

in Gold- und Nielloarbeit von Bacher und Lustig und eine nach Prof. Karger's Zeichnung ausgeführte Schüssel mit Niello von Lustig. Die Mehrzahl der Entwürfe rührt von Hofrath von Storck her, die Radirungen sind wieder unter Leitung des Prof. Unger ausgeführt und geben im Verein mit der discreten Anwendung von Farbe die charakteristischen Eigenschaften der Stoffe mit einer Vollendung wieder, die durch kein anderes Verfahren erreichbar ist. B.

Ueber Renaissance der Kunst*).

Von Alois Riegl.

Von einer »Renaissance«, einer Wiedergeburt der Kunst, könnte, streng genommen, nur dann die Rede sein, wenn die Kunst einmal todt gewesen wäre. Nur in einem solchen Falle vermöchten wir uns die zwingende Nothwendigkeit vorzustellen, dass die Kunst »wiedergeboren« werde.

Aber so ganz streng wörtlich ist der Begriff der Renaissance im landläufigen Sinne allerdings nicht zu verstehen. So weit wir in der Geschichte des Menschengeschlechtes zurückzublicken vermögen: ganz todt, spurlos ausgerottet ist die Kunst niemals gewesen. Eine der verhängnisvollsten Krisen für die Kunst und für die Cultur überhaupt, welche die Geschichte kennt, war diejenige, die durch die Invasion der nordischen Barbaren über das römische Reich, die sogenannte Völkerwanderung, herbeigeführt worden ist. Und doch haben selbst diese nordischen Barbaren, ja sogar die berüchtigten Vandalen, unverwüstliche Spuren ihres Kunstsinnnes hinterlassen: sprechen wir doch von einem eigenen »Völkerwanderungstil«. So ganz todt ist also die Kunst auf der von den Menschen bewohnten Erde niemals gewesen, dass ihre völlige Wiedergeburt aus dem Nichts nothwendig geworden wäre.

Wenn wir von einer »Wiedergeburt« der Kunst in einer bestimmten Zeitperiode sprechen, so denken wir uns den Vorgang vielmehr etwa folgendermaßen. Die Einsichtigeren, die Gebildeteren, die Geschmackvolleren haben plötzlich gefunden, dass es in gewissen früheren Zeiten mit der Kunst besser bestellt gewesen ist, als in ihrer eigenen Zeit. Sie fassten die Denkmäler aus früheren, längst vergangenen Kunstperioden in's Auge, und sie wurden sich inne, dass diese Denkmäler den menschlichen Kunstsinn in höherem Grade zu befriedigen geeignet waren, als diejenigen Kunstwerke, die sie selbst, d. h. die Künstler ihrer Zeit und ihres Volkes hervorbrachten. Es erwachte hierauf der naturgemäße Drang, es jenen Früheren gleichzuthun; man nahm sich ihre bewunderten Denkmäler zum Vorbilde, und trachtete an den eigenen Werken die gleiche Vollkommenheit zu erreichen. Wo uns nun in der Kunstgeschichte eine solche, gewissermaßen neue, an den Denkmälern einer früheren

*) Vorträge, gehalten im k. k. Oesterr. Museum am 6. und 13. December 1894.

Kunstperiode herangebildete Kunst begegnet, dort pflegen wir von einer Renaissance, einer Wiedergeburt der Kunst zu reden. Wir denken uns dabei aber nicht die Kunst im Großen und Ganzen wiedergeboren; sondern nur die bessere, die nachahmungswürdigere, die ältere Kunst, von deren Höhe man inzwischen aus irgend welchen äußeren Gründen herabgesunken war. Und die Geschichte lehrt, dass mindestens bis zum 16. Jahrhundert, also bis an die Schwelle unserer, der neueren, der modernen Zeit, jede solche Renaissancebewegung schließlich zur Begründung und Entwicklung einer wesentlich neuen Kunstblüte geführt hat.

Eine nähere Untersuchung der Bedingungen, unter denen die von der Kunstgeschichte bisher verzeichneten Renaissancen in's Leben getreten sind, darf des historischen Interesses sicher sein, das unsere Zeit so feinfühlender Massen gerade den Stadien des ersten Keimens und Werdens auf allen, der historischen Forschung zugänglichen Gebieten entgegenbringt. Aber nicht genug damit: der Gegenstand darf über das rein wissenschaftliche, historische Interesse hinaus auch ein aktuelles, praktisches in Anspruch nehmen. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, die moderne Kunst, ist ja charakterisirt durch das rastlose und unermüdliche Streben und Trachten nach einer höheren Blüte, durch das Suchen nach einem Auswege aus dem unmittelbar Vorangegangenen, durch das leidenschaftliche Verlangen nach einer besonderen, eigenartigen Stilweise. Bis in die klassizistische Zeit, also bis in den Anfang unseres Jahrhunderts, gehen die Versuche zurück, aus der durch die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts begründeten Kunstweise der neueren Zeit heraus, zu einem anderen, originellen, unseren geänderten Culturverhältnissen angepassten Stil zu gelangen. Was wir Modernen damit anstreben, ist also gewissermaßen auch nichts anderes als eine Renaissance, eine Wiedergeburt der Kunst, und dies umsomehr, als auch die erste Grundbedingung für eine Renaissance der Kunst in den heutigen Kunstbestrebungen vorliegt: d. i. das Anknüpfen an frühere, vergangene Stilweisen. Aber es ist mit diesen heutigen Bestrebungen bisher im Allgemeinen nur beim Versuchen geblieben. Einen Erfolg, einen vollen, unzweifelhaften Erfolg auf der ganzen Linie des Kunstlebens, haben die modernen Renaissancebestrebungen bisher nicht aufzuweisen, oder mit anderen Worten: das 19. Jahrhundert hat es bisher noch zu keinem eigenen Kunststil gebracht.

Diese Wahrnehmung drängt uns sofort zu fragen: Was wohl die früheren Renaissancen der Kunst, zum Unterschiede von der heutigen, so rasch und sicher zum Ziele geführt haben mag? Welche sind die Bedingungen gewesen, unter denen jene früheren Renaissancen entstanden sind, wiederum zum Unterschiede von der heutigen? Versuchen wir es im Wege der historischen Betrachtung, eine Antwort auf diese Fragen zu finden.

Die Kunstgeschichte verzeichnet bekanntlich mehrere Renaissancen der Kunst. Diese streng wissenschaftliche Auffassung ist wohl zu unter-

scheiden von derjenigen, die der gemeine Sprachgebrauch im Sinne hat, wenn er von »Renaissance« schlechtweg spricht. Der gemeine Sprachgebrauch versteht unter »Renaissance« in den meisten Fällen die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts. Es ist dies allerdings gewiss weitaus die wichtigste Renaissance, die von der Kunstgeschichte bisher überhaupt festgestellt worden ist. Aber es hat schon vor der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts, dem sogenannten Quattrocento, in der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen Erscheinungen gegeben, die wir mit vollem Rechte ebenfalls als Renaissancen bezeichnen dürfen.

So berichtet die Kunstgeschichte einmal von einer Karolingischen Renaissance. Sie verdankt ihre Entstehung wesentlich dem unmittelbaren Eingreifen Karls des Großen und seiner hochgebildeten Hofgenossen in das Kunstleben ihrer Zeit. Nicht als ob es beim Regierungsantritt des großen Königs seinen Franken, Burgundern, Alemannen, Bayern u. s. w. an Kunst überhaupt gefehlt hätte; aber es war im Wesentlichen bloß der Schmuck, worauf das Kunstschaffen dieser, der Barbarei kaum ent-rissenen Völker gerichtet war. Und die Formen, in welche dieser Schmuck gekleidet war, entbehrten vielfach einer höheren Bedeutsamkeit; die Ornamente beschränkten sich zumeist auf geometrische Configurationen: Zickzack, Sternmuster, Bandverschlingungen u. dgl. Auf seinen Kriegszügen gelangte Karl der Große nach Italien und lernte dort die Denkmäler der großen, römisch-antiken Kunst durch den Augenschein kennen. Sein Verdienst ist es nun, dass er auch sofort klar und scharf erkannt hat, wie hoch die alten römischen Kunstwerke über denjenigen standen, die zu seiner Zeit im Frankenreiche und in Italien gefertigt wurden. Denn unmittelbar aus dieser Erkenntniss ergab sich folgerichtig der Wunsch und das Bestreben, die Kunst seiner Franken auf die einstmalige Höhe der römischen zu bringen. Die Früchte dieses Bestrebens sind es, die wir als die »Karolingische Renaissance« zu bezeichnen pflegen.

Eine nähere Betrachtung derselben lehrt sofort, dass es sich dabei durchaus nicht darum gehandelt hat, etwas von Grund aus neues zu schaffen. Man sprach im 8. Jahrhundert, d. i. in der Zeit als Karl der Große den Thron bestieg, künstlerisch sozusagen noch immer dieselbe Sprache wie im 4. und 5. Jahrhundert, in den letzten Jahrhunderten der Römerzeit; aber man sprach jetzt einen verwilderten Dialekt davon. Man baute z. B. im Frankenreiche vor der Thronbesteigung Karls des Großen ebensolche Basiliken nach genau dem gleichen Grundplan, wie schon zur Römerzeit, im 4. Jahrhundert, aber man vernachlässigte daran die höheren Gesetze der Schönheit, die die Römer niemals, bis in die späteste Zeit nicht, außeracht gelassen hatten.

Parallelen aus anderen Cultur-Gebieten werden uns das Wesen der von Karl dem Großen begonnenen Neuerung auf künstlerischem Gebiete, der Karolingischen Renaissance, am besten verstehen helfen. Die

Schrift, deren man sich im 8. Jahrhundert im Frankenreiche bediente, war die lateinische, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten der Römerherrschaft ausgebildet hatte, aber der äußere Charakter derselben hatte sich doch seither etwas unvortheilhaft geändert; während der Stürme der Völkerwanderung war nämlich der Schulunterricht fast vollständig untergegangen und in Folge dessen die Schrift dermaßen verwildert, dass sie kaum mehr leserlich schien. Karl der Große ließ nun Schreibschulen errichten, in denen der Unterricht nach vorbildlichen Handschriften des 4. und 5. Jahrhunderts, also nach Handschriften aus der spätrömischen Zeit ertheilt wurde. Aehnlich verfuhr man mit der lateinischen Sprache selbst, die auch inzwischen zu einem Kauderwelsch verballhornt worden war, ähnlich hinsichtlich der Bibeltexte, die in Folge der Sprachverwilderung verderbt worden waren. Stets waren es spätrömische Handschriften des 4. und 5. Jahrhunderts, und nicht etwa solche aus der früheren Kaiserzeit oder gar aus der vorchristlichen Aera, die man dem Unterrichte und den Verbesserungsversuchen zu Grunde legte.

Ganz das gleiche Bestreben wurde nun auf dem Gebiete der Kunst eingeschlagen. Das bekannteste Denkmal aus der Zeit Karls des Großen ist die noch heute existirende Münsterkirche zu Aachen. Es ist ein Centralbau, völlig gemäß den spätrömischen Bauprinzipien aufgeführt. Diese Kirche bedeutet in gar keiner Weise eine gewaltsame Unterbrechung der Kunstentwicklung, wie es z. B. ein Bau in den Formen eines griechischen Tempels gewesen wäre, sie reiht sich vielmehr zwanglos in dieselbe ein; es dachte eben niemand daran, die Kunstentwicklung gewaltsam in ganz neue Bahnen zu lenken. Aber der Bau repräsentiert doch zugleich eine Renaissance, denn es war seit Jahrhunderten wieder einmal der erste Bau im Frankenreiche, der nicht sozusagen als Nothbau, sondern aus wahrhaft monumentalen Absichten heraus, und daher unter Anlehnung an frühere monumentale Denkmäler dieser Art geschaffen wurde. Also keine gewaltsame Abkehr von dem Gewordenen, wohl aber Verbesserungen im Einzelnen, an der Hand von Denkmälern zwar einer früheren, aber dabei doch nächstverwandten Kunstweise: das ist die Signatur dieser karolingischen Renaissance. Das Endresultat war aber, dass dieselbe in der Folgezeit zu einer sehr veränderten, gewissermaßen in der That neuen und fruchtbaren Kunstweise — der romanischen und der gothischen — geführt hat, was ursprünglich gar nicht in der bewussten Absicht der karolingischen Künstler gelegen war.

Die Kunstgeschichte des Mittelalters kennt aber noch eine zweite Renaissance: es ist dies die sogenannte Protorenaissance im 11. und 12. Jahrhundert. Das Wort Protorenaissance bedeutet soviel wie »Vorläufer der Renaissance«, d. h. Vorläufer der großen italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts. Der Schauplatz dieser Protorenaissance war Toscana, insbesondere Florenz und Pisa, in einem beschränkteren Maße auch die Stadt Rom. Das Wesen dieser toscanischen Renaissance ist so ziemlich

das gleiche, wie dasjenige der karolingischen, nur ist sie eben einige Jahrhunderte später gefallen, als die nordische Renaissance. In Italien war nämlich die Verwilderung der Kunstformen in der Völkerwanderungszeit niemals so weit gediehen wie im Norden, dafür hat es aber in Mittelitalien auch keine so energische Umkehr gegeben, wie sie Karl der Große in seinem Frankenreiche angebahnt hat. Das Versäumte wurde nun im 12. und 13. Jahrhundert nachgeholt. Auch hier wollte man durchaus nicht von vornherein etwas völlig Neues schaffen. Die Basiliken und Centralbauten, die man zu dieser Zeit in Florenz und Pisa gebaut hat, bedeuteten, wenigstens in der ursprünglichen Absicht, keine Neuerung. Man setzte damit zunächst bloß die Bauweise fest, die man von früheren Jahrhunderten ererbt hatte. Aber waren die früheren Werke, etwa vom 6. bis 10. Jahrhundert, überwiegend sozusagen Nothbauten gewesen, so beginnt man ihnen jetzt einen monumentalen Charakter zu geben. Man wählt zu diesem Behufe nicht bloß kostbare Materialien, man beginnt z. B. auch die Massen gefälliger zu gliedern, die Horizontalen feiner zu profilieren, und zu diesem Behufe bedient man sich, genau wie die Franken in der karolingischen Renaissance, der erhaltenen Vorbilder aus der spätantiken römischen Kunst.

Vielleicht noch deutlicher läßt sich dieses Verhältnis durch ein Beispiel aus der Skulptur jener Zeit veranschaulichen. Zu den Reliefs seiner Kanzel im Baptisterium zu Pisa hat Niccoló Pisano für seine Darstellungen aus der biblischen Geschichte mehrfach gewisse antike Reliefs heidnischen Inhalts, Werke spätrömischer Kunst, unmittelbar verwendet. Hat aber der Künstler damit etwas ganz Neues in seine Kunst einzuführen geglaubt? Keineswegs. Gerade was das Typische in der statuarischen Kunst in Italien vor Niccoló Pisano's Auftreten ausmachte, das kam direct, ja starr und verknöchert, von der spätrömischen Antike her. Die Bildung der Köpfe, die Haltung der Figuren und ganz besonders die Gewandbildung, die Faltendraperie hatte seit der antiken Zeit durch die ganze Völkerwanderung hindurch nicht die geringste Aenderung oder Fortbildung erfahren. Ja gerade das künstlerische Unvermögen, das in den barbarischen Zwischenzeiten platzgegriffen hatte, mußte sich nothgedrungen ermaßen möglichst enge und unverwandt an die aus besseren Kunstschaffenszeiten überlieferten Vorbilder anklammern. Die antik-römischen Formen waren nur in Folge des Unvermögens in der barbarischen Zwischenzeit verroht, verwildert, entbehrten der Feinheit, sowohl in der Auffassung, als in der Ausführung. Das erkannte Niccoló Pisano; er wurde sich inne, wie weit höher die betreffenden antiken Reliefs über seinen zeitgenössischen standen, und er suchte die Vorzüge der antiken Reliefs durch Nachahmung auf seine eigenen zu übertragen. Also wiederum die gleichen Erscheinungen, wie wir sie bei der karolingischen Renaissance beobachten konnten: Erkenntnis von einem besseren Früheren, und Nachahmung desselben, aber nicht behufs gewaltsamer Abkehr von dem Gewordenen, sondern nur zu dessen Verbesserung, was wiederum nur dadurch

möglich war, dass jenes Frühere, das man sich nunmehr zum Vorbild nahm, mit dem eigenen verbesserungsbedürftigen nächstverwandt gewesen ist. Der normale Entwicklungsgang der Kunst erlitt durch dieses Dazwischenbringen anderer, früherer Formen keineswegs eine gewaltsame Störung oder Unterbrechung; man wurde sich im ersten Augenblicke gar nicht bewusst, dass man nun in der That in eine neue Periode fruchtbaren eigenen Weiterschaffens eingelenkt hatte; dieses Bewusstsein stellte sich erst allmählig ein, als die nun wieder für höhere, schöpferische Aufgaben leistungsfähig gewordene Kunst sich dazu anschickte, die seit der Antike sehr veränderten geistigen Ziele ihrer Zeit zu verkörpern. So wie im Norden auf die durch die karolingische Renaissance gegebenen Anregungen die Entwicklung der romanischen Kunst, d. h. einer selbständigen Fortbildung der antik-römischen Kunst gefolgt war, so hat sich eine gleich selbständige Fortbildung auch an die toscanische Protorenaissance geknüpft; ja diese wäre zu noch viel entschiedeneren Resultaten gelangt, wenn nicht fremde Einflüsse, die wir sogleich kennen lernen werden, dazwischen gekommen wären.

Nun kämen wir in der chronologischen Aufzählung der Renaissancen zu der »Renaissance« schlechtweg, zu der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts. Aber gerade um das Wesen dieser Renaissance, sowie der beiden vorangegangenen, die wir schon betrachtet haben, recht aus dem Grunde verstehen zu lernen, wird es sich empfehlen, wenigstens flüchtig diejenige Kunstweise zu berühren, die in Italien zwischen der toscanischen Protorenaissance des 11. und 12. Jahrhunderts und der eigentlichen Renaissance des 15. Jahrhunderts Eingang gefunden hatte. Es ist dies die gothische Kunstweise.

Der gothische Stil ist ein Product der nordischen Kunstentwicklung. Und zwar ist er im Norden im Verlaufe der normalen Entwicklung geworden. In Frankreich sind die ersten Denkmäler entstanden, an denen der gothische Baustil in seinen wesentlichsten Eigenthümlichkeiten vollendet entgegentritt. Aber auch in Deutschland lag im 13. Jahrhundert alles dazu bereit, um dem gothischen Stil zum Durchbruch zu verhelfen. Von einer schroffen Uebertragung der Gothik aus Frankreich nach Deutschland kann keine Rede sein. Der deutsche spätromanische Stil enthielt bereits alle Elemente, aus denen sich der französisch-gothische zusammensetzte: die Franzosen nahmen bloß sozusagen eine Lösung vorweg, auf welche die Deutschen selbst losstrebten.

Ganz anders verhält es sich mit der Uebertragung der Gothik nach Italien. Zwar mag auch hier, namentlich in Oberitalien, vieles bereit gelegen haben, um der Gothik Eingang zu verschaffen. Aber mindestens für Mittelitalien, für Rom und Toscana, bedeutete die nordische Gothik doch im Allgemeinen nichts anderes als eine Invasion. Die Gothik gerieth in Mode und die aufstrebende toscanische Kunst konnte sich ihr schon deshalb nicht verschließen, weil die Gothik alle möglichen weiten und

hohen Räume in absolut sicherer Weise mit Wölbungen zu überspannen lehrte.

Hier haben wir nun ein Beispiel, dass eine thatsächlich fremde Kunstweise — nicht eine nächstverwandte — zur Einführung gelangt ist, eine fremde Kunstweise, die zugleich eine Bereicherung, einen Aufschwung bedeutete. Und doch ist es bisher noch Niemandem eingefallen, diese Einführung der Gothik nach Italien als eine Renaissance zu bezeichnen. Wir müssen uns daher fragen, wodurch unterscheidet sich dieser Process des Aufkommens einer neuen Kunstweise von demjenigen, welcher dem Aufkommen der karolingischen Renaissance und der toscanischen Proto-renaissance zu Grunde gelegen hatte? Der grundsätzliche Unterschiede sind zwei: 1. Der Uebergang zu dem Neuen d. i. zur Gothik, ist in Italien nicht sozusagen im Verlaufe der normalen Entwicklung erfolgt, wie jene Renaissance, sondern jäh und unvermittelt, gleichsam durch einen plötzlichen Ruck. Nicht die italienischen Künstler sind selbst, aus künstlerischen Erwägungen heraus, allmählig zu einem Verständnis für die gothischen Formen gelangt, sondern diese Formen haben sich gewaltsam, in ihrem unwiderstehlichen Siegeslaufe durch Europa, den italienischen Künstlern aufgedrängt. 2. Die Formen, deren Nachahmung man sich zuwandte, waren nicht aus einer früheren heimischen, nicht aus der römisch-antiken, nicht aus einer nächstverwandten Kunstweise entlehnt, sondern von einer dem Wesen nach fremden, einem anderen Boden entwachsenen, unter anderen äußeren Verhältnissen herangebildeten und zur Reife gediehenen Kunst.

Auf die vorübergehende Herrschaft des gothischen Stiles in Italien erfolgte nun die Begründung derjenigen Kunstweise, die wir die »Renaissance« im engeren Sinne nennen. Und zwar denken wir dabei zunächst an die italienische Renaissance, die nicht bloß zeitlich der deutschen, französischen u. s. w. Renaissance vorangeht, sondern auch an kunsthistorischer Bedeutsamkeit jeder anderen Renaissance unvergleichlich überlegen ist.

Aber selbst innerhalb dieser italienischen Renaissance der neueren Zeit haben wir eine sachliche Beschränkung vorzunehmen. Man spricht von einer Frührenaissance, einer Hochrenaissance und einer Spätrenaissance in Italien. Eine Renaissance im eigentlichen Sinne ist aber bloß die Frührenaissance gewesen. Die Hochrenaissance umfasst schon das volle Heranreifen derjenigen Formen, die in der Frührenaissance zur ersten Blüthe und Entfaltung gelangt waren. Sie kann also nicht mehr als eine Wiedergeburt gelten, denn sie bedeutet bereits eine Vollendung, eine Reife. Vollends gilt dies von der Spätrenaissance, die ein ganz selbständiges Product der Weiterentwicklung der Hochrenaissance gewesen ist, ähnlich wie im mittelalterlichen Norden der gothische Stil das selbständige Product der Weiterentwicklung des romanischen Stils. Wir werden also unsere nächsten Betrachtungen bloß auf die italienische Frührenaissance, das sogenannte Quattrocento, zu beschränken haben.

(Fortsetzung folgt.)

for Lionel«, »Painting Book«, die prächtigen Werke »Pan-Pipes«, eine Sammlung von Liedern nach alten Weisen, und »Queen Summer«, oder das »Turnier der Lilie und der Rose« und »Flora's Feast«, in welchen die einzelnen Blumen als Personen in anmuthigster Blüthengewandung erscheinen.

Unter den ausgestellten Tapeten (ausgeführt von Jeffrey & Co. in London) sind die eigenartigsten und reizvollsten Arbeiten W. Crane's auf diesem Gebiete, wie »Der Pfauengarten«, »Waldklänge«, »Lilie und Rose«, »Margarete«, »Trio«, »Die Krone des Lebens«, »Die vier Winde«, »Die Welle« u. s. f. Es sind dies Namen, welche der Künstler selbst seinen Entwürfen gegeben. Von Thonfliesen (aus der Fabrik von Maw & Co., Broseley, Shropshire) sind die »Tages- und Jahreszeiten« und »Die vier Elemente« besonders hervorzuheben.

Das gesammte ausgestellte Material ist Eigenthum des Oesterr. Museums. R—r.

Ueber Renaissance der Kunst.

Von Alois Riegl.

(Fortsetzung.)

Hören wir nun vor Allem, was die Italiener selbst von ihrer Renaissance hielten. Ganz ausführlich hat sich darüber Vasari vernehmen lassen. Seiner Darstellung zufolge wäre auf die gute antike Kunst der römischen Kaiserzeit in Italien eine schlechte Kunst gefolgt, die von den Gothen, den Eroberern Italiens, eingeführt worden ist. Mit dieser schlechten Kunst meinte Vasari in der That diejenige Kunst, die wir noch heute als die »gothische« bezeichnen. Um den Beginn des 15. Jahrhunderts seien nun die Italiener zum Bewusstsein dessen gekommen, dass sie in früheren Zeiten eine weit bessere Kunst im Lande besessen hätten. Sie sagten sich in Folge dessen von der schlechten gothischen Kunst los, und begannen die Denkmäler der Alten nachzuahmen, worauf eine Rinascita, eine Wiedergeburt der Kunst zuerst in Florenz und hierauf in ganz Italien eingetreten sei.

Nach dieser Darstellung Vasari's würde die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Ursprungs zwar in einem Punkte mit den beiden früheren Renaissancen, der karolingischen und der Protorenaissance, übereingestimmt haben: in dem Punkte nämlich, dass auch diese jüngste der drei Renaissancen ihre Entstehung der Wahrnehmung verdankte, dass die Kunst in früheren, vergangenen Zeiten eine höhere Stufe der Entwicklung innegehabt habe, als zuletzt, in der unmittelbar vorangegangenen Zeit. Nach Vasari haben die Florentiner um das Jahr 1400 dasselbe gefunden, was ihre eigenen Großeltern bereits drei Jahrhunderte früher — als sie die Protorenaissance begründeten — dasselbe was der große Frankenkaiser Karl der Große schon sechs Jahr-

hunderte früher, als er zur karolingischen Renaissance den Anstoß gab: dass nämlich gewisse Formen aus früheren Kunstperioden dem eigenen Geschmacke zusagender erschienen, als die Werke der eigenen Zeit.

Aber in dem zweiten Punkt, in den Mitteln, welche die Florentiner des 15. Jahrhs. hierauf ergriffen haben sollen, um zur Vollkommenheit der älteren Kunst zu gelangen, hätten sie, nach Vasari's Darstellung, sich wesentlich von ihren Vorläufern unterschieden. Während weder Karl der Große, noch die Florentiner der Protorenaissance eine gewaltsame Abkehr von der historisch gewordenen Kunst forderten, sondern vielmehr im Allgemeinen die herkömmliche Kunstweise fortsetzen wollten, und dabei zunächst lediglich eine Verbesserung der Formen anstrebten, sollen die Florentiner des 15. Jahrhunderts sich mit vollem Bewusstsein und mit aller Entschiedenheit von der Kunst des unmittelbar vorangegangenen Zeitalters, von der gothischen Kunst losgesagt haben. Untersuchen wir nun, inwieferne diese Darstellung Vasari's einer kunstgeschichtlichen Kritik Stand hält.

Da müssen wir vor Allem zwischen den einzelnen Künsten unterscheiden. Diejenige Kunst in Italien, welche den Einfluss der nordischen Gothik zweifellos erfahren hat, war die Architektur gewesen. In Sculptur und Malerei hat sich dagegen dieser Einfluss nicht in so augenfälliger Weise erkennbar gemacht. Es wurde früher der Thätigkeit Niccolò Pisano's, als eines Bildhauers der Protorenaissance, gedacht; diese Thätigkeit läuft zum Theil schon parallel mit dem Eindringen der Gothik in Italien, hat aber selbst mit dieser Gothik gar nichts zu thun. Die Sculptur erfuhr ihre normale Fortentwicklung im 14. Jahrhundert, also zur Zeit, da der gothische Baustil in Italien die Oberhand besaß; die Sculptur ging eben neben der gothisirenden Architektur ihre eigenen Wege. Im 15. Jahrht. erfolgte nun sofort ein neuer Aufschwung auch in der Sculptur; aber es erfolgte nicht in Folge einer erneuerten unmittelbaren Anlehnung an die Antike, sondern in Folge eines inneren Fortschritts, einer Annäherung an jene Freiheit, welche den körperlichen Gebilden in der Natur gegeben ist. Und genau das Gleiche, nur womöglich in noch höherem Maße, gilt von der italienischen Malerei der gothischen Zeit im Verhältnisse zu derjenigen des beginnenden Quattrocento. Gerade am Anfange des 15. Jahrhunderts, also zu Beginn der Renaissance, machte sich in der Malerei wie in der Sculptur eine realistische Strömung geltend, die erst im weiteren Verlaufe der Kunstentwicklung, und da allerdings unter dem Einflusse antiker Denkmäler, die man erst allmählig wieder genauer kennen lernte, einer mehr idealistischen Auffassung gewichen ist.

Also was Vasari von einem gewaltsamen Sichlossagen von der im 14. Jahrhundert befolgten Richtung gesagt hat, kann höchstens die Architektur betreffen. Wie haben sich nun die Florentiner des beginnenden 15. Jahrhunderts der Architektur gegenüber verhalten? Was lehrt darüber die Kunstgeschichte gegenüber der Darstellung des Vasari?

Als Bahnbrecher der Renaissance in Florenz nennt man gemeiniglich Filippo Brunellesco, und als sein berühmtestes Bauwerk die Domkuppel von Florenz. Diese Domkuppel wäre aber in Florenz zu jener Zeit gar nicht denkbar gewesen ohne die vorangegangene Herrschaft des gothischen Baustils. Die Gothik war die Schule, welche die italienische Baukunst durchmachen musste, um so weitgespannte Wölbungsbauten zu schaffen, wie die Domkuppel zu Florenz. Diese Kuppel war auch nicht erst von Brunellesco in den Plan der Kirche aufgenommen worden; sie hatte schon von Anbeginn auf dem Bauprogramme gestanden, sie findet sich schon auf dem Bauplan des Arnolfo di Cambio, aus der Zeit der vollen Herrschaft der Gothik in Florenz, und sie war das ganze 14. Jahrhundert hindurch beständig ein Gegenstand der Sorge der Dombaumeister gewesen. Gerade die Domkuppel Brunellesco's ist somit besonders geeignet, uns zu lehren, dass die Florentiner keineswegs gewillt waren, die bleibenden, classischen Errungenschaften ihrer Baukunst aus der gothischen Stilperiode preiszugeben. Nur das Detail, das sie seinerzeit bei der Einführung der Gothik hatten mit in Kauf nehmen müssen, empfanden sie lästig. So beseitigten sie den Spitzbogen und adoptirten dafür wieder den in der That schöneren Rundbogen; so ließen sie den Pfeiler zurücktreten und griffen wiederum nach der formschöneren Säule.

Aber auch hinsichtlich der Umwandlung des Details aus einem gothischen in ein antikisirendes hatten es die Italiener nicht so schwer, wie wir nach unserer nordischen Anschauung vom gothischen Baustil glauben könnten. So ein nordisch-gothischer Dom erscheint uns fast bis in das kleinste Detail als der strengste Widerpart eines antiken Bauwerks, etwa eines antiken Tempels. Von einem nordisch-gothischen Bau hat dies auch in der That seine Richtigkeit, aber keineswegs von einem italienisch-gothischen. Der ganze schwere gothische Apparat von Strebpfeilern und Strebebogen, Fialen und Wimpergen fehlte der italienischen Gothik von Haus aus so gut wie vollständig; vereinzelte Ausnahmen abgerechnet. Dagegen hat die italienische Gothik allezeit vieles von dem antikisirenden Detail beibehalten, das die toskanische Protorenaissance wiederum in Gebrauch gesetzt hatte: namentlich die feineren Profile und Zierglieder, die Eier- und Perlstäbe, die Akanthusranken u. s. w.

Nach alledem werden wir Vasari's Darstellung, als ob sich die Florentiner Bahnbrecher der Renaissance gewaltsam von der gothischen Stilweise hätten befreien müssen, einer Berichtigung unterziehen dürfen. Zu einer solchen gewaltsamen Befreiung war weder ein Anlass geboten, noch hat man da eine solche in der That vollzogen. Man stak von vorneherein nicht so tief in der nordischen Gothik, dass es erst eines größeren Kraftaufwandes bedurft hätte, um davon loszukommen. Aber auch die Gegnerschaft, in die man nun zur überwundenen Gothik getreten ist, war zunächst gar keine so grundsätzliche. Sie war allerdings eine stärkere, als diejenige, in welcher die karolingische und die frühere

toskanische Renaissance zu ihren unmittelbaren Vorläuferinnen getreten waren; aber diese beiden früheren Renaissancen hatten auch nichts Wesensfremdes auszustoßen, sie hatten bloß einen verrohten, uralten Eigenbesitz zu verbessern, in seiner ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen. Die florentinische Renaissance des 15. Jahrhunderts musste dagegen im gothischen Detail in der That einen fremden Eindringling erblicken, den sie strenge zu beseitigen hatte; was aber von diesem Eindringling die italienische Baukunst auch für ihre ferneren Ziele gebrauchen konnte, das sind namentlich gewisse constructive Qualitäten der Gothik, das hat die Renaissance scrupellos beibehalten.

Also wir sehen schon: auch diese italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts war nicht eine Wiedergeburt von Grund aus, eine Renaissance, ausschließlich um der Alten willen, wie es nach Vasari's Darstellung scheinen möchte. Man darf eben nicht vergessen, dass Vasari fast anderthalb Jahrhunderte später schrieb, als die florentinische Frührenaissance aufgekommen war, dass er also für die Bedingungen dieses Aufkommens durchaus nicht mehr als zuverlässiger Gewährsmann angesehen werden darf. Die italienische Frührenaissance wollte Neues, Großes, Schönes bauen, aber sie hatte dabei den Blick nach vorwärts gerichtet; sie suchte die Aufgaben, wie die neuangebrochene Zeit sie stellte, und wie sie, zum größten Theile wenigstens, schon die gothische Zeit gestellt hatte, selbständig zu lösen. Sie glaubte dabei allerdings am sichersten zu gehen, wenn sie die Anlehnung an ältere Vorbilder suchte. Aber diese älteren Vorbilder waren nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Erreichung des Zweckes. Waren für die Lösung einer bestimmten Aufgabe geeignete alte Vorbilder nicht gegeben, so verzichtete man darum noch nicht auf die Lösung, sondern versuchte sie aus der eigenen Kunst heraus, wie sie in der gothischen Stilperiode historisch geworden war. Das Alte selbst aber übernahm man nur dann, wenn es dem jeweilig gegebenen Zwecke zu passen schien, wenn es dem eigenen souveränen Geschmacke zusagte.

In dem Verhältnisse der Renaissance des 15. Jahrhunderts zu den »alten Vorbildern« liegt überhaupt ein springender Punkt für die Beurtheilung der ganzen Kunstrichtung. Um dies zu können, möge wiederum eine Parallele aus einem anderen Culturegebiete — demjenigen der Schrift — herbeigezogen werden.

Die Entwicklung der Schrift läuft im ganzen Mittelalter parallel derjenigen der Kunst. So wie es eine romanische und eine gothische Kunst gegeben hat, gibt es auch eine romanische und eine gothische Schrift. Und so wie die italienische Gothik eine andere ist als die nordische Gothik, gilt das Gleiche auch von der italienisch-gothischen Schrift im Verhältnisse zur nordisch-gothischen. Die italienisch-gothische Schrift hat zwar gewisse allgemeine Charakterzüge des Stils mit der nordisch-gothischen gemein, so namentlich das in's Hohe und Schmale

Gezogene, das Schmaleibige, das Spießige der Buchstaben; aber diese Charakterzüge sind im Süden doch nicht so völlig schroff ausgeprägt. Gerade so wie die italienisch-gothischen Dome nicht einseitig himmelhoch emporstreben wie die nordischen, sondern stets noch ein gewisses behagliches Strecken in die Breite beibehalten, so hat auch die Schrift in der Tendenz, die Buchstaben aus engegestellten Verticalstrichen zusammenzusetzen, in Italien allezeit ein bestimmtes Maß beobachtet. Nun kommt das 15. Jahrhundert. Die italienischen Humanisten, die eine umfangreiche literarische Thätigkeit entfalten, finden die gothische Schrift ihrem Geschmacke nicht mehr zusagend. Sie suchen nach einer Schrift, die ihrem neuerwachten nationalen und künstlerischen Empfinden entspräche. Wäre die Begeisterung für die Antike allein, um ihrer selbst willen, ausschlaggebend gewesen, so hätte man gewiss eine der altrömischen Monumentalschriften gewählt: entweder die sogen. Capitale oder die Unciale, oder doch die spätrömische Halbunciale. Aber man wählte nichts von alledem, sondern man griff nach der romanischen Schrift etwa des 12. Jahrhunderts, nach der Schrift der Protorenaissance. Man knüpfte an den Punkt an, auf welchem man durch das Eindringen des fremden gothischen Stils gewissermaßen von der geraden Linie der Entwicklung abgedrängt worden war. Und man erwäge dabei, dieser Process vollzog sich ganz allgemein und ganz spontan, nicht etwa in Folge der Verabredung einiger Weniger untereinander. Es lag also sozusagen in der Luft, und trat mit einer gewissen Naturnothwendigkeit ein, sobald die Verhältnisse dazu reif geworden waren.

Ganz von den gleichen Anschauungen und Empfindungen ließen sich die Italiener des 15. Jahrhunderts auf dem Gebiete des eigentlichen Kunstschaffens leiten. Was gut schien an den Werken der Protorenaissance, das wurde auch hier verwendet; nur brachte es die größere Vielgestaltigkeit der nunmehrigen künstlerischen Aufgaben mit sich, dass man auf diesem Gebiete auch noch weiter zurück, nach der römischen Antike greifen musste und in der That gegriffen hat. Aber niemals ward die Nachahmung der Antike zum Selbstzweck; immer war es das neue Werk, das man für seine eigenen, sozusagen modernen Zwecke hervorzubringen hatte, das den Ausschlag gab. Ja noch mehr: die Antike hörte sofort auf, als vorbildlich zu gelten, wo man die innere Verwandtschaft eines antiken Denkmals mit dem eigenen Kunstschaffen vermisste.

Es ist schon überaus charakteristisch für die italienische Renaissance, dass sie nicht ein einziges Mal versucht hat, einen antiken Tempel nachzubilden. Man lernte alles mögliche an den erhaltenen Tempeln der Römerzeit, aber die äußere Structur derselben im Ganzen hat man niemals nachgeahmt. Man hatte eben andere monumentale Bauformen, die Basiliken, die Paläste, die Formen, die zwar zum Theile noch in der spätesten Antike (wie die Basiliken), zum Theil aber sicher erst im Mittelalter geschaffen wurden; diese waren die Typen, die dem herrschenden

praktischen Bedürfnisse entsprachen, und nicht die antiken Tempel. Der italienische Palastbau hat seine monumentalen Anfänge gerade in der gothischen Zeit gefunden; und diese gothischen Anfänge hat die florentinische Frührenaissance im 15. Jahrhunderte unmittelbar weiter fortgeführt, ohne nach antiken Vorbildern für den Palastbau auch nur zu fragen. Es wäre gar Niemandem beigefallen, um der Begeisterung für die Antike willen, einer Kirche oder einem anderen öffentlichen Gebäude, geschweige denn einem privaten Wohngebäude die Form eines römischen Tempels zu geben.

Aber noch mehr. Wir finden in der ganzen italienischen Renaissance keine Spur, dass man der altgriechischen, der hellenischen Architektur eine Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Und doch standen damals, wie noch heutzutage, auf italienischem Boden griechische Tempel aus der voralexandrinischen Zeit, zum Theil von ganz vortrefflicher Erhaltung aufrecht; auf dem Festlande, in der Nähe des volkreichen Neapel, die Tempel von Pästum, in Sicilien diejenigen von Girgenti, Selinus, Segesta u. s. w. Selbst zur Zeit der Hochrenaissance, als Raffael die antiken Denkmäler planmäßig zu verzeichnen unternommen hatte, hat man den griechischen Tempeln keine Beachtung geschenkt. Diese Gleichgiltigkeit gegenüber den wahren Meisterschöpfungen antiker Architektur müsste auffallend, ja unbegreiflich erscheinen, wenn es den Renaissance-Italienern um die Antike allein, um ihrer selbst willen, um ihres historischen Ansehens, ihrer vermeintlich unantastbaren und unverrückbaren Schönheitsgesetze willen, zu thun gewesen wäre.

Die Renaissance-Italiener müssen die Tempel von Pästum und auf Sicilien zweifellos gekannt haben, aber diese Tempel traten ihnen als fremdartige Gebilde entgegen. Die griechischen Tempel der voralexandrinischen Zeit gehören einer Stilweise an, die von der antik-römischen durch eine weit größere Kluft getrennt ist, als diese von der Renaissance. Der spätantiken Kunst der römischen Kaiserzeit fühlte sich die italienische Renaissance verwandt; die griechischen Tempel von Pästum mochten ihr dagegen kaum minder fremdartig vorkommen, als wie die Tempel der alten Ägypter. Und selbst wenn man die historische Stellung der griechischen Tempel gegenüber den römischen, wenn man die unmittelbare Zusammengehörigkeit auch der griechischen Tempel mit der antiken Bauweise gekannt hätte, würde man sie vielleicht gebührender litterarisch geschätzt, aber praktisch kaum in höherem Maße zur Nachahmung verwendet haben.

Es handelte sich eben der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts keineswegs darum, ein Fremdes auf die eigene Kunst aufzupropfen. Hatte man doch soeben das Gothische entfernt, weil es in die hergebrachte, dem nationalen Empfinden entsprechende Kunstweise nicht zu passen schien. Man hätte nur Fremdes mit Fremdem eingetauscht, wenn man die wuchtigen dorischen Säulen mit ihren, nur für halb-

cyklopische Verhältnisse bestimmt scheinenden, in ungebrochener Horizontale dahinlastenden Gebälken u. s. w. übernommen hätte.

Wir haben nun bisher drei Renaissancen der Kunst kennen gelernt, die in ihrem Grundcharakter die engste Verwandtschaft untereinander aufweisen. Die »Wiedergeburt« bestand in allen drei Fällen, wie wir gesehen haben, in der Wiederherstellung gewisser älterer Formen, die dem jeweiligen Zeitgeschmack zusagender vorkamen, als diejenigen Formen, die man eben als historisch gewordenes Product vor sich hatte. Aber in keinem der drei Fälle war mit dieser Wiederherstellung von vorneherein beabsichtigt, aus der historisch gewordenen Stilweise vollständig und gewaltsam herauszukommen; man wollte vielmehr zunächst nur gewisse Vorzüge älterer Stilperioden auf die eigene übertragen. Dieser ganz entscheidende Punkt fand sich auch überall, in allen drei Renaissancen, unzweideutig zum Ausdrucke gebracht durch den Umstand, dass die ältere Kunstweise, aus der man sich Vorbilder holte, eine der eigenen nächstverwandte sein musste.

Dass nur eine Benützung nach Bedürfniss, nicht aber eine gänzliche Wiederherstellung des Alten in Bausch und Bogen das Endziel aller drei Renaissancen gewesen ist, geht auch aus dem Ergebnisse deutlich hervor, zu welchem dieselben schließlich geführt haben: aus allen dreien ist nämlich im weiteren Verlaufe etwas ganz Anderes zu Stande gekommen, als eine Restauration der römischen Antike. Anstatt sich der römischen Antike zu nähern, hat man sich in der That nur immer weiter davon entfernt. Auf die karolingische Renaissance folgte der romanische Stil, auf die toskanische Protorenaissance die italienische Gothik, auf die italienische Frührenaissance die sogenannte Hochrenaissance, die mindestens auf dem Gebiete der Architektur den Barockstil direct eingeleitet hat. Die Künstler aller drei Renaissancen haben eben den Blick stets vorwärts gewendet gehabt, sie dachten gar nicht so schlecht von ihrer eigenen, durch ihre unmittelbaren Vorgänger gewordenen Kunst, und sie hielten es darum auch gar nicht für nöthig, alte, vergangene Stilweisen dem Wesen nach zu restauriren. Aber mit offenem Auge erkannten sie das Schöne, das sie in verwandten Kunstweisen älterer Werke fanden, und wussten es klug für die eigenen Zwecke zu nützen und so in der weiteren Folge ein wirklich fruchtbares Neues daraus zu gestalten. Ausser diesen drei Renaissancen verzeichnet die Kunstgeschichte noch eine Reihe anderer, die in neuerer Zeit auf nichtitalienischem Boden entstanden sind. Diese nichtitalienischen Renaissancen fallen sämmtlich später als das italienische Quattrocento, und haben den Grundzug untereinander gemein, dass sie den Anstoß zu ihrer Entstehung sämmtlich eben durch die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts empfangen haben.

So spricht man von einer deutschen und einer französischen, einer englischen und einer spanischen Renaissance. Es ergibt sich für uns

daraus die Nothwendigkeit, zu untersuchen, ob auch diese nichtitalienischen Renaissancen des 16. Jahrhunderts jenen Charakter zur Schau tragen, den wir als allen bisher betrachteten Renaissancen gemeinsam festgestellt haben. Es genügt, zu diesem Zwecke nur eine einzige von den genannten vier nichtitalienischen Renaissancen in's Auge zu fassen; was von dieser einen gilt, das gilt auch von den drei übrigen. Wir wollen die deutsche Renaissance zum Beispiele wählen, weil uns die Denkmäler dieser am nächsten liegen.

Wir müssen wiederum fragen: welche war die vorhandene Kunstweise, die der deutschen Renaissance unmittelbar vorausging? Warum schien diese vorhandene, historisch gewordene Kunstweise dem Zeitgeschlechte nicht mehr zu genügen, und welche war die als nachahmungswürdig befundene Kunst, mit der man es unternahm, die eigene, verbesserungsbedürftige zu erneuern, eine Renaissance der eigenen Kunst damit zu begründen?

Das Bild, welches die deutsche Kunst am Schlusse des Mittelalters, unmittelbar vor dem Beginne der sogenannten deutschen Renaissance, darbot, ist durchaus kein unerfreuliches zu nennen. Ein ganz eigenes, kräftiges Leben beherrschte die spätgothische Kunst Deutschlands. Verbesserungsbedürftig erschien diese deutsch-gothische Kunst nur in einem Falle: wenn man sie in Vergleich setzte mit der gleichzeitigen italienischen Renaissance. Was die reine Formensprache betrifft, so war die italienische Kunst am Beginne des 16. Jahrhunderts der deutschen unstreitig überlegen, das musste jedem aufmerksamen Auge klar werden. Dazu kam noch ein weiterer Umstand: Der gothische Stil hatte in Deutschland nur das rein Dekorative, die Freude am Schmuck, sehr wesentlich beschränkt und zurückgedrängt. Es ist eine Erscheinung, die sich fortwährend in der ganzen Kunstgeschichte wiederholt, dass der dem Menschen eingeborene Schmückungstrieb jedesmal, nachdem er einige Zeit unterdrückt worden war, wieder um so mächtiger hervorbricht und emporlodert. Ein solcher Stimmungsumschwung vollzog sich nun in Deutschland eben am Beginne des 16. Jahrhunderts. In diesem selben Augenblicke, als sich die unvertilgbare Schmuckfreudigkeit in den Deutschen wiederum zu regen begann, lernte man eine auswärtige Kunst kennen, die gerade nach der decorativen Seite hin einen schier unübersehbaren Reichthum an Motiven darbot, einen Reichthum, gegen welchen der decorative Formenschatz der einheimischen Kunst, der deutschen Gothik, dürftig und armselig erscheinen mochte.

So erklärt es sich, dass man in Deutschland die eigene, heimische Kunst am Beginne des 16. Jahrhunderts für verbesserungsbedürftig oder doch für bereicherungsbedürftig ansah. Es ist aber mit dem Gesagten auch schon die dritte Frage beantwortet: welcher anderweitigen Kunstweise man sich bedient hat, um mit ihrer Hilfe eine Verbesserung, Bereicherung der Renaissance der deutschen Kunst herbeizuführen; es

konnte nur die italienische Renaissance sein, denn durch die Kenntnissnahme von dieser Renaissance war man ja überhaupt erst dazu gelangt, die eigene Kunst für renaissancebedürftig zu halten.

Wie verhält sich nun diese deutsche Renaissance zu den vorhergehenden Renaissancen? In einem Punkte ist auch sie eins mit ihren Vorgängerinnen: man wollte mit der Nachahmung der italienischen Kunst keineswegs die hergebrachten, herkömmlichen Bahnen der eigenen Kunst grundsätzlich verlassen. Zunächst wenigstens wollte man die heimische Kunstweise, die der Gothik weiter fortführen; nur des decorativen Formenreichthums der italienischen Kunst wollte man sich zur Befriedigung des erwachten höheren Schmuckbedürfnisses bemächtigen. Auf solche Weise lernt man schon verstehen, warum die deutsche Renaissance einen so überwiegend decorativen Charakter gehabt hat. Das Neue, Fruchtbringende, Renaissancemäßige war eben von Haus aus ein Decoratives. Im Großen gebaut hat man dagegen in Deutschland fast das ganze 16. Jahrhundert noch immer in gothischen Traditionen. Namentlich der Kirchenbau ist bis in das 17. Jahrhundert hinein in Deutschland im Wesentlichen bei der Gothik stehen geblieben.

(Schluss folgt.)

Angelegenheiten des Oesterr. Museums und der mit demselben verbundenen Institute.

Personalnachricht. Se. k. u. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Carl Ludwig hat in seiner Eigenschaft als Protector des k. k. Oesterreichischen Handelsmuseums den Director des k. k. Oesterr. Museums Hofrath Bruno Bucher zum Curator dieser Anstalt ernannt.

Ausstellung Hasenauer. Von Dienstag den 19. bis Montag den 25. v. M. fand im Saal IX eine von A. Einsle veranstaltete Ausstellung von Kunstblättern aus dem Nachlasse des verstorbenen Oberbaurathes Freiherrn von Hasenauer statt. Sie umfasste einige architektonische und kunstgewerbliche Entwürfe des Genannten, sowie ältere Wiener Ansichten u. dgl.

Bibliothek des Oesterr. Museums. Vom 21. März bis 20. October ist die Bibliothek des Oesterr. Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 2 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

Neu ausgestellt. Saal VI: Gestickter Wandfries, das Original des 17. Jahrhs. aus Borghese'schem Besitz (Rom), die modernen Ergänzungen ausgeführt von Frl. Fanny Milborn in Wien, Original und Ergänzungen Eigenthum des Herrn Grafen Lanckoronski-Brzezie; 14 Kreuzwegstationen von den Bildhauern Julius Oherr und Wilh. Stepnitz in Wien.

Besuch des Museums. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat März von 6097, die Bibliothek von 2036, und die Vorlesungen von 255 Personen besucht.

MITTHEILUNGEN

DES

K. K. OESTERREICH. MUSEUMS

FÜR

KUNST UND INDUSTRIE.

Monatschrift für Kunstgewerbe.

Herausgegeben und redigirt durch die Direction des k. k. Oesterr. Museums.

Im Commissionsverlag von Carl Gerold's Sohn in Wien.

Abonnementspreis per Jahr fl. 4.—

Nr. 113. (356).

WIEN, Mai 1895.

N. F. X. Jahrg.

Inhalt: Ueber Renaissance der Kunst. Von Alois Riegl. (Schluss.) — Angelegenheiten des Oesterr. Museums und der mit demselben verbundenen Institute. — Litteraturbericht. — Bibliographie des Kunstgewerbes. — Notizen.

Ueber Renaissance der Kunst.

Von Alois Riegl.

(Schluss.)

Also eine gewaltsame Abkehr von der eigenen, historisch gewordenen Kunst war auch bei der Einführung der deutschen Renaissance ebenso wenig wie bei allen ihren Vorgängerinnen beabsichtigt. Aber hinsichtlich des zweiten Punktes, hinsichtlich der hiebei zur Anwendung gelangten Mittel, hinsichtlich jener anderweitigen Kunstweise, die man zur Verbesserung, zur Bereicherung der eigenen, zur Durchführung einer »Wiedergeburt« der deutschen Kunst verwendet hat, herrscht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der deutschen Renaissance und den früheren Renaissancen. Haben die früheren Renaissancen immer nur nach einer nächstverwandten, mit der eigenen noch in allem Wesentlichen zusammenhängenden Kunst gegriffen, so hat die deutsche Renaissance zu diesem Behufe eine ursprünglich ganz fremde Kunst, die italienische, benützt. Die italienische Kunst ist also in diesem Sinne im 16. Jahrhundert ungefähr ebenso als Eroberin in Deutschland aufgetreten, wie drei Jahrhunderte früher umgekehrt die nordische, gothische Kunst in Italien. Und doch hat Niemand bisher die Vermengung der Gothik mit der italienischen Kunst im 13. und 14. Jahrhundert als eine Renaissance bezeichnet. Auch die sogenannte deutsche Renaissance des 16. Jahrhunderts verdient deshalb im Grunde gar nicht die Bezeichnung einer Renaissance, und sie verdankt diese Be-

zeichnung überhaupt nur dem Umstande, dass sie an die italienische Renaissance als ihr Vorbild angeknüpft hat. Und in gleicher Weise ist die französische, englische und spanische Renaissance zu verstehen: lediglich aus dem Umstande, dass sie dem Einflusse der italienischen Renaissance maßgebenden Raum gewährt haben, dürfen sie wenigstens den Schein einer Berechtigung ableiten, als Renaissancen bezeichnet zu werden.

Wir werden nun begierig fragen: Wie steht es mit den Erfolgen der deutschen Renaissance? Sind sie auch so durchschlagende, zweifellose gewesen, wie wir sie als Entwicklungsergebnisse der früheren Renaissancen haben feststellen können? Diese Frage ist schlankweg zu verneinen. Die deutsche Kunst ist seit dem Eindringen der italienischen, also vom Beginne des 16. Jahrhs. an, zu keiner wahrhaft selbständigen Schaffensperiode mehr gelangt, man darf sagen, bis zum heutigen Tage nicht. Die deutsche Renaissance ist zeitlebens bloß bei der Kleinkunst, beim Kunstgewerbe stehen geblieben; sobald sie sich im 17. Jahrhundert wiederum monumentalen Aufgaben zuzuwenden begann, vermochte sie dies nicht mehr anders, als durch neuerliche Anleihen bei der italienischen Kunst. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir diesen Unterschied im Erfolg der deutschen Renaissance gegenüber den Erfolgen der früheren Renaissancen auf den vorhin festgestellten Unterschied in den Entstehungsbedingungen zurückführen. Die italienische Kunst war der deutschen zu fremd, nicht von Haus aus verwandt genug, um eine fruchtbringende Verbindung mit ihr einzugehen. Es konnte bloß zu einer Bastardproduction kommen, und diese hat sich bis auf den heutigen Tag immer wieder erneuert, zu einer fruchtbaren Fortpflanzung ist es aber nicht mehr gekommen. Die italienische Kunst war seinerzeit kräftig genug gewesen, um sich aus den Banden der eingedrungenen fremden Gothik zu befreien; die deutsche Kunst ist in den Banden der italienischen gefangen geblieben: sie hat sich eben diesen Banden von Anbeginn allzu willig hingegeben, und sie hat in Folge dessen allmählig, obzwar ursprünglich unbeabsichtigtermaßen, die wahrhaft zeugungskräftige eigene Art eingebüßt. Wahrhafte Originalität ist in der deutschen Kunst seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr anzutreffen.

Und nun wollen wir uns zum Schlusse der Betrachtung der modernen Kunst zuwenden, die ja auch, wie schon Eingang festgestellt wurde, manche renaissancemäßige Züge aufzuweisen hat. Die Erscheinungen, die sie uns darbietet, sind sehr mannigfaltige, je nachdem wir dabei das eine oder das andere Land oder Volk im Auge haben; es erscheint daher nothwendig, sich bei dieser Betrachtung in knappem Rahmen eine Beschränkung dahin aufzuerlegen, dass wir erstens in topographischer Beziehung hauptsächlich die uns zunächst umgebende Kunst, d. h. die Kunst in Deutschland und Oesterreich, zweitens in sachlicher Beziehung vornehmlich die Architektur als die normale Grundlage für die Ent-

wicklung des Kunstgewerbes in's Auge fassen werden. Als Entschuldigung für diese Beschränkung sei aber gleich betont, dass die Verhältnisse auch in den übrigen Ländern, die für das moderne Kunstschaffen in Betracht kommen, nicht wesentlich anders liegen. Und nicht minder wird man sagen dürfen, dass auch die Sculptur und Malerei, im großen Ganzen, einen analogen Entwicklungsgang wie die Architektur in der modernen Zeit durchgemacht haben. Bloss die nächst der Musik modernste aller Künste, die Malerei, scheint sich neuestens, theilweise wenigstens, auf Bahnen zu bewegen, die uns in der That in neue, bisher unerschlossene Kunstgebiete führen könnten: ein nur halbwegs sicheres Urtheil darüber ist aber heutzutage doch noch so gut wie unmöglich.

Der erste Anstoß zum Werden einer modernen Kunst war gegeben in dem Momente, da seit den Renaissancen des 15. und 16. Jahrhunderts wieder einmal das allgemeine Gefühl sich geltend gemacht hat, es könne mit der Kunst nicht so weiter gehen. Dieser Moment ist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eingetreten; bis dahin wäre also der erste Anstoß zur Heranbildung der modernen Kunst zurückzudatiren. Die Kunst, die damals die herrschende gewesen ist und die eben dem Zeitgeschlechte überlebt und verbesserungsbedürftig vorkam, war in unseren Ländern das späte Barock, das sogenannte Rococo. Der Barockstil war, wie wir schon vorhin festgestellt haben, ursprünglich als ein fremder in Deutschland eingedrungen. In Folge dessen war er auch niemals so fest und innig mit dem Volke verwachsen wie die Stile, aus denen die früheren Renaissancen hervorgegangen sind. Es ist also schon von vornherein anzunehmen, dass man in Deutschland auch nicht so zähe an dem Barockstil festgehalten haben mag, sobald sich die Versuchung zeigte, einer anderen Stilweise zu folgen. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts empfand man also bei uns allgemein das Bedürfniss, sich vom Rococo loszusagen. Und sah man sich in Deutschland nach einer besseren Stilweise um, die man einer Renaissance der Kunst zu Grunde legen konnte, so mochte nach der ganzen damaligen Kunstlage in Europa, nach Allem, was man in den führenden Kunstländern — Italien und Frankreich — sehen konnte, nur ein Stil dafür in Betracht kommen: die Antike.

Die Antike war aber auf deutschem Boden etwas völlig Neues, Fremdes, oder besser gesagt Fremdgewordenes. Während die früheren echten Renaissancen sich zur Durchführung ihrer Kunstverbesserung jederzeit an die nächstverwandte Kunst gewendet hatten, so griff die deutsche Kunst nun abermals, so wie sie es schon im 16. Jahrhundert gethan hatte, nach einer landfremden Kunstweise.

Dazu kam noch ein Zweites. Die Antike selbst, an die man sich diesmal wandte, war eine andere als diejenige, die man bei allen bisherigen Renaissancen stets in's Auge gefasst hatte. Bisher war es immer die spätrömische Antike gewesen, in der ja sämtliche nationale Stile

des Mittelalters — der deutsch-romanische, der französisch-romanische, die italienische Protorenaissance u. s. w. — thatsächlich ihre Wurzel hatten. Diese, somit im Grunde nächstverwandte Antike war es nicht, die man sich in Deutschland gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zum Vorbilde einer Renaissance genommen hat, es war vielmehr eine ganz neuentdeckte, erst frisch aus dem Jahrtausende alten Schutt der Vergangenheit ausgegrabene: die altgriechische, die hellenische Antike.

Auf die Ursachen dieser höchst auffallenden Erscheinung und ihre entscheidenden Folgen für die ganze moderne Kunstentwicklung werden wir sofort ausführlicher zu sprechen kommen. Doch sei vorher noch eine Einschaltung gemacht, die nicht die deutsche Kunst betrifft, die aber lehrreich ist für das Verständniss dieser modernen Kunstumwälzung.

Wenn die Antike für Deutschland zweifellos einen völlig neuen Stil bedeutete, so könnte man meinen, für Italien wäre dies nicht in demselben Maße zugetroffen. Die italienische Kunst war durch ihre Renaissance des 15. Jahrhs. keineswegs aus dem Gleichgewicht gebracht worden, wie es bei der deutschen Kunst durch die Renaissance des 16. Jahrhunderts zweifellos der Fall war. Der Barockstil war vielmehr in Italien die echte Frucht der selbständigen nationalen Kunstentwicklung gewesen, die reife Spätfrucht der Renaissance des 15. Jahrhunderts. Auch in Italien empfand man nun in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Bedürfniss, die überlebte Barocke kunstweise wieder aufzufrischen, durch eine Renaissance zu verjüngen. Aber den Italienern war ihre hergebrachte Kunstweise nicht so wie den Deutschen nur ein geborgter Rock, den man ohne Weiteres abzulegen geneigt war, sobald man einen neuen, schöneren erhalten konnte. Was die Italiener mit ihrer Kunstveränderung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beabsichtigten, war in der That eine Renaissance in dem alten hergebrachten Sinne, d. h. blos eine Verbesserung des bereits Bestehenden, das man im Grunde gar nicht preisgeben beabsichtigte. Dieses Verhältniss lässt sich am besten klarstellen durch den Hinweis auf den größten Künstler, den Italien in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgebracht hat: Antonio Canova. Canova hat in der Sculptur sich wiederum vielfach die Antike zum Vorbilde genommen, z. B. das Gewand, die Draperie ist bei ihm nicht mehr nach so rein malerischen Gesetzen behandelt, wie bei Bernini; aber mit echten antiken Figuren wird man diejenigen des Canova kaum je verwechseln. Die großen Kunstziele sind auch für Canova noch immer diejenigen des italienischen Barockstils gewesen; noch immer ging er aus auf die überwiegende Betonung des Charakteristischen, und nicht allein des Idealen, wie es der griechischen Antike entsprochen hätte. An seinen männlichen Figuren erscheint einseitig die kraftvolle Körperbildung betont, an seinen weiblichen Figuren das Zarte, der Liebreiz, die kokette Grazie. Die Canova'sche Sculptur zeigt also noch wesentlich eine Fortbildung des Alten, allerdings unter Zuhilfenahme der Antike. Aber diese vor-

bildende Antike selbst, deren sich Canova bediente, war zum Theil eine den Italienern von Haus aus fremde: die griechische. Vollends unter den Nachfolgern Canova's erfolgte auch in Italien ein strengerer, genauerer Anschluss an die griechisch-antiken Vorbilder, und damit war auch für Italien jener verhängnisvolle Process eingeleitet, der schon früher, wie wir sehen werden, in Deutschland zum Durchbruche gekommen war. Man gelangte auf diese Weise auch in Italien schließlich zu einer gewaltsamen Abkehr von der historisch gewordenen Kunst, wie man sie im 18. Jahrhundert noch gar nicht beabsichtigt hatte. Freilich so schroffe Formen wie in Deutschland hat diese Abkehr in Italien niemals, bis zum heutigen Tage nicht, angenommen.

Nach dieser Abschweifung treten wir an die Erörterung der Hauptfrage heran: auf welche Weise man in Europa dazu gelangt war, die griechische Antike zur Grundlage der beabsichtigten Kunsterneuerung, Kunstverjüngung, Renaissance zu machen?

Eines ist von vorneherein sicher: aus der Kunst selbst heraus konnte die plötzliche Begeisterung für die griechische Antike nicht erwachsen sein. Die Kunst, wie sie im 18. Jahrhundert geworden war, hatte womöglich noch weniger Berührungspunkte mit der altgriechischen Kunst, als irgend eine frühere mittelalterliche oder neuzeitliche Kunstweise. In der That ist diese Begeisterung für die griechische Antike in die Kunst von Außen hineingetragen worden. Gewiss wäre diese Beeinflussung der Kunst von Außen her kaum möglich gewesen, wenn man in Deutschland in künstlerischen Dingen fester und selbständiger auf eigenen Füßen gestanden wäre. Die Italiener haben, wie wir gerade sehen konnten, viel länger widerstanden und hätten vielleicht überhaupt niemals vor der griechischen Antike capitulirt, wenn diese nicht inzwischen von Norden her als Gegenstand der allmächtigen Mode ganz Europa erobert hätte.

Der Factor nun, der die Begeisterung für die griechische Antike aufgebracht und in die Kunst hineingebracht hat, ist die Litteratur gewesen, und zwar ein besonderer Zweig der wissenschaftlichen Litteratur, ein Zweig, der damals ganz neu entstanden ist, der in früheren Zeiten noch nicht existirt hatte: die Kunstgeschichte. Die Entstehung der Kunstgeschichte als Wissenschaft ist bekanntlich dauernd verknüpft mit dem Namen Johann Joachim Winckelmann's. Wir verehren in Winckelmann denjenigen, der uns der Erste gelehrt hat, das Schöne auch in jenen Stilen zu erkennen und zu genießen, die unserer eigenen Zeit ferne stehen, die unter ganz anderen äußeren Bedingungen entstanden sind, aus ganz anderen Quellen ihre Existenzberechtigung geschöpft haben, als die heute gegebenen sind. Aber derselbe Winckelmann, dem unsere Zeit so viel Genuss und Anregung verdankt, weil er ihr zuerst die Anschauung ursprünglich fremdartiger Kunstwerke erschlossen und vermittelt

hat, derselbe Winckelmann ist es zugleich gewesen, der damit die lebende Kunst selbst in jenen dürrer, unfruchtbaren Kreis hineingeführt hat, aus dem sie bis jetzt im großen Ganzen noch immer nicht herauszufinden vermochte.

Untersuchen wir, wie sich der bezügliche Process abgespielt hat, ja wie er sich naturnothwendig vollziehen musste. Von dem Augenblicke an, da die Kunst sich die altgriechische Antike zum Vorbild erkor, hatte sie sich auf Gnade und Ungnade der Kunstgeschichte ausgeliefert. Wer kannte denn überhaupt die altgriechische Kunst? Der großen Masse des Volkes waren ihre Denkmäler fremd: nicht bloß die Tempel im fernen Griechenland, sondern auch die Sculpturen in den heimischen fürstlichen Privatsammlungen. Gekannt waren sie nur von den Gelehrten, die sich, wie Winckelmann, ihrem Studium speciell widmeten. Der Künstler war daher gezwungen, sich an den Kunstgelehrten, den Kunsthistoriker zu wenden, wenn er über ein altgriechisches Werk näheren Aufschluss erhalten wollte. Der Künstler der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts durfte ein antikes Denkmal der Römerzeit, wie er dergleichen für sein Schaffen verwerthete, mit völlig unbefangenen, naiven Augen betrachten, als wäre es ein Kunstwerk seiner eigenen Zeit. Der Künstler vom Ende des 18. Jahrhunderts stand den altgriechischen Kunstwerken fremd und scheu gegenüber; er empfand Ehrfurcht vor ihnen und suchte sich mit dem hohen Geiste ihrer einfach-edlen Formen zu erfüllen, aber er empfand: es waren Werke, die unter ganz anderen Bedingungen geschaffen wurden, als diejenigen waren, unter denen er selber schuf. Er merkte, dass er mit der rein künstlerischen Betrachtung nicht ausreichte, um die tiefere Bedeutung des Kunstwerks zu erfassen: was blieb ihm übrig, als zum Kunstgelehrten, zum Archäologen zu gehen, der den Homer, den Ptolemäus, den Seneca kannte, und der daher allein im Stande war, den gewünschten Aufschluss zu geben?

Umgekehrt hat aber die Kunstgeschichte diesen in der Natur der Sache begründeten Vortheil auch sofort und weidlich für sich ausgenützt. Schon Winckelmann hat sich wiederholt herausgenommen, den Künstlern Vorschriften zu geben. Und welcher Art diese Vorschriften waren, lässt sich denken: war die altgriechische Antike einmal zum würdigen Vorbild erkiest, dann hatten die Künstler nichts Besseres zu thun, als diese Art der Antike auf das peinlich Genaueste nachzubilden. Wo sie sich eine Freiheit gestatteten, da erfuhren sie vom Archäologen, der ja die Vorbilder besser kannte, sofort eine Zurechtweisung. Nun sah man Kunstwerke entstehen, die in der ganzen italienischen Renaissance undenkbar gewesen wären. Es wurde schon vorhin als im höchsten Grade bezeichnend für die Selbständigkeit betont, mit welcher die italienische Renaissance den antiken Vorbildern gegenüber verfahren ist, dass sie niemals, auch nicht ein einziges Mal, einen antiken Tempel genau copirt hat. Nun aber, in der modernen Zeit, ist dies wiederholt geschehen.

Es möge hier gleich mit einigen Worten eine sehr wichtige Folge Andeutung finden, die der besprochene Umstand auf das Verhältniss der einzelnen Künste zu einander ausgeübt hat. In der italienischen Renaissancezeit wurde es gerühmt, dass die Künstler zumeist alle drei großen Disciplinen beherrschten; sie waren sehr häufig zugleich Maler, Bildhauer und Architekten. Zwei Künste wenigstens beherrschten sie alle; Künstler wie Tizian oder Correggio, die bloß Maler gewesen sind, waren eben Ausnahmen und als solche schon zu ihrer Zeit auffallend befunden. Diese Universalität der Künstler, die es ihnen gestattete, ein Gebäude mit sammt seinem plastischen und malerischen Schmucke als ein Ganzes zu entwerfen, war es hauptsächlich, die uns ihre Werke, sowohl aus der eigentlichen Renaissancezeit, als auch namentlich aus der Barockzeit, so vollendet harmonisch, so wie aus einem Gusse entstanden erscheinen lässt. Konnte ein solches Verhältniss auch unter der Herrschaft der neuen, von der Kunstgeschichte inspirirten Strömung aufrecht bleiben? Das war schon darum unmöglich, weil sich für den Künstler jetzt die Nothwendigkeit eines viel tieferen Studiums ergab, um nur ein einziges Kunstgebiet halbwegs beherrschen zu lernen. Der Architekt z. B. hatte sich nunmehr wenigstens für monumentale Aufgaben eine Stilweise anzueignen, die den früheren Architekten im Wesentlichen fremd gewesen war, die aus Büchern erlernt werden musste. Vor Allem hatte er bei den Archäologen in die Schule zu gehen. Die Heranbildung eines Architekten nahm bereits so viel Zeit und Mühe in Anspruch, der fertige Architekt hatte so viel zu thun, um mit der fortschreitenden archäologischen Forschung auf dem Laufenden zu bleiben, dass für die Pflege der beiden anderen Kunstgebiete — der Sculptur und Malerei — bei den Allermeisten keine Zeit mehr übrig blieb. Mit diesem Einlenken der Kunst in die Nachahmung der altgriechischen Antike beginnt daher jene entschiedene Arbeitstheilung auch unter den Künstlern Platz zu greifen, wie sie bekanntlich das industrielle Schaffen der Gegenwart in so markanter Weise charakterisirt. Man ist nicht mehr Künstler im allgemeinen Sinne, man ist von nun an nur mehr entweder Architekt, oder Bildhauer, oder Maler.

Konnte aus einer so peinlichen Nachahmung eines im Grunde so ganz und gar fremden Kunststiles, wie es im vorigen Jahrhunderte der althellenische gewesen ist, in der That die erwartete Verjüngung, Wiedergeburt der Kunst, eine wirkliche Renaissance der Kunst entstehen? Heute vermögen wir klar einzusehen, dass es von vornherein ein vergebliches Beginnen war, und die ganze Bewegung ist auch schließlich vorübergegangen, ohne die erwarteten Früchte getragen zu haben. Am Anfange, also in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, als die Kunst sich noch nicht so unbedingt in die Gewalt der Kunstgeschichte begeben hatte, als man in der Antike noch nicht so ausschließlich nur das unverfälscht Altgriechische gelten ließ, sondern auch noch das Römische verwendete, da kam es eher noch zu einer wenigstens vorübergehenden

Befruchtung des Kunstschaffens; das ist in dem sogenannten Stil Louis XVI. geschehen, den u. A. Gottfried Semper eine kleine Renaissance genannt hat, weil diesem Stil in der That nicht alle Originalität abzusprechen ist. Als aber die Kunstgeschichte endlich die unbestrittene Dictatur erlangt hatte, begann jene kahle und völlig unfruchtbare Kunstperiode, die wir nach Napoleon I. das Empire nennen, die aber weit herab bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts geherrscht hat. Es ist bezeichnend, dass die ganze Zeit des Empirestils hindurch sich immer wieder schüchterne Versuche wiederholt haben, gleichsam tastend an die der classicistischen unmittelbar vorangegangene Stilweise, d. h. an das Rococo anzuknüpfen. Man erkennt daraus, wie die Künstler selbst es zeitweilig empfunden haben mussten, dass bei der strengen Nachahmung der griechischen Antike nichts Bleibendes, Fruchtbares, Zukunftsreiches herauskommen könne. Zum allgemeinen Bewusstsein ist die Hoffnungslosigkeit der classicistischen Bestrebungen erst gegen die Mitte des Jahrhunderts durchgedrungen. Bis dahin hatte man immer noch im Wahne gelebt, dass sich die Kunstentwicklung in einer aufsteigenden Linie bewegt, dass man den Blick nach vorwärts, in die Zukunft gerichtet hätte, während man bereits thatsächlich beharrlich nach rückwärts schaute.

Um das Jahr 1850 war die Einsicht endlich eine ziemlich allgemeine geworden, dass die Nachahmung der altgriechischen Antike die gehoffte Verjüngung der Kunst nicht gebracht hatte. Man empfand wiederum, dass es mit der Kunst auf dem bisherigen Wege nicht weiter gehen könne. Da zeigte sich nun erst recht die ganze verhängnissvolle Bedeutung jenes Momentes, da man zum ersten Male die herkömmliche Bahn des eigenen nationalen Schaffens verlassen und die Formen einer auf fremdem Boden erwachsenen Kunst nachzuahmen sich entschlossen hatte. Alle Kraft zu einer Selbstbestimmung war in Folge dessen aus der deutschen Kunst gewichen; sie konnte sich nur mehr bewegen in Anlehnung an eine fremde Kunst. An Stelle der griechischen Antike musste abermals eine andere, und zwar eine fremde Kunstweise als nunmehr zu beobachtendes neues Vorbild gesetzt werden. Wer vermochte aber eine solche Kunstweise zu lehren? Wiederum nur die Kunstgeschichte. Anstatt sich von derselben zu emancipiren, begab man sich abermals in ihre Knechtschaft.

Welches war nun die Kunstweise, der man sich jetzt als neuem, leitendem Vorbilde überließ? Der griechischen Antike zunächst gelegen wäre die römische Antike gewesen, d. i. jene Kunstweise, der alle die glorreichen früheren Renaissancen ihre so fruchtbringende Entstehung zu verdanken hatten. Aber von dieser Antike wollte die damalige Kunstgeschichte nichts wissen. Das Römische galt als Verfallszeit, als die Zeit einer verwerflichen Trübung des reinen hellenischen Schönheitsgedankens; die Kunstgeschichte fand es nicht passend, sich damit zu beschäftigen, und damit war zugleich gesagt, dass auch die schaffende Kunst selbst mit der römischen Antike nichts zu thun haben dürfte. Diese verhäng-

nissvolle Verurtheilung der römischen Antike hat, wie hier einschaltungsweise bemerkt sein möge, erst in den letzten Jahren einer Aufklärung zu weichen begonnen. Wir beginnen nun zu ahnen, dass in der römischen Kunst alle unsere moderne Kunst wurzelt, dass zwischen der hellenisch-römischen Kunst und aller ihr vorangegangenen, also auch der altgriechischen, eine tiefe Kluft gähnt, dass das Antik-Römische mit unserer eigenen Kunst viel enger verwandt ist, als mit der altgriechischen, von der sie nach der Anschauung unserer Vorgänger eine Verwilderung sein sollte.

Also die römische Antike dürfte es nicht sein. Hierauf kamen die mittelalterlichen Stile in Betracht. Winckelmann hätte sich mit diesen gar niemals abgegeben; aber seither hatte die Kunstgeschichte den Kreis ihrer Forschungen über das classische Alterthum hinaus namhaft erweitert. Von den mittelalterlichen Stilen war es vor Allem der charakteristischste darunter, der gothische, der schon frühzeitig in der ersten Hälfte des Jahrhunderts im Zeitalter der sogenannten Romantik zahlreiche nachgiebende und nachempfindende Verehrer gefunden hatte. Aber es lag hauptsächlich an den engen Grenzen, innerhalb deren sich die Verwendungsfähigkeit des gothischen Stils für moderne Kunstbedürfnisse bewegt, dass die Begeisterung für diese Gothik mehr auf dem Papiere geblieben ist; fast nur die kirchliche Kunst hat sich in größerem Ausmaße denselben in praktischer Weise zum Vorbilde genommen.

Dagegen bot sich gleich nach der Gothik ein Kunststil dar, der wie geschaffen schien zur Heilung unserer siechen Kunstzustände: die italienische Renaissance. Fast jeder Aufgabe wusste sie gerecht zu werden: einer monumentalen wie einer decorativen, einer profanen wie einer kirchlichen. Für den Tempel hatte sie die entsprechenden großen Formen bereit und für das Kunstgewerbe das nöthige kleinliche Zierwerk. In dem Augenblicke, da man die Fahne der italienischen Renaissance hochhob, glaubte man nun endlich am Eingange einer neuen Kunstära zu stehen. Kaum vier Jahrzehnte trennen uns heute von jenem Augenblicke, da die Begeisterung für die italienische Renaissance aufloderte; wo sind aber die Früchte derselben zu sehen? Nicht zwei Jahrzehnte hatte die überzeugte Nachahmung der italienischen Renaissance angehalten, als man ihrer überdrüssig ward und sich den abgeleiteten Renaissance-stilen zuwandte. Wiederum war es die allezeit bereitwillige Kunstgeschichte, die die neubegehrten Muster hergab, die die Publicationen über deutsche und über französische Renaissance veranstaltete, und die aus den Rumpelkammern alter Schlösser und Kirchen die durch glückliche Fügung erhaltenen Denkmäler dieser Stile in den Museen zur Schau stellte. Auf die Renaissance kam das Barock, auf das Barock das Louis XVI und das Empire und damit war der Kreislauf der Kunstgeschichte geschlossen. man darf sagen: alle von der Kunstgeschichte bisher festgestellten Stile, den türkisch-persisch-arabischen und den chinesisch-japanischen nicht ausgeschlossen, hat man ergriffen, eine Weile nachgeahmt und dann wieder

verlassen, um es mit einem neuen zu versuchen. Eine wahrhafte Renaissance, eine Wiedergeburt der Kunst im alten, historischen Sinne ist aber aus alledem bisher nicht erwachsen.

Erinnern wir uns nun desjenigen, was wir als den Charakter der drei zuletzt betrachteten Renaissancen kennen gelernt haben — d. i. der beiden mittelalterlichen Renaissancen und der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts — und vergleichen wir es mit denjenigen Erscheinungen, die uns die Betrachtung der modernen Kunst gezeigt hat, so lässt sich das Resultat etwa in folgender Weise zusammenfassen.

Den früheren Renaissancen lag die Absicht zu Grunde, die vorhandene Kunst zu verbessern, zu verjüngen. Die moderne Kunst sucht sich bei ihren Regenerationsbestrebungen vor Allem von dem zuletzt Gewordenen zu befreien. Die historisch gewordene Kunst war den früheren Renaissancen die feste Grundlage, auf welcher sie das Gebäude ihrer Kunstverbesserung aufzuführen gedachten. Die heutige moderne Kunst will vor Allem tabula rasa machen mit der Kunst von gestern. Kein Schimpf ist heute noch zu arg, als dass man ihn der Kunst der Dreissiger und Vierziger Jahre unseres Jahrhunderts nicht nachschleudern wollte. Und doch ist jene Zeit verhältnissmäßig noch immer selbständiger gewesen im Kunstschaffen, als unsere eigene. Also früher ein fester, sicherer Kunstboden, eine sozusagen geheiligte Tradition, die der Mode völlig entrückt schien, gegenwärtig ein leidenschaftliches, rastloses Streben und Begehren nach einem absolut Neuen, noch nicht Dagewesenen in der Kunst.

Daraus ergibt sich unmittelbar der zweite grundsätzliche Unterschied zwischen den früheren Renaissancen und den jetzigen Reformbestrebungen. Betraf jener erste die Grundlage, das bisherige Kunstschaffen, so betrifft dieser zweite Unterschied das Mittel zur Erneuerung, zur Wiedergeburt. Früher war man nicht einen Augenblick im Zweifel, welche Kunstweise man dazu benützen sollte. Das war eben der Segen der vorhandenen festen und unverrückbaren Tradition, dass man genau wusste, was man Neues wollte, und daher vollkommen treffsicher nach dem Einzigem griff, das sich zur Verjüngung der eigenen gewordenen Kunst eignen konnte — das war eine dieser letzteren nächst verwandte Kunst. Die moderne Kunst entbehrt dieser Sicherheit vollständig. Sie weiß längst nicht mehr, welche Kunst ihr am verwandtesten ist. Sie fühlt sich im Grunde allen gleich verwandt und allen gleich fremd. So schwankt sie von einem Vorbilde zum anderen, jedes weiß sie äußerlich nachzuahmen, ohne sich innerlich damit erfüllen zu können, und nach kurzer Weile wendet sie sich von diesem doch nur oberflächlich gestreiften Vorbilde ab und einem anderen zu.

Wir sehen also klar und deutlich: sowohl im Verhältniss zu den hergebrachten historischen Grundlagen des Kunstschaffens, als auch in demjenigen zu den Mitteln einer Verjüngung steht die moderne Kunst in schroffem Gegensatze zu ihren glorreichen Vorgängerinnen. Und wenn wir die Erfolglosigkeit der bisherigen Reformbestrebungen der modernen Kunst im

großen Ganzen in's Auge fassen, werden wir da noch zweifeln können, dass es eben jene principiellen Gegensätze zu den früheren Renaissancen sind, welche auch den gegensätzlichen Erfolg, d. h. eben den Nichterfolg der modernen Kunst gegenüber den früheren Renaissancen verschuldet haben? Die moderne Kunst hat von vornherein andere Wege eingeschlagen, als jede andere bisherige Kunst, die sich zu verjüngen das Bestreben hatte. Ist es da zu verwundern, dass auch das Resultat ein anderes geworden ist?

Fragen wir nun, wer trägt die Schuld daran, dass sich die moderne Kunst in jenen Gegensatz zu aller früheren gesetzt hat? Nach dem Gesagten kann die Antwort nur lauten: die Kunstgeschichte hat es verschuldet. Die Kunstgeschichte ist es, die die Kunst von dem natürlichen, stets aufwärts und vorwärts führenden Wege abdrängt und sie veranlasst hat, ihren Blick nach rückwärts zu richten. In diesem Sinne dürfte man in der That sagen: die Kunstgeschichte hat die Kunstentwicklung aufgehoben, überwuchert, erstickt. Dieser Schluss könnte als ein trostloser erscheinen, und ebenso trostlos die Perspective wenigstens in die nächste Zukunft, welche er eröffnet. Aber diese Trostlosigkeit werden wir nur dann empfinden, wenn wir es in der That als die nächste und wichtigste Aufgabe der modernen Kunst ansehen, einen neuen Kunststil zu erfinden. Wenn wir jedes einzelne Kunstwerk, das heutzutage geschaffen wird, lediglich von dem Gesichtspunkte aus betrachten, ob sich daran endlich die ersten Spuren des ersehnten neuen Kunststils beobachten lassen, dann werden wir uns den Genuss dieses Kunstwerkes gewiss von vornherein vergällen. Gibt es aber nicht einen anderen Gesichtspunkt für die Kunstbetrachtung, der in uns befriedigende Empfindungen hervorzurufen geeignet wäre?

Gewiss gibt es einen solchen Gesichtspunkt, einen Gesichtspunkt sogar, der in früheren Zeiten der erste, ja der allein maßgebende gewesen war: es gibt eine Betrachtung der Kunstwerke vom Gesichtspunkte des Schönen allein. Wir hätten uns Alle angesichts eines modernen Kunstwerkes bloß zu fragen, ob es unseren Anschauungen vom Wesen des Schönen entspricht? Aber da thut sich sofort eine neue Klippe auf: es fehlt uns heutzutage an absoluten und allgemein giltigen Ueberzeugungen vom Schönen an und für sich.

Auch in früheren Zeiten hat es in Dingen des Geschmackes allezeit große Unterschiede gegeben. Dem Einen gefiel dies, dem Anderen jenes, aber in principiellen Dingen stimmten jeweilig Alle überein. Der Renaissance-Italiener des 15. Jahrhunderts liebte die schön und ebenmäßig stilisirte Akanthusranke, und er verschmähte das spießige, magere, kriechende, gothische Laubwerk. Der Italiener vom Ende des 17. Jahrhunderts dagegen verachtete die geraden Linien der Renaissancemöbel und entschied sich ausschließlich nur für Möbel mit lebhaft bewegten und geschweiften Formen.

Die Hauptgrundsätze des Geschmackes waren also im Laufe des Jahrhunderts einem Wechsel unterworfen, aber innerhalb einer und derselben Zeit waren sie doch immer einheitliche, für ein ganzes Volk giltige. Heutzutage suchen wir nach solchen Hauptgrundsätzen vergebens. Ebenso wenig als die schaffende, ausübende Kunst weiß, welcher von den früheren Stilen ihr der verwandteste, zusagendste, passendste wäre, ebensowenig weiß im großen Ganzen das kunstgenießende Publicum, welcher Stilart es vornehmlich und ausschließlich seine Liebhaberei zuwenden soll.

Und dennoch gibt es einen Gesichtspunkt der Kunstbetrachtung, der auch unsere moderne Gesellschaft befriedigt. Man darf dies schon aus dem unleugbaren Umstande schließen, dass unsere Zeit an Kunstproduction überaus reich ist. Ja man kann sagen, dass heutzutage in den wohlhabenderen Schichten der Bevölkerung ein großer Kunstluxus Platz gegriffen hat, der äußerlich wenigstens fast an die Zeiten der pompejanischen Antike oder der italienischen Renaissance erinnert. Das Kunstschaffen blüht, trotzdem die Kunstentwicklung nicht von der Stelle rücken will. Wäre dieses Blühen möglich, ohne dass in der Bevölkerung eine wirkliche, tiefere Neigung für Kunst, also auch ein Gefallen an der Kunst vorhanden wäre? Woran liegt es, dass wir trotz unserer Unsicherheit, trotz unseres Schwankens in principiellen Geschmacksdingen ein so ausgesprochenes Gefallen an Kunstwerken empfinden? Die Antwort lautet: es liegt wiederum an der Kunstgeschichte.

Die kunstgeschichtliche Betrachtung ist es, von der sich unsere moderne Gesellschaft in ihrem Verhältnisse zur Kunst vornehmlich leiten lässt. Nicht bloß der Künstler schafft seine Werke gemäß den Vorbildern, die ihn die Kunstgeschichte lehrt, auch der Genießende betrachtet diese Werke im Lichte der Kunstgeschichte. Wir suchen uns nachempfindend in die Stimmung zu versetzen, die den Renaissance-Italiener angesichts einer in Quattrocentoformen geschnitzten Truhe erfüllt haben mag. Aber in der gleichen Weise trachten wir einem Rococorahmen jenen Geschmack abzugewinnen, den ein Höfling Ludwig XV. daran gefunden haben muss. Es ist vielleicht die wesentlichste Eigenthümlichkeit am modernen Kunstleben, dass wir uns in alle Geschmacksrichtungen wahrhaft genießend hineinzufinden wissen. Und wem verdanken wir die Fähigkeit zu solchem Genusse? Doch wiederum nur der Kunstgeschichte, den stilgeschichtlich geordneten Kunstsammlungen, die sie uns in den Museen zur Schau stellt, den Publicationen, die sie veranstaltet, und zwar wenn die Alles beeinflussenden Lehren der Kunstgeschichte auch der Entfaltung eines neuen, noch nicht dagewesenen Kunststils im Wege zu stehen scheinen, so geben sie uns doch zugleich auch die Mittel an die Hand, um nicht bloß die Denkmäler vergangener Kunstperioden zu schätzen und zu würdigen, sondern auch um moderne Kunstwerke, die im Geiste jener alten geschaffen sind, zu genießen und uns das Leben dadurch wahrhaft zu ver-

schönen. Freuen wir uns dieser Gaben, die kein Zeitalter vor uns besessen hat, und vergessen wir darüber eine Weile die bekümmernde Sorge um den Zukunftsstil, der sich gewiss erst dann einstellen wird, wenn wir ihn am wenigsten suchen werden.

Angelegenheiten des Oesterr. Museums und der mit demselben verbundenen Institute.

Paramenten-Ausstellung. Freitag den 19. April wurde um 11 Uhr Vormittags im Saale VI diese vom »Vereine zur beständigen Anbetung des Allerheiligsten Sacramentes und zur Ausstattung armer Kirchen« veranstaltete Ausstellung durch Se. Eminenz den Cardinal-Fürsterzbischof Dr. Gruscha eröffnet. Unter den ausgestellten Gegenständen befanden sich Arbeiten der durchlauchtigsten Frauen Erzherzogin Marie Valerie, Adelgunde Herzogin von Modena, und Caroline Herzogin von Coburg, sodann von zahlreichen Damen der österreichischen Aristokratie; ferner von den Schülerinnen der Salesianerinnen und von St. Ursula, in welcher letzterem Kloster die Ausfertigung der Stickereien vorgenommen wurde. Alle ausgestellt gewesenen Arbeiten sind Geschenke an den Verein, welcher dieselben unmittelbar nach Schluss der Ausstellung an circa 80—90 arme Kirchen in Niederösterreich, Dalmatien, Croatien, Siebenbürgen und Bosnien zur Vertheilung bringt. Die ausgestellten Geräte und der Traghimmel sind Geschenke des Comité's. Das Arrangement hatte die Firma Krickl & Schweiger übernommen. Die Ausstellung war bis einschließlich Montag den 22. April geöffnet und wurde während dieser Zeit von Sr. k. u. k. Hoheit dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Ludwig Victor, Sr. k. u. k. Hoheit dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Rainer, und Ihren k. u. k. Hoheiten den Frauen Erzherzoginnen Maria Theresia, Elisabeth, Maria Immaculata und Raineria mit Besuchen beehrt.

Se. k. u. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Victor hat gelegentlich seines Besuches der Paramenten-Ausstellung auch die Walter Crane- und die Frühjahrs-Ausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereines besichtigt.

Neu ausgestellt. Im Säulenhofe: Porträt-Büste der Frau Erzherzogin Maria Theresia, vom Bildhauer Percival M. F. Hedley. Im Sitzungssaal: Große Salonuhr, auf Kosten des Hoftiteltaxenfonds reich in Bronze ausgeführt von J. Kalmar. Saal VI: Ruthenisches Kreuz, in Holz geschnitzt, Bauernarbeit; Hausaltar aus Ahornholz, Laubsäge-Arbeit; polnischer Gürtel, bezeichnet: Sluczk, 18. Jahrhundert. Saal VII: Mosaikbild für ein Grabmal der Familie Nicolaus Dumba (entworfen von Professor Niemann), nach Zeichnung des Professors Griepenkerl ausgeführt von A. Neuhauser in Innsbruck; Porträt der Königin Marie Antoinette nach einem Gemälde von Elisabeth Louise Vigée Le Brun, radirt von Prof. William Unger, Abdruck von der bemalten Platte (Verlag von A. Heck); Interieurs aus Kirchen und Capellen in Oesterreich, Altäre und Einrichtungsgegenstände aus Oesterreich und die österr.-ungar. Wappenrolle (sämmtlich Verlagswerke von A. Schroll).

Besuch des Museums. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat April von 5882, die Bibliothek von 1020 Peronen besucht.

Ausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereines. Donnerstag den 28. März wurde nach erfolgter völliger Renovirung der dem Vereine zugewiesenen Räume die Frühjahrs-Ausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereines eröffnet, an welcher sich die hervorragendsten Kunstindustriellen betheiligt haben.