fällt selbst in Uneinigkeit; auf die Herrschaft der Aglabiden von Kairowan folgt die der Fatimiden von Aegypten; die einzelnen Machthaber leben wieder im Kampf mit einander — ein Schauspiel, scheinbar nur voll Unruhe und Gewaltthätigkeit, das aber trotz aller unleugbaren Zerrüttung doch auch wieder Elemente hoher Gesittung, materiellen Fortschritts und einer glänzenden wissenschaftlichen und künstlerischen Kultur in sich schließt. Denn was zunächst die Gestaltung des Volkscharakters anbelangt, so ist zu bemerken, daß die Araber, nachdem die erste Hitze des Kampfes verbraucht war, gegen die Einwohner mit Milde verfahren und insbesondere gegen deren Glauben große Toleranz übten. Dies konnte nicht anders als eine Ausgleichung der beiden Nationalitäten herbeiführen, die mit Abschleifung der beiderseitigen Härten einer jeden die Vorzüge der andern zu gewinnen im Stande war. Vor allem aber geschah dies in Palermo, welches die Hauptstadt geblieben war, sei es, daß man von hier aus die einmal organisirte Verwaltung am zweckmäßigsten fortführen zu können meinte, oder daß die Gedanken der Eroberer schon nordwärts über das Meer streiften und daß sie für Unternehmungen dieser Art allerdings in Palermo den sichersten Anhaltspunkt erkennen mußten. Rechnet man hier noch alle die Vortheile einer sorgfältigen Bodenkultur hinzu, welche die Araber durch Einführung oder Erneuerung der Oelbaumpflanzung erweiterten, die reiche Produktion von Seide und Wolle, die ungemein gehobene Vieh-, namentlich Pferdezucht, die Gewinnung der edelsten Metalle und Gesteine, den lebhaften Handel, der bald mit dem der spanischen Araber rivalisiren konnte, so ergeben sich eben so viel Bedingungen einer Blüthe, die der griechischen Zeit sich einigermassen vergleichen läßt und die überdies durch die phantastisch-poetischen Elemente des Morgenlandes bereichert

erscheint. Das alles schuf Palermo zum Sitz eines höchst glänzenden Lebens, in welchem sich mit der Freude an der schönen Erscheinung und den dort so überreich dargebotenen Genüssen zugleich die Elemente ernster Forschung und feiner Bildung verbanden — eine Mischung, die sich noch heut in dem Wesen des Palermitaners eben so sehr erkennen läßt, als die Nachwirkung der Kunstformen, welche jenes Leben verherrlichten noch der heutigen Stadt ihr besonderes ästhetisches Gepräge giebt.

So glänzend diese Zustände waren und so sehr die Palermitaner berechtigt sind, sich ihrer noch heute zu rühmen, die Garantie der Dauer und sicherer Fortentwicklung trugen sie nicht in sich. Dazu fehlte die feste Geschlossenheit des Charakters, das volle Bewußtsein eines großen geschichtlichen Berufes und der strenge sittliche Ernst, denselben zu erfüllen. Ueberall, wo zu dem Glanz formaler Bildung und zu den Vortheilen der materiellen Kultur sich nicht jene Festigkeit und Energie des Geistes gesellt, da schreitet die Geschichte unerbittlich über die lockenden Erzeugnisse behaglichen Wohlseins und verfeinerten Geschmacks hinweg. Wohl duldet sie dieselben als Schmuck und Zierde des Lebens, aber um dieses selbst in neue festere Formen zu gießen, beruft sie Völker von strengerer Organisation, von geschlossenerem Wesen, und es ist eine beachtenswerthe Erscheinung, wie oft Völker und Stämme des Nordens zum Rüstzeug solcher Pläne der Vorsehung ausersehen gewesen sind. So waren es einst die vom Norden her eindringenden Dorier, die dem ganzen Griechenland eine festere und straffere Form gaben; so waren es Jahrhunderte später die Macedonier, die durch den Zwang eines streng geregelten Staatlebens dem geschwächten Griechenland neue Kräfte zur Propagation seiner Bildung mittheilten; so endlich waren es die kräftigen Stämme der Germanen, die dem romanischen Süden neues Leben zuführen mußten und so sind auch fast alle festeren Gestaltungen der modernen Kulturstaaen durch die allmählig sich steigenden Ein-

flüsse des nördlichen Theiles ihrer Bevölkerungen hervorge-rufen worden.

Damals war es ein Stamm von eiserner Festigkeit und von unbezwinglicher Unternehmungslust, der Sicilien diese neue Kraft und neue Gestaltungen bringen sollte: die Norman-nen, Söhne des rauheren Nordens, aber doch durch längeren Aufenthalt in Unteritalien, dessen Kriege durch sie geführt und entschieden zu werden pflegten, mit dem Charakter des Landes und Volkes vertraut genug, um nicht, zu eigener Herrschaft gelangt, als rohe Barbaren gegenüber der verfein-erten Kultur des Südens erscheinen zu dürfen. In diesem letzteren Falle hätten sie wohl zertreten, aber nicht auf-ebauen können, während nun ihre Wirksamkeit eine wahrhaft civilisatorische war und von allen einheimischen Schriftstellern als solche gleichmäsig gepriesen wird.

Es war keine That der Willkür, sondern, wenn je, eine That historischer Nothwendigkeit, als Roger, des Herzogs Robert von Calabrien Bruder, im Jahre 1061 seine normanni-schen Heerschaaren nach Sicilien hinüberführte und eine Be-siegelung dieser Nothwendigkeit, als er 11 Jahre später mit der Eroberung Palermo's zugleich seine Herrschaft über die Insel begründete. Die Geschichte kennt kein geschriebenes Gesetzbuch, nach dem sie sich richtet. Ihr Gesetz ist die Nothwendigkeit, welche in dem Heil der Völker beruht, und grofs sind nur diejenigen, die unbeirrt von allen äufseren Rücksichten eben dies Nothwendige thun. Und so war es hier. Roger that was nothwendig war — dem Islam setzte er einen Damm entgegen; dem Christenthum gewann er ein festes Bollwerk; einer schönen Nationalität gab er den sichern Halt, der allein sie befähigte, eine ehrenvolle Stellung unter den Völkern Europa's einzunehmen. Denn dem Normannen lag nun, wie der Schutz des Glaubens, so die Ausgleichung der so mannigfachen Bildungselemente ob, die in dem sicilia-nischen Volke sich abgelagert hatten. Das Bewußtsein dieser Aufgabe und das Gefühl der Kraft, sie lösen zu können, mußte ihnen einen erhöhten Schwung geben. Daher war der

Gedanke gerechtfertigt, daß Gott selbst, ohne Vermittelung seines Stellvertreters, ihnen diese Macht verliehen habe und nie hat ein solches großes und erhebendes Bewußtsein einen schöneren künstlerischen Ausdruck gefunden, als wenn auf einem Mosaikbilde in der Martorana zu Palermo König Roger dargestellt ist, dem Christus die Krone seines Reiches aufs Haupt setzt.

Und wahrlich, jenem Sinne sind die normännischen Fürsten getreu geblieben. Wie schon die Eroberung von Palermo ohne eigentliches Blutvergießen und ohne alle die Greuel, die damals selbst den Glanz hoherfreulicher Ereignisse — wie die Einnahme Jerusalems — zu trüben pflegten, vor sich gegangen war, so blieb Milde gegen die mohamedanischen Einwohner und Toleranz gegen ihre Glaubensübung ein **Hauptmerkmal** des ganzen normannischen Regiments. So konnte sich dieser zahlreiche und nützliche Theil der Bevölkerung willig dem neuen Staatsleben einfügen und der Wechsel der Herrschaft sich ohne gewaltsame Unterbrechung des socialen und bürgerlichen Verkehrs vollziehen. Ja, man kann sagen, daß alle diese Beziehungen, so wie überhaupt alle Verhältnisse rechtlicher Natur sich fester und besser gestalteten, indem die normannischen Könige auf eine gerechte Gesetzgebung und Rechtspflege ihr besonderes Augenmerk richteten, während unter der arabischen Herrschaft alles der Willkür und dem Belieben der einzelnen Machthaber anheimgegeben war. Aehnliches geschah auf dem Gebiete des Staatslebens, das zu festerer Einheit zusammengeschlossen und straffer organisirt wurde, so daß der gesicherte Verkehr im Innern eine große Ausdehnung gewann, die Industrie Anstofs und reiche Förderung erhielt, die Zahl und der Wohlstand der Bevölkerung zu einer seltenen Höhe gehoben wurden. Dies gilt insbesondere von König Rogers und seines zweiten Nachfolgers Wilhelms des Guten Regierungen, die zu den glücklichsten Perioden der Geschichte Palermos und Siciliens gezählt werden und während welcher sich zu all den oben genannten Wohl-

thaten noch der Glanz einer ebenso raschen als innerlich bedeutsamen Kunstblüthe gesellte.

Wir werden die Erzeugnisse dieses künstlerischen Aufschwunges, die noch heut der Stadt Palermo ihr charakteristisches Gepräge geben, noch zu schildern haben und wollen hier, um zum Schluß dieser historischen Uebersicht zu gelangen, nur darauf hinweisen, daß, wie groß die Erfolge der normannischen Eroberung auch gewesen, es doch eines anderen Anstosses bedurfte, um die unendlich reichen Bildungsschätze, die Land und Leute in sich bargen, zur letzten Ausgleichung und somit zur höchsten Entfaltung zu bringen.

Die Grundzüge eines neuen Lebens waren groß und bestimmt hingestellt. Sie hatten ihre segensreichen Folgen in mannigfacher Weise erkennen lassen. Aber noch lag immer der Gedanke der Unterwerfung zu Grunde. Das normannische Wesen war mit Gewalt auferlegt und Zwang trat auch in manchen Einzelheiten des Lebens noch hervor. Eine vollständige freie Verschmelzung aller Lebenselemente fand erst statt, als durch die von Friedrich Barbarossa betriebene Heirath Constanza's, Erbin Siciliens, mit seinem Sohne Heinrich VI. die Herrschaft der Insel ab- und rechtmäßig an das Haus unserer großen Hohenstaufen fiel.

Wo immer in der modernen Welt es sich um die Ausgleichung großer Gegensätze handelt, wo immer durch Würdigung und Anerkennung aller berechtigten Bedingungsstoffe neue, freiere und edlere Zustände herbeizuführen sind, da bedient sich die Vorsehung des deutschen Geistes! In diesem Sinne haben durch die ihnen angeborne Milde und Schonung die germanischen Stämme und die deutsche Nation der menschlichen Entwicklung eben so große Dienste geleistet, als durch die Befreiung von allem und jedem geistigen Joche, worin wir immer die Vorkämpfer der anderen Nationen gewesen sind und wofür wir fast immer deren Undank geerntet haben.

Der deutsche Genius scheint, unter allen neueren Nationen, am meisten dazu geartet, mit Liebe auf alle Zeugnisse

fremder Wesenheit einzugehen und in ihre innerste Eigenthümlichkeit zu dringen. Er ist am meisten geneigt, fremdes Verdienst anzuerkennen und somit am meisten befähigt, fremde Bildungselemente durch Aufnahme und Pflege selbstständig zu entwickeln und oft zu einer Höhe zu erheben, welche dieselben ohne jene Mithülfe nicht erreicht haben würden. Ein solcher Entwicklungsprozess vollzieht sich hier in Palermo in so herrlicher Weise, wie vielleicht nie wieder in der Geschichte. Der Held desselben ist zu gleicher Zeit der größte Held der deutschen Nation — Kaiser Friedrich II.! Enkel Barbarossa's und Erbe seiner und seines Hauses großen Traditionen, steht er in jener Zeit da, als ein Kämpfer für Ideen und geistige Güter, die erst spätere Jahrhunderte ganz würdigen und vollständiger erringen sollten. In dem kühnen, mit Klugheit gepaarten Aufschwung seines genialen Naturells, in der Unabhängigkeit seines Geistes, in der Opposition gegen alle Gelüste einer herrschsüchtigen Hierarchie, in der völligen Toleranz gegen Andersglaubende, in dem offenen Sinn für alle Art Bildung und freier geistiger Entwicklung ist er ein herrliches Symbol für Deutschlands einstige Größe und Vorbild zugleich für den Auserwählten der Vorsehung, auf den das deutsche Volk hofft, um Deutschland wieder zu seinem alten Glanze emporgehoben zu sehen!

Wir haben den Kaiser hier nicht auf seiner großen politischen Laufbahn zu verfolgen, wir haben ihn nur in seinen Beziehungen zu Palermo zu betrachten. Von seiner Mutter Constanza, einer Frau voll Anmuth, wie hoher geistiger Kraft, ward er in Palermo und zwar in demselben Schlosse erzogen, das noch heute die Stadt überragt; er ward groß an einem Hofe, dessen nie rastende Partei-Intriguen nicht verfehlten, dem jugendlichen Fürsten bald jenen feinen politischen Sinn zu geben und ihn mit jener Biegsamkeit und Staatsklugheit auszustatten, die später neben den großen Eigenschaften des Geistes und Herzens seinen Charakter gebildet haben. Lange selbst das Ziel der Parteibestrebungen, lernte er am besten, ihr Herr zu werden, und den Einflüssen der verschiedenen

Nationalitäten, der griechisch-römischen, wie der arabischen, der normannischen wie der deutschen ausgesetzt, mußte gerade er dazu berufen erscheinen, sie alle zur schönsten Blüthe zu bringen. Und dies that er, äußerlich dadurch, daß er jeder derselben zu ihrem Rechte verhalf, innerlich dadurch, daß er sie in sich selbst und seinem Thun vereint und in steter Wechselwirkung auf einander bezogen darstellte.

Was Roger durch den kühnen Aufschwung eines ernsten und humanen Sinnes erstrebt, Wilhelm der Böse durch strenge und nicht immer uneigennützigte Konsequenz, Wilhelm der Gute durch Milde des Herzens und feines Erwägen der Verhältnisse angebahnt und theilweise erreicht hatten, das ergiebt sich nun als freie Blüthe eines reichbegabten und liebenswürdigen Geistes, der für alles Schöne und Bedeutende offen steht und dem deshalb auch die Herzen Aller wieder in Liebe geöffnet sind. Dies erzeugt einen Zustand von Glanz und Glück, bei dessen Anblick jeder Gedanke an äußern Zwang schwindet und der sich recht eigentlich als der befriedigende Abschluß einer langen, oft schweren und nicht selten blutigen Entwicklung ergiebt. So bietet die edle und große Gestalt Friedrichs, wenn wir von der tausendfachen Noth seines kampfreichen Lebens absehen und ihn uns an seinem Hofe zu Palermo in ruhiger Thätigkeit vergegenwärtigen, ein wunderbares und erhebendes Schauspiel dar. Wunderbar, weil wir den Sprossen des edelsten deutschen Fürstenhauses den Interessen dieses Hauses treu bleibend, doch die Keime einer unter fernem glänzenderem Himmel entsprossenen Kultur pflegen und zur Reife bringen sehen. Erhebend weil er nur hier die Ruhe für seinen vielbewegten und durch den unversöhnlichen Haß der Kirche fast abgehetzten Geist finden zu können scheint. Doppelt erhebend, weil hier das Gefühl des Volkes und das Gedächtniß der Nachkommen mit einer sonst selten gegen Deutsche geübten Gerechtigkeit jene Zeit als die der höchsten Blüthe und ihn, Friedrich II., als den schützenden Genius derselben noch jetzt zu betrachten gewohnt sind.

Daß die Zeugnisse dieser Wirksamkeit weniger monumen-

taler Natur sind, als die der Normannen, liegt in den Umständen begründet. Die Architektur ist die erste der Künste, welche die großen Fortschritte der Nationen für den dauernden Genuß zu fixiren sucht. Sie tritt ein, wo es sich darum handelt, aus dem Vollen und in großen Zügen zu arbeiten. Je mehr aber unter solchen neuen Verhältnissen die Geister selbst zu freier und mannigfaltiger Individualität sich ausbilden, um so mehr treten Dichtkunst, Verfeinerung der Sprache, wissenschaftliche und literarische Bestrebungen hervor. Und in diesen eben liegt die Größe von Friedrich II. Zeitalter begründet.

Friedrich selbst — gleichsam um zu zeigen, wie die Fäden dieses bunten Kulturlebens in seiner Person zusammenliefen — ist Kenner und Herr der verschiedenen Sprachen, die in seinem Reich gesprochen werden. Außer dem väterlichen deutsch sprach er lateinisch, griechisch und arabisch. Die schon damals, und zwar eben auf Sicilien sich herbildende italienische Volgarsprache sprach er nicht nur, sondern er wird wegen Verwendung derselben zur dichterischen Produktion als einer der ersten Gründer des heutigen schönen italienischen Idioms und der nationalen Poesie gepriesen, welche letztere er, einer erhaltenen Canzone nach zu urtheilen, mit dem zarten Hauche des deutschen Minnegesangs zu beseelen wußte. Ferner gab er zu den wichtigsten Unternehmungen allgemeiner Bildung den Anstoß; wissenschaftliche Werke liefs er aus dem Arabischen übersetzen, die mathematischen Studien, die fast im ganzen übrigen Europa darniederlagen, haben durch ihn die wesentlichste Förderung erhalten. Sein Palast war der Sammelplatz aller Dichter und Gelehrten, so wie aller hervorragender Geister, die das glückliche Land damals in reichster Fülle hervorbrachte. Durch Umgang mit diesen und durch eine sorgfältige Erziehung entwickelten sich ähnliche Bestrebungen in des Kaisers Söhnen, von denen der verblendete Heinrich wie der unglückliche Enzo dichterisch thätig waren. Auch der edle Manfred ist durch lateinische Briefe wie durch Dichtungen in der italienischen Volgarsprache bekannt. Dazu in engerem und weiterem Kreise noch manch

angesehener Name. Petrus a Vineis, der, wie Dante sagt, „zu Friedrichs Herzen beide Schlüssel hatte“ und auſser den Verdiensten um Friedrichs Geſetzſammlung zugleich alle übrigen wiſſenſchaftliche und literariſche Tendenzen der Zeit in ſich zu vereinigen ſchien. Alcadino von Syracuſ als Arzt, Dichter und Geſchichtſſchreiber gleich ausgezeichnet; Guido delle Colonne von Meſſina, Geſchichtſſchreiber, Dichter und Jurist; Bartolomeo Neocastro, der ſpäter die Geſchichte ſeiner Zeit vom Tode Friedrichs an geſchrieben hat; die Dichter Inghilfredi, Ruggerone und Rainieri von Palermo und Matteo Termini, der ſeine Bildung in dieſer Zeit empfing, um ſpäterhin als Jurist und treuer Gefährte Manfreds hohen Ruhm zu erwerben.

Mit dieſer hohen Glanzperiode Palermos haben wir das Ziel unſerer hiſtoriſchen Betrachtungen erreicht. Durch Aufnahme verſchiedener Volkselemente, durch deren Verſchmelzung und Läuterung war eine Blüthe erreicht worden, die weder lange andauern, noch je wiederkehren ſollte. Nach dem raschen und tragischen Sturz der Hohenſtaufen waren die Verhältnisse nicht mehr geeignet, jene zahlloſen Keime des Wohlſtandes und der Bildung, die Friedrichs großer Geiſt hervorgerufen, zu pflegen. Die durch die Intriguen des päpſtlichen Stuhles über Sicilien heraufbeſchworene Herrſchaft der Franzosen unter dem brutalen Mörder Carl von Anjou erſtickte alles ſelbſtändige Leben des Volkes, um ſchließlich ſelbſt in dem Blute der ſicilianischen Veſper erſtickt zu werden. Die Verbindung mit Spanien konnte der erſt durch innere Fehden zerrütteten, dann durch Vicekönige ausgebeuteten Inſel keinen Segen bringen; die mit Neapel war, wenn wir die Regierung Karls III. ausnehmen*), bei der ſtetten Spannung der beiden Nationalitäten von Anfang bis zu Ende eine unheilvolle. Und es muß als ein Zeichen hoher Lebensfähigkeit und innerlicher Geſundheit betrachtet werden, daß ſich einmal die Stadt ihren

*) Der treffliche Fürſt iſt hier in Bezug auf ſeine Regierung in Spanien als dritter ſeines Namens bezeichnet.

Rang unter den ersten Städten Europas, und andererseits das Volk den Ruf der Bildung und der Liebenswürdigkeit bewahrt haben, die alle, die dort gewohnt, ihm mit Freuden zugestehen.

Und wahrlich — wenn Sie mir noch gestatten einige Bemerkungen über den gegenwärtigen Charakter der Stadt und ihrer Bewohner hinzuzufügen — welcher Ort dürfte sich an Glanz und Mannigfaltigkeit der Eindrücke mit Palermo messen, welches, gleichsam ein Grenzpunkt zwischen abendländischer und morgenländischer Kultur, die geistigen Vorzüge der ersten mit dem poetischen Schmelz der zweiten zu verbinden scheint.

So ist es von den Glanzperioden, welche die Stadt durchlaufen hat, zunächst die arabische, welche sowohl durch erhaltene Denkmäler, als auch durch die Jahrhunderte lang andauernde Nachwirkung des arabischen Baustyles, stumm und doch beredt in das bewegte Leben des Tages hineinragt, während aus dem griechischen Alterthum nur einige wenige, aber deshalb nicht minder kostbare Ueberreste in den Alterthümern von Solanto und in den herrlichen Bau- und Skulpturfragmenten von Selimunt in Palermo erhalten sind. Dasselbe gilt von der römischen und byzantinischen Periode. Die Araber scheinen wie das ganze Leben, so auch den monumentalen Ausdruck desselben, den baulichen Charakter vollkommen umgestaltet zu haben. Aus jener Zeit sind außer den älteren Bestandtheilen des königlichen Palastes zwei Lustschlösser arabischer Emire erhalten, die uns als Belege für jene Bauten gelten können, deren zauberhafte Schönheiten von arabischen und anderen Schriftstellern gerühmt werden. Das eine ist die Cuba, auf dem Wege nach Monreale vor der Stadt gelegen und ursprünglich mit einem prachtvollen, durch Pavillons und einen kolossalen Fischteich gezierten Garten umgeben, später wahrscheinlich in den Besitz der normannischen Könige und von diesen an Kaiser Friedrich übergegangen. Der Hauptkörper des Gebäudes ist noch erhalten; von der Kuppel, welche den mittleren Saal überspannte, sieht man nur noch einen der stalaktitenförmig gebildeten Ansätze, welcher den arabischen

Konstruktionen in der Alhambra entspricht. Vollständiger ist die nicht weit davon belegene Zisa, ein ernstes maurisches Gebäude, wie die Cuba aus großen Quadern errichtet und in der ganzen Höhe durch Spitzbogen-Arkaden belebt, in denen die Fenster und fensterartigen Nischen angebracht sind. Der am wenigsten veränderte Theil ist die Mittelhalle, welche noch mit Mosaiken und Säulen geschmückt, eine sprudelnde Cascade nebst Wasserbecken in dem künstlerisch gefugten Marmor-Fußboden enthält und sich durch einen zweiten Bogen nach aufsen öffnet. Diesen beiden Ueberresten, deren letztere Zuthaten in normannischer Zeit erhalten hat, fehlt allerdings der phantastische Zauber, welcher die Räume der Alhambra erfüllt, wohl aber zeigen sie eine für jene Zeiten höchst bezeichnende Verbindung maßvoller Zierde mit einer gewissen Würde der Konzeption und Totalwirkung. Und dieser Charakter war es auch, welcher dem ersten Normannengeschlecht zusagte und welchen dasselbe in der That auf alle seine eigenen Monumente übertragen hat. Diese nun kann man recht eigentlich als den ästhetischen Ausdruck der geschichtlichen Bedeutung des Normannenreiches betrachten. Wie dieses auf arabischen und griechisch-römischen Grundlagen errichtet, doch von christlichem Geiste beseelt war, so haben wir auch in den Bauten Elemente des arabischen Styles mit den Grundformen der beiden damals bekannten christlichen Baugattungen verbunden. Von den Arabern entlehnten sie außer dem, durch eine gewisse antike Einfachheit modifizirten Ornament die Konstruktionsform des Spitzbogens, aus der christlichen Architektur den Grundriß der Basilika und die Anwendung der schlichten sphärischen Kuppel. Dies zeigt sich an der ersten Gründung Rogers, der sogenannten Capella palatina, einer dreischiffigen Basilika, deren Arkaden durch Spitzbogen gebildet und deren Wände wie die vor der Altarnische sich erhebende Kuppel von dem Glanze der auf Goldgrund ausgeführten Mosaiken erstrahlen. Dazu kommt ein reichgeschnittenes arabisches Deckenwerk, um alle Bestandtheile jener reichen Zeit zu einem harmonischen Kunstwerk zusammenzufassen. Aehnlich, und zwar bald

mehr auf die eine, bald mehr auf die andere Seite hinneigend, sind die normannischen Theile des Palastes selbst, in welchem diese Kapelle liegt, die Kirchen S. Cataldo, S. Giovanni degli Eremiti, die schon oben genannte Martorana und vor Allem die von Wilhelm II. errichteten Kathedralen von Palermo und Monreale. Erstere weist nur noch im Aeußeren, aber da auch mit vollem fast phantastischen Eindruck, die Verschmelzung der obengenannten Kunst-Elemente nach, da das Innere in späteren Zeiten durchaus restaurirt ist. Letztere dagegen kann, insbesondere durch die schöne und klare Gestaltung des Inneren, so wie durch den reichen Schmuck der Mosaiken als eine der vollendetsten Schöpfungen jenes kühlen Geschlechts betrachtet werden, das von jugendlich frischem Geiste beseelt sowohl in das politische wie religiöse Leben der Zeit mächtig eingriff, als es andererseits auch den vorhandenen Kunstformen einen neuen Aufschwung zu geben vermochte.

Und so nachhaltig war dieser Aufschwung, daß auch die Bauten aus der Hohenstaufenzeit und deren nächstfolgenden Periode, wie S. Antonio, S. Francesco, S. Agostino, der Kreuzgang von S. Domenico, die kleine Kirche S. Spirito und andere mit den Formen der Gothik immer noch die Reminiscenzen des normannischen Styles verbinden; ja noch an einigen Bauten des 14. Jahrhunderts, wie an dem großartigen Palazzo de Tribunali und dem Hospital, tritt derselbe sehr entschieden hervor, während an einer großen Zahl anderer Bauten sich Belege der reichen und blühenden Gothik vorfinden, die der spanische Einfluß hier eingebürgert zu haben scheint. Dahin gehören außer einigen Palästen die Kirchen S. M. di Gesu, delle Repentite, dello Spasimo. Im 15. und 16. Jahrhundert verbindet sich diese Gothik mit Motiven der Renaissance, wodurch hier wie anderwärts höchst reizvolle Bildungen hervorgerufen werden, wie S. M. della Catena, S. M. la Nuova, S. M. di Pie di Grotta und andere mehr. Sodann gewinnt die reine Renaissance das Uebergewicht und auch davon hat Palermo glänzende Beispiele aufzuweisen, eben so wie von dem Styl des 17. und 18. Jahrhunderts, welcher der

Mehrzahl der Privatbauten ihren künstlerischen Charakter verleiht, und der in Kirehen, wie S. Giuseppe und S. Salvatore den ganzen Pomp und Prunk dieser Zeiten mit der eigenthümlichen Ueberschwenglichkeit des sicilianischen Volkscharakters zur Erscheinung bringt.

So hat die Kunst den Geist der Jahrhunderte verkörpert, die über Palermo hingegangen sind, und eine Wanderung durch die Stadt führt uns zugleich alle Phasen dieser wechsel- und ereignisreichen Entwicklung vor Augen.

Die Natur aber ist unwandelbar dieselbe geblieben, wie sie einst die Griechen zur Landung lockte und zu den schönsten Schöpfungen begeisterte, wie sie den mit reicher Phantasie begabten Araber fesselte und die ernsteren Geschlechter der Normannen und Hohenstaufen in ihren großartigen Neugestaltungen begünstigte. Und wahrlich, wenn irgend wo die schöne Aufgabe: die Vorzüge der mehr innerlichen Bildung des Abendlandes mit den glänzenden Eigenschaften der orientalischen Völker zu verschmelzen, gelöst werden konnte, so war es in Palermo, wo sich die Schönheiten des Morgenlandes mit denen unserer Zone die Hand zu reichen scheinen. Hier steigt der Monte Pellegrino mit seinen nackten und mächtigen Formen steil aus dem Meere empor und erinnert in seinen kahlen, nur mit farbigen Moosen belebten Flächen an die Gebirge des nahen Afrika — zu seinen Füßen aber breitet sich eine Ebene aus, die im Schmucke eines dem Süden sonst so fremden, saftigen Grünes prangt, daß das nordische Auge sich vom allereigensten Reiz der Heimath berührt fühlt. Und doch ist Alles wieder so anders — und doch paart sich auch hier die Vegetation zweier ganz verschiedenen Welten. Hier steht die Palme wie ein lockender Gruß des Orients neben der Pinie, dem Schmucke Italiens; dort bilden Oleander große Alleen und wechseln mit wundersamen tropischen Blütenbäumen, während der Oelbaum mit seiner milderer Farbe die leuchtenderen Töne der Landschaft ausgleicht. Hier starrt die Aloe und wechselt mit der von Millionen Früchten besäeten indischen Feige, um Wege und Straßen einzufassen; dort rankt

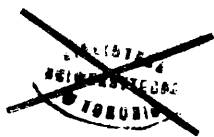
sich die Rose — die überall gleich schöne — bis in die Wipfel der wohlbekannten Platane und meilenweit hin erstrecken sich die Gärten, in denen „im dunklen Laub die Goldorange glüht“ und die neben der reifen Frucht sich entfaltenden Blüthen ihre berauschenden Düfte in den reinen Aether emporsenden.

Nach S. Maria di Gesu muſs man wandern, oder auf die Höhe des Monte Pellegrino sich begeben, um sich dies lachende und erhebende Bild einzuprägen. Das Dach der Zisa muſs man besteigen, um von dort aus mit trunkenem Blicke alle die reichen Schönheiten desselben zu umfassen — um zu sehen, wie die Stadt mit ihren farbig strahlenden Kuppeln in der „goldenen Muschel“ — *conca d'oro* nennen die Bewohner die oben geschilderte Ebene — ruht; zur Linken der Monte Pellegrino, wie in gewaltigster Plastik ihr zum Wächter bestellt; vor ihr das ewig bewegliche und ewig ruhende Meer, dessen Azur sich am Horizont zu wunderbarer Tiefe steigert, zur Linken endlich die Bergketten, die liebend das Meer zu umschließen scheinen und deren kühn bewegte Contouren von einem feinen und zauberhaften Duft umflossen sind, um so den leuchtenden Glanz des einzig harmonischen Ganzen wie in leisen und süſsen Tönen ausklingen zu lassen.

Das ist Palermo, „das glückselige“, wie es zu der Hohenstaufen Zeit genannt wurde; der „Garten“, wie ein Grieche es nennt, mitten in Sicilien, das man selbst als den Garten Italiens zu bezeichnen pflegt, werth, ein Ziel der Sehnsucht für uns Kinder des Nordens, werth aber auch, ein Ziel der wärmsten Wünsche zu sein, daſs nach manchen gewaltigen Erschütterungen und nach langem Leide dem edlen, lebenswürdigen und reichbegabten Volke aus der gegenwärtigen Bewegung eine Periode des Glückes und des Glanzes hervorgehen möchte, deren sie einst unter der Herrschaft unseren groſsen Kaisers genossen haben!

109 312

Berlin, Druck von Gebr. Unger, Königl. Hofbuchdrucker.



ROTANOX
oczyszczanie
VIII 2011

KD.14645
nr inw. 18581