

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1928)
Heft: 8

Artikel: Mittelalterliche Kunstwissenschaft
Autor: Borchardt, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759700>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mittelalterliche Kunstwissenschaft

Arnaut Daniel und Giovanni Pisano als Schöpfer der modernen Seelenform Europas¹⁾

von *Rudolf Borchardt*

Meine Damen und Herren!

Nicht ohne Verlegenheit nehme ich an dieser Stelle, im Namen dieser berühmten Gesellschaft, die Ihnen sonst das immer wechselnde Schauspiel immer neuer bedeutender Redner aus allen Zonen zu vermitteln pflegt, nach kaum zwei Jahren Ihre Aufmerksamkeit wieder für mich in Anspruch, und nur indem ich in gewissem Sinne selber als ein ganz Neuer vor Ihnen erschiene, wüßte ich meine Anwesenheit auf der kaum von mir verlassenen Bühne zu rechtfertigen. Wiederum scheint mir dies das höchste Zeichen für die Lebendigkeit von Freundschaften zu sein, – und als eine Freundschaft, als ein Verhältnis lebendiger fruchtbarer Wärme zu dem Genius Loci dieser Stadt, denke ich mir durchaus meine Verbindung mit Ihnen allen –, bei jeder neuen Begegnung einander darzutun, inwiefern man inzwischen nicht umsonst gelebt habe, und nicht sowohl einander den ewig alten Adam gewisser empfindsamer Freundschaften ständig von neuem ins Gesicht zu klischieren, als vielmehr die frische, noch von Geburt vibrierende Differenz einander zu entwickeln, um die man inzwischen weiter gekommen ist, und wäre sie auch nur die Überwindung einer falschen Befangenheit, oder die Skepsis gegen eine falsche Freiheit: besser freilich wenn sie darin bestände, daß möglichst viele alte Denksummen unserer Begriffs- und Anschauungswelt in neue Summae Summarum vereinfacht daständen, daß man immer mehr und mehr schon voraussetzen dürfte, statt es immer wieder einander herholen und beweisen zu müssen, und daß man, mit einem Worte, sich in immer höherem Sinne integriert hätte. Denn nicht Analyse und Synthese, wie gemeinhin kontrastiert wird, Differentiation und Integration sind die Antinomien der groß angesehenen Geschichte des menschlichen Geistes.

Und von diesem Gedanken mich nicht allzu rasch zu entfernen, legt mir gerade an der Stelle, an der ich zu sprechen die Ehre habe, das Thema nahe, das ich entwickeln soll. Denn wo es sich darum

¹⁾ Rede gehalten in der Aula der Universität Zürich am 2. März 1927.

handelt, nach denjenigen Kräften zu fragen, die, wo auch immer zuerst verkörpert, im Dichter, im Künstler, im Virtuosen welches Geschäftes immer, in der freien Persönlichkeit endlich, darin gemündet wären, die moderne Seelenform Europas zu bestimmen, wo solche Fragen gestellt werden, da werden sie auch fast automatisch, hier und anderswo, mit den klassisch gewordenen Sätzen beantwortet, durch die Ihr großer Landsmann einem ganzen deutschen Zeitalter sein Gepräge gegeben hat. Jacob Burckhardt hat, wie man heute kaum mehr weiß, den historischen Begriff der Renaissance als eines allumfassenden, einheitlichen menschlichen Kulturraumes nicht nur illustriert und disponiert, er hat ihn als erster aufgestellt und überhaupt geschaffen; weder Goethe noch Herder noch Schiller, weder Schlegel noch Novalis, weder Hegel noch Gervinus haben ihn als solchen überhaupt gekannt; das 18. Jahrhundert Goethes und das anhebende 19. der Romantik kennen einen Begriff wiederauflebender Studien des Altertums, wie der Humanismus ihn bestimmt und Folgezeiten übergeben hat. Sie kennen daneben ein Jahrhundert großer italienischer Muster in bildenden Künsten, nicht entfernt mit dem sich deckend, was seit Burckhardt Renaissance heißt: eine Sonderepoche sinnlich virtuoser Leistung, für die mehr allgemein, nach Vasari und Condivi, vorausgesetzt, als viel untersucht wird, daß in ihr die wiederentdeckte Kanonizität des antiken Menschenleibes wirksam ist, und an die nicht im entferntesten rückwärts angeschlossen wird, was man seit Burckhardts Fingerzeigen Frührenaissance nennt, sondern mit der vielmehr auf der anderen Seite fast das ganze Barock, mindestens das der Malerei, verbunden wird, dessen aus Italien und Spanien strömende Erdkräfte noch im Rokoko des späten 18. Jahrhunderts und teilweise noch darüber hinaus als lebendig nachwirkend empfunden wurden. Hier, wie Sie sehen, handelt es sich um große Prinzipien schlichtender Anschauung, nach denen die innere Geschichte des Menschengeschlechtes gegliedert oder konstruiert wird, nach denen im Fluten des Geschehens, aus bestimmten Gesetzen, oder Sehfehlern, Schlüssen oder Täuschungen der weltgeschichtlichen Optik heraus, abgeteilt wird: Gesetzen allerdings, Schlüssen rechtmäßiger Perspektive; denn die Epoche Goethes in Deutschland, mit der die Rezeption der antiken Kultur in den deutschen Völkergeist endet, hatte als Klassizismus keine andere Möglichkeit, als die, sich über die Brücke des zersprühten Barock hinweg mit demjenigen, was im 19. Jahrhundert Hochrenaissance hieß, in lebendige Kontinuität zu setzen, mit andern Worten, Guido Reni

und Domenichino, die Caracci und den ganzen Bologneser Eklektizismus auf gleicher geschichtlicher Ebene mit Raffael und Michelangelo zu sehen, Ariost auf gleicher mit Petrarca, die Hofleute und Heiligen des Barock, Carlo Borromeo und Filippo Neri auf gleicher wie die Ideale Castigliones, und an Augen und Sinnen für alles abzusterben, was im Sinn einer solchen völligen Freiheit der Äußerung und Bewegung im fast unbegrenzten Raum als befangen, beschlossen, eingefaltet, geschmacksblind empfunden werden konnte, als hart statt morbide, als scharf statt süß, als spitz statt rund, als einflächig statt vielflächig, als gell und grell, als wild und selbsthaft, statt harmonisch besänftigt, veredelt, kommunikativ, ins Gewebe jener hohen Rücksichten allgemeiner Gegenseitigkeit gezogen, die in Raffaels Stanzen wie in Goethes Iphigenie das unterirdische Gesetz der Komposition bilden. Nur der Klassizismus? Soweit die bildenden Künste in Betracht kommen, war auch die Revolution, die die Romantik in diese geschichtliche Struktur brachte, an das ganz bescheidene Material gebunden, das der Betrachtung vorlag; und hier erlauben Sie mir einen Augenblick innezuhalten.

Die romantische Ahnung davon, daß der deutsche und europäische Völkergeist nicht für immer darin aufgehen konnte, die Antike jedes Jahrhundert von neuem wiederzuerleben, und daß ihre höhere Kompletion davon abhängig sein würde, vielmehr immer im geistigen Besitze der Universalität aller ihrer Entscheidungsepochen gleichzeitig zu sein – diese Ahnung, die natürlich, wie die gesamte Romantik in Herder vorgebildet lag, enthielt sehr wesentliche Blankowechsel auf die Wissenschaft, – auf eine postulierte Summe von Geschichtswissenschaft, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, politischer und Sprachgeschichte, und Literaturgeschichte und Philologie. Das ganze Schicksal der Romantik, ihr frühes Zusammenbrechen nach solchen Hoffnungen und Entwürfen, wie es Novalis großer Aufsatz, « Die Christenheit oder Europa », gewesen waren, nach Adam Müllers und August Schlegels Reden, Friedrich Schlegels Konstruktionen und Hegels Zauberwerken, – dies ganze Schicksal lag darin beschlossen, daß es Blankowechsel auf eine Wissenschaft waren, die es überhaupt nicht gab; die es nicht geben konnte, weil sie erst in der Romantik und durch sie postuliert war; nicht geben konnte, weil ihr weder ein Material vorlag noch eine Methode zu Gebote stand, noch eine Systematik sich ausgebildet hatte, ja, keine Tradition einer wissenschaftlichen *forma mentis* zugekommen war oder auch nur ferne vorschwebte. Es waren die Wechsel also nicht

sowohl einzulösen, als vielmehr der Wechselschuldner erst zu schaffen, – durch Thesaurierung eines Kapitals erst die Mittel zur Einlösung einzusparen. Antike und Hochrenaissance und Barock lagen in zum Teil vollständigen, zum Teil ansehnlichen Sammlungen vor. Die Dichter waren gedruckt, die Skulptur zum Teile abgeformt, zum andern gezeichnet, die Bilder gestochen, das Urteil schon geläufig ausgeprägt, die großen Namen teilweise schon zu unverbindlichen Wendungen der Rede geworden. Was zeitlich vor ihnen lag, war unabsehbar. Bodmer und Hölty und Görres, wenn sie altdeutsche Lyriker herunterdruckten wie Wasser, ahnten nicht, daß ein Jahrhundert werde gearbeitet werden müssen, – nicht von Poesie und Literatur, sondern von Lehrern und Schülern, um vorzulegen und zu verstehen, was sie zu besitzen wähnten; wenn die germanische Philologie als Kind der romantischen Poesie entstand, so war sie, wie das bei Töchtern vorkommen kann, ein Nagel zu ihrem Sarge; die romanische Philologie sonderte sich, ihrem Schalten in fremdem Sprachstoff entsprechend, noch weiter ab. Anfänglich, da man einander noch auf Rufweite nahestand, ehe man, den eigenen Forschungszielen zu, divergierte, verständigte man sich noch dann und wann. Lachmann hat natürlich noch altfranzösisch und provenzalisch gelernt, er hätte sonst keinen Schritt tun können; eine Generation später ist es eine Ausnahme, daß Karl Bartsch, dazu noch leider kein sehr geräumiger wissenschaftlicher Kopf, diesseits und jenseits des Rheines, diesseits und jenseits der Rhone heimisch ist. Aber hier war doch wenigstens das Material eben nur Handschrift und Buch, versendbar, kopierbar, vergleichbar, beweglich; ehe, neben der Literaturgeschichte, eine Kunstgeschichte aus den romantischen Postulaten zu begründen war, mußte einfach noch eine Generation mehr vergehen. Kein Zeitgenosse der Brüder Grimm, erst Wilhelm Grimms Sohn Herman war der erste Lehrer der Kunstgeschichte auf einem deutschen Katheder; Reisen mußten zuerst allgemein werden, eine neue Technik der Reproduktion zuerst erfunden und ausgebildet werden, die photographische, ehe der Stoff langsam übersehbar werden konnte. Jacob und Wilhelm Grimm, Erforscher von Sage, Literatur, Poesie und Sprache, sind schon Mediävalisten im Mandate der Romantik, Wilhelms Sohn, der Kunsthistoriker, ist noch Klassizist; während Vater und Oheim – und Freunde des Vaters und Oheims – Wolfram, Walther, Hartman, Gotfrid aufgestellt hatten, muß der Sohn noch, als hätte es nie eine Romantik gegeben, Raffael und Michelangelo nachholen und zerfällt in seine Lichter und Schatten darum so dich-

terisch eindrucksvoll, weil er, romantisch durch und durch – durch Herkunft, Anlage, Erziehung, Neigung und Dichterblick, – innerhalb seiner historischen Begrenzung gezwungen wird, auszusehen wie ein Klassizist. Denn inzwischen, und dieser schmerzende in den Subjekten wühlende Vorgang quert den oben angedeuteten objektiven geschichtlich bis zur Verwirrung; inzwischen haben sich die geistigen Geschehnisse des Jahrhunderts gewendet: Was wie Zerfall und Katastrophe der Romantik aussehen konnte, ist plötzlich als solcher in das Bewußtsein des Volkes übergegangen, als eine allgemeine Klage und Reue über Irrweg und verlorene Kraft, und die haltsuchenden Blicke lenken sich rückwärts hinter sie hinaus, dorthin, wo sie Goethe und dem deutschen Klassizismus begegnen. Im gleichen Individuum, in Herman Grimm, aber darüber hinaus in einer ganzen Volksschicht gleichwirkender Individuen, beginnt die Goetherenaissance. So kommen, im geschichtlichen Sinne logischer, im kritischen absurder Weise Goethe und Raffael auf den gleichen Plan der Anschauung zu stehen, als Superlative einer zum Kalligraphischen neigenden allgemeinen Ermattung und Trübung. Die deutschen Kräfte, sich das Formschicksal der menschlichen Seele aufzubauen, scheinen erschöpft zu sein, nur das Sachschicksal hat in Ranke den zentralen Erforscher und Darsteller. Dies ist der Moment, in dem, wie so oft in der deutschen geistigen Geschichte, die Schweiz rettend eingreift und auf ihrer Völkerscheide zwischen deutschen und mediterranen Völkern eine neue, die erste wieder fruchtbare Fragestellung ausarbeitet.

Denn nur auf diesem Hintergrunde, den ich eben darum habe entwerfen müssen, können Sie in seiner ganzen Bedeutung ermessen, was es geschichtlich heißt, wenn Jacob Burckhardt nun die Schnittpunkte verlegt, das Barock von dem, was er Renaissance nennt, weltgeschichtlich abtrennt und den Raum, den er sich als Geschichtsbühne seines einheitlichen Kulturvorganges denkt, mit völlig verschobenen Akzenten, revolutionär, bei dem staufischen Friedrich II. auf unteritalischen Boden abgrenzt. Nur darum haben in der Beurteilung des großartigen Buches, das erst heute, nach 70 Jahren unbeschreiblichen Einflusses, einen Sterbezug zu tragen beginnt, – Sterbezug nicht in dem Sinne, als ob es in unserer Literatur, wohl aber in dem, daß es in unserer Wissenschaft altern kann – nur darum haben in seiner Beurteilung auch feste Stimmen so stark geschwankt, weil nicht auf einmal zu begreifen war, daß es bei dem blendendsten Anscheine einer abschließenden Behandlung in Wirklichkeit nur der Anfang einer

neuen Betrachtungsweise war und daß daher seine Größe, die der epochemachenden Fragestellung, in der Negation und nicht so ganz in der Position lag, während seine geschichtliche Befangenheit darin lag, und liegen mußte, worin die geschichtliche Befangenheit aller seiner Vorgänger lag und hatte liegen müssen: immer noch, immer noch darin, daß das Bekannte die Antike und die Hochrenaissance war, und das Unbekannte das Mittelalter; daß immer noch die Zeit nicht zu mehr ausgereicht hatte, als an die Hochrenaissance so viel man konnte anzuschließen, – wie früher vorwärts, diesmal rückwärts: immer aber noch so, daß alles anzuschließende von der Hochrenaissance aus als abhängig gedacht blieb. Anders als Goethe, anders natürlich als Herman Grimm und doch im Wesentlichen ganz wie Herman Grimm, sah Burckhardt die Renaissance als Befreiung vom Mittelalter, als eine zum Mittelalter gegensätzliche Bewegung des Menschengeistes an, als sein Erwachen zum Bewußtsein seiner selber und zur Überwältigung der Welt. Demgemäß war für den Kunsthistoriker in ihm das Quattrocento der italienischen Malerei und Skulptur eine Vorbereitung zum Cinquecento und allem, was ihm folgen sollte, – Dantes *Vita Nuova* eine Vorbereitung, wie immer befangen, zur freien gewissenserforschenden Autobiographie kommender Zeiten, die italienische Poesie vom Ende des 14. Jahrhunderts die Morgenröte einer neuen Welt, der Menschentypus, das Fürstenideal, das Gewalthabertum des Jahrhunderts der Kämpfe zwischen Tyrannei und freiem Kommune, das Wiegenalter der auf den Kampf zwischen Individualismus und Sozialismus gestellten bis heut andauernden Epochen frei ausgreifender Prozesse der staatlichen Entwicklung im Völkerleben. Soweit diese berühmten Darstellungen, – und seit Montesquieu hatte kein Autor mehr mit kulturgeschichtlicher Deduktion so tief in die charakterbildenden Kräfte der Welt gegriffen, – so weit sie von einer abstrakten Maxime, einer philosophischen Voraussetzung beherrscht waren, war es noch immer die des Klassizismus vom allgemein perfektiblen Charakter des Menschheitsganzen, von gewissen, man möchte sagen, prästabiliert harmonischen Zeiten der Menschheit, die, weil in gleicher Gipfelhöhe liegend, miteinander naturaliter kommunizieren, so zwar, daß den Intervallen nichts übrig bleibt, als harmonisch zu ihnen anzusteigen und von ihnen abzusinken; solche Superlative sind das Zeitalter des Perikles, das Zeitalter Julius II., das Zeitalter Karl Augusts; während dem gesamten pragmatischen Ablaufe des Weltgeschehens, ebenfalls auf klassizistischer Grundlage, die Pflicht einer

durchgehenden Entwicklung auferlegt wurde und zwar einer Entwicklung im Sinne der Steigerung des gestaltenden Vermögens, einer Entwicklung zum immer Höheren, – bei täuschendem Anscheine des Gegenteils im Einzelnen, dennoch im Ganzen immer Höheren: denn, und auch dies war eine Erbvorstellung jener geschlossenen Kulturwelt der abendländischen Völker, die den Klassizismus von 1800 getragen hatten, – Europa wurde als einheitlicher Raum mit Rotation der höchsten Großkulturleistungen gedacht, und so erschien es nicht als Denkfehler, Dante Alighieri als Anfang einer Entwicklung zu konstruieren –: man setzte die *Vita Nova* in Joinville, in Rousseau, in Bunyan und Goethe fort, die *Comedia* in Milton, den apulisch-staufischen Gewaltstaat im französischen Einheitsstaate Mazarins und Richelieus, dem preußischen der großen Settecento-Könige, – Naturwissenschaften, Geschichtsschreibung, die Summen des geistigen Vermögens, Strebens und Verwaltens mit nichts geringerem oder größerem als der modernen Geschichte der Wissenschaften.

Sie werden mich nicht so sehr mißverstehen, meine Damen und Herren, mir zu unterstellen, daß ich durch diese Ansetzungen den großartigen Schriftsteller an einem Maße herunterzuführen unternehme, dessen gleichen zu seinen Lebzeiten irgendwo aufgestellt gewesen wäre. Jacob Burckhardt hatte die außerordentlich hohe geschichtliche Ebene, von der aus er seine Vorgänge ansetzte, weder als Kunsthistoriker noch als Literaturhistoriker gewinnen können, noch als Lernender einer Kulturgeschichte, die ihn zu lehren niemand damals vermocht hätte: er hatte sie als politischer Historiker gewonnen, bei Ranke, und darum, wie alles der Rankeschen Geschichtsdenkung unterliegende an abstrahierter Welt, in den, wenn auch noch so sehr verblaßten Formen Hegelscher Konstruktionen. Nur so viel von romantischem Vorrat, wie Hegel bewußt und unbewußt hatte vererben können, war in ihn übergegangen: immer noch genug, um das unhistorische Renaissanceweltbild des Klassizismus historisch zu machen, durch mächtige Vor-Zugaben weiter Geschichtszeiten und reicher Geschichtsformen, die vor ihm niemand für renaissancehaft gehalten hätte, aber nicht genug, um einzusehen, daß, wenn seine Fragestellung die richtige gewesen wäre, sie immer noch, ganz wie die Fragen und Ahnungen der Romantik selber, Fragen ohne Antwort waren, Fragen an die Zukunft, Fragen, die zu beantworten es noch keine Materialien, immer noch keine Wissenschaft gab, und keine Systematik gab und keine Methode. Die Romantik war von affektiven Fiktionen

des Mittelalters ausgegangen und hatte von ihnen aus Entwürfe emporgeschleudert, die zu verstofflichen es einer Menschheitsepoche bedurfte. Der der Romantik entfremdete wissenschaftliche Klassizismus des 19. Jahrhunderts ging von Fiktionen seiner klassischen Weltalter aus, hatte aber schon zuviel romantisch wachsende Historie in sich aufgenommen, um nicht diese seine Fiktionen geschichtlich breit zu unterstützen, ihnen zuzuborgen, was immer zu ihrer Erklärung beitragen mochte, den Wettläufer-Siegern der Palme Vorläufer, diesen Vorvorläufer, und so fort, zu bestellen, – bis um sie herum nach allen Seiten etwas wie ein durch Saugung entstandenes Vakuum sich abhöhlte. Aber auch diese Epoche noch stand auf keiner methodisch brauchbarern Unterlage als ihre Vorgängerin. Es war eingesehen –, und das war ein ungeheurer Fortschritt, – daß die Renaissance, wenn sie ein Begriff bleiben sollte, um 1200 begann und nicht nach 1450. Aber wer gefragt hätte, « Warum um 1200? Warum nicht um 1100? Warum nicht um 1000? » hätte von Burckhardt keine Antwort mehr erhalten können. Warum? Nicht weil Burckhardt nicht gewußt und geleistet hätte, was zu wissen und zu leisten war, sondern weil das Mittelalter unbekannt war; weil die Untersuchung, eine Untersuchung etwa des Themas « Was scheidet die Kultur- und Seelenform des 11. und 12. Jahrhunderts in Italien, Provence und den Ländern beiderseits des Rheines grundsätzlich von der des 13. und 14ten? » mit dem vorhandenen Material nicht zu führen war; weil der terminus post quem mit dem Burckhardts « Kultur der Renaissance » einsetzt, nur a postereori und nicht a priori limitiert war; und weil eine solche Limitierung, wenn sie hätte vorgenommen werden können, weil ein solcher Schritt, wenn er mutig bis zum erkannten Ziele hätte vorwärts geführt werden können, den Begriff nicht sowohl besser gefaßt, nicht sowohl methodischer umschrieben hätte – sondern, und nun, meine Damen und Herren, muß ich es schon aussprechen, das folgenschwere Wort, das Sie alle seit Minuten auf meinen Lippen fühlen, – nicht determiniert hätte es den Begriff der Renaissance, sondern aufgehoben und geschichtlich vernichtet – ihn in seiner Entstehung schon zu dem gemacht, als was er heut vor unseren Augen steht, zur folgenreichsten, – der an und durch Nebenfolgen unsterblichsten und denkwürdigsten, – aber dennoch, zu einer Sehtäuschung der deutschen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die damit – durch die Fähigkeit zur Ausbildung solcher grandiosen Mythen des Forschergedankens – ebenbürtig an die Seite der deutschen Philosophie des 19. Jahrhunderts tritt, die sie

geschichtlich ablöste. Denn von den Naturwissenschaften unterscheiden sich die humanen dadurch, daß jene durch ihre Entdeckungen das Größte bewirken; diese dagegen durch ihre Entdeckungen und durch ihre Irrtümer; das Axiom, daß irren menschlich sei, ist nicht dazu geschaffen, den Irrtum zu entschuldigen, sondern um ihn außerhalb der Sphäre von Verschuldung und Entschuldung in den Raum zu erheben, der den Menschlichen gehört – nicht darum, weil das Menschliche etwas Geringes, sondern weil es etwas Großes, und nicht weil es ein Beschränktes wäre, denn nichts als es selber, setzt ihm Schranken.

Ich kehre, um mit einem neuen Anlaufe in meinen Gegenstand zu springen, zu den Aufzählungen jener Leistungen der Renaissance-Morgenröte zurück, die ich soeben Burckhardt entnommen habe als solchen, die von der Entwicklung der kommenden Jahrhunderte erst voll eingelöst worden waren und verweile einen Augenblick bei der Vita Nova und bei Dante. Das Corpus der Danteschen Poesie, Vita Nova, Canzonen, Comedia, ist nicht nur das *erste* individuelle Dichterverk großen Stiles, das die italienische Poesie besitzt, und nicht nur das künstlerisch höchste, sondern es ist zugleich das *letzte*. Die ein Menschenalter später mit Petrarca beginnende und von ihm aus ganz ohne Bruch bis auf den heutigen Tag andauernde Entwicklung ist von jenem so unabhängig, daß ein jüngerer italienischer Kritiker¹⁾ soeben hat drucken lassen können, Dante sei für die Formensprache der italienischen Dichtung so folgenlos geblieben, daß er aus ihr ganz weggedacht werden könne. Damit ist uns zwar nichts Neues gesagt, aber wir verzeichnen immerhin das Zugeständnis Eingeborener als schätzbar. Was also den die Poesie angehenden Teil der Kultur der Renaissance in Italien angeht, so ist auf den ersten Blick zu sehen, daß ihre Aufteilung bei Burckhardt ein historischer Fehlschluß sein muß. Ich bin gewiß sehr weit davon entfernt, Petrarcas Poesie so grob zu unterschätzen, wie das lange die Mode gewesen ist, und vielmehr auch bereit, mich über Ariost und Tasso nicht nur, sondern über Boccaccio und die Novellieri mit allen ihren Freunden bis zu sehr weitgehenden Zugeständnissen zu unterhalten; aber niemand wird ernsthaft leugnen können, daß die Renaissance eine Poesie und Literatur, eine Formung der Seele durch Kräfte von Phantasie und Leidenschaft, in dem hohen, in jenem höchsten Sinne des Wortes nicht wieder besessen, nicht

¹⁾ Francesco Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, ein hoffnungsvolles und reichbewegtes Buch, dem viele Leser, wenn auch nicht gerade unreife, zu wünschen sind.

mehr aufgebracht hat, der soeben gerade auf diesem Boden selber zum Charakterpostulate erhoben worden war. Also mußte auf diesem Gebiete mindestens anders abgeteilt werden. Also mußte Dante, wenn er der Gipfel einer Entwicklung war, der Gipfel einer der Renaissance voraufgehenden Entwicklung sein, und wenn diese Entwicklung in Italien nicht aufzuweisen war, so wurde die Forschung über die italienischen Volkstumsgrenzen hinaus gedrängt und fand sich vor dem wirklichen Problem und seiner Lösung im außernationalen Charakter des europäischen Mittelalters, konstatierte einen Entwicklungsvorgang des Mittelalters; und es wurde nun ganz deutlich, warum ihm national eine Entwicklung folgte, die von seinem Gipfel langsam zu einer Ebene – einer weiten und reichen Ebene – absank, einer Ebene, die sein mochte was sie wollte, – die zu charakterisieren nicht in die Provinz dieser Stunde gehört, – aus der aber nicht eben wir das Leben ziehen: das hätte noch Goethe mit einem Blicke auf Tasso, Wieland mit einem Blicke auf Ariost verneinen dürfen, noch Bürger, noch Shakespeare mit einem Blicke auf Petrarca und wenn sie wollen auf die Reimer des Cinquecento – aber wir? Wir Kinder Herders? Wir Kinder nicht des auf Vergil gegründeten Humanismus der mediterranen und atlantischen Völker, sondern des auf Homer gegründeten Hellenismus, des auf das eigene Herz jedes Volkes für sich gegründeten Volksbewußtseins jenes heldenhaften Nordens, der sich in Deutschland und England des 19. Jahrhunderts, und endlich im Frankreich Chateaubriands und Baudelaires aus den Wickelbanden der literarischen Schulstube des Renaissanceklassizismus befreit hat, von den « Mustern », den « Alten », den « Schulbeispielen », dem ganzen Schuppen von gipserner Rhetorik und leerer Attitüde, der wie ein Alpdruck selbst auf dem Weimar von 1820 liegt, als wäre Herder dort nur zu begraben gewesen? Nicht also, meine Damen und Herren. Was immer Burckhardt von der großen Romantik in sich fortsetzte – ihre größte Entdeckung war ihm verloren gegangen – die Begründung jeder nationalen Kultur auf das Volkstum, die Beschränkung ihrer großen Epochen auf Epochen eben des Volkstums, die Einsicht, daß, was immer an Bereicherung einem Volkstume von außerhalb seiner Schranken zuwachsen möge, ihm dennoch die Entscheidung seiner Seelenform und die Befreiung seiner Person wie seines Geistes nur aus Epochen und Erlebnissen, ja nur aus dem Drama seines Volkstumes erwachsen könne, daß es also alles, was an der italienischen Renaissance nicht nur seinen Blick bestach, sondern im Sinne des italienischen Volkstums folgenhaft

war, eine organische, aber gewaltige und schließlich gewaltsame Reaktion, ja eine romantische Reaktion des italienischen Volkstums gegen jene fremden Zuströme war, die das mächtige italienische Mittelalter getragen hatten, daß die den Todeskampf kämpfende Notwehr jener Mächte des italienischen Mittelalters gegen den Aufstand des italienischen Volkstums, ein rein mittelalterlicher Vorgang mit typisch mittelalterlichen Wesenszügen und Menschenumrissen, ihm das vorgespiegelt hatte, was er für Renaissancezüge und Renaissancemenschen gehalten hatte, und daß der Sieg Italiens in diesem Kampfe von vier Jahrhunderten, daß die Ausbreitung dieses Sieges auf das ganze gesittete Europa anderwärts keineswegs den modernen Menschen geschaffen, sondern an die Stelle des Lebens anderwärts Scheinleben, und an manchen Lokalen den Scheintod gesetzt hat, in Deutschland das Chaos zweier, fast dreier Jahrhunderte, aus dem mit aller Kraft zu den Quellen des eigenen Volkstumes zurückzulenken, dem Jahrhunderte zwischen 1750 und 1850 vorbehalten blieb, auch dann nicht, um den modernen Menschen, aus der Renaissance hergeholt, erst völlig auszugestalten, sondern um ihn durch Absagen an sie erst zu gewinnen. Nicht, als ob dies ihr Programm immer oder auch nur in allen ihren höchsten Momenten der Romantik bewußt gewesen wäre. Ihre Ahnungen waren durch die Beschränktheit ihres Überblickes so sehr ans Ungefähre gebunden, daß es den entgegengesetzten Anschein gewinnen konnte, den Anschein, als wollte sie einen Maskenzug alles Verlebten durch die spöttische Helle eines gewandelten Tages führen. Sie kannte das Mittelalter, das sie erretten wollte und das sie pries, so unvollkommen wie Winckelmann die Griechen, und das Verhängnis, das Novalis und Wackenroder als halbe Kinder dahinnahm, hatte nebensächlichen und konfusen Personen das Wort gelassen, hatte harte und wortkarge Arbeiter wie Lachmann an das harte Holz der Schreibpulte gestellt, das so ferne war von dem lebenden, in rauschenden Bäumen voll frischer Früchte im grünen Laube. Heut sind hundert Jahr verflossen, seit die Kölner Malerschule entdeckt wurde, die Fresken des Pisaner Camposanto in Umrissen bekannt gemacht wurden und Goethe die Möglichkeit gaben, den zweiten Teil des Faust abzuschließen, seit die Sammler und Forscher auf dem großen Neulande begannen, Sandkorn für Sandkorn zu reichen und die große Schuld der Zeiten abzutragen. Aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht. Das Mittelalter ist endlich bekannt, als Objekt, es fehlen ihm nur die Subjekte, die es kennen. Die Postulate der Romantik sind nahezu alle erfüllt. Es ist kaum ein

Dichter des Mittelalters mehr herausgegeben, kaum ein Bildwerk mehr zu photographieren. Das Material zu einer Wissenschaft ist da, nur die Wissenschaft zu ihr hat sich nicht gefunden. Es scheint plötzlich vergessen zu sein, in wessen Mandate und zu welchen Zwecken und Zielen all dies im Grunde unternommen worden war. Es steht eine germanische Wissenschaft da, eine romanische, eine Kunstgeschichte, eine politische neuere Geschichte, alle ausnahmslos vertikal gestaffelt, von gotischer Grammatik bis zu den dramatischen Belustigungen der Herren Sternheim und von Unruh, vom Rolandslied, cantar del mio Cid, Bonvesin da Ripa und was nicht sonst, bis zu Ortega, Mallarmé, Marinelli, von der Negerkunst selber bis zur Renaissance der Negerkunst, von der Völkerwanderung bis zum Untergange der deutschen Nation. «Wenn heut ein Geist herniederstiege» aus jenen Tagen, da die sehnstchtig klare Forderung nach neuen Wissenschaften vom Wesen des Volkstums und der Volkstümer aus Novalis großem Herzen brach, nach einer Wissenschaftssumme von Ursprüngen unserer angeborenen Überlieferung, im Gegensatze zu der damals durch F. A. Wolff sich vorbereitenden Wissenschaftssumme von der Antike – was anders wäre ihm zu antworten als mit dem Dichter: «Untröstlich ist's noch allerwärts». Vor wenig mehr als hundert Jahren zog die geharnischte Promachos des europäischen Klassizismus, die klassische Philologie, durch Boeckh die Summe ihrer jahrhundertlangen Waffentaten, indem sie sich aus zehnerlei Antiquariendisziplinen horizontal zur klassischen Altertumswissenschaft konstituierte. Es ist in ihrem Bereiche seitdem unmöglich geworden, sich mit antiken Münzen oder Gemmen oder Entscheidungsschlachten oder Quantitätslängen, Bürgerrechten oder Ideenlehren oder Kontrapost zu beschäftigen, ohne sich mit der Zentralwissenschaft beschäftigt zu haben. Man ist nicht mehr Philologe oder Numismatiker oder Archäologe oder Historiker, sondern man studiert klassische Altertumswissenschaft und griechische Tragiker, klassische Altertumswissenschaft und römische Archäologie, klassische Altertumswissenschaft und umbrische Dialekte u. s. f. Aber dieser methodische Grundsatz reicht, wie es scheint, scharf von Romulus und Remus bis zu Romulus Augustulus. Nach letzterem Monarchen scheint eine Epoche beginnen zu dürfen, in der man sich mit den Skulpturen des Jahres 1300 beschäftigen kann, ohne von den Versen des Jahres 1300 sachverständig urteilen zu können, und für die es der Analyse eines Kunstwerkes nichts schadet, wenn man sich in völliger Unklarheit über die moralische Sphäre befindet,

in der es erwachsen ist. Es ist völlig zugestanden, daß man keine römische Philologie treiben kann, ohne ein durchgebildeter Gräzist zu sein, weil im höheren Sinne die Einheit des Kulturraumes diese Unterschiede wissenschaftlich aufhebt. Daß das Mittelalter für alle Völker, deren gehobene Sprache sich auf den Wendungen des Hoflateins aufbaut – nicht nur die Erben des Vulgärlateins –, ein genau ebenso geschlossener Kulturraum gewesen ist, geschlossen auf dem sprachlichen Gebiete durch das soeben berührte, auf anderen durch den ökumenischen Charakter des Christentums und des Rittertums, ist eine theoretisch, wie es scheint, in so hohem Maße trivial gewordene Annahme, daß man es überflüssig findet, die Folgerungen aus ihr praktisch zu ziehen. Auch ist es, allerdings, nie die eigentlichere Aufgabe der Wissenschaft gewesen, zu solchen großen Integrationen der Differentiale aufzufordern. Für die Antike war sie ganz logischer Weise aus einer Aufforderung Goethes an F. A. Wolff entstanden. Für das Mittelalter ist sie, wie ich Ihnen entwickelt habe, ein Postulat der deutschen Poesie gewesen, und sie hat ganz logischerweise geruht, seit es keine deutsche Poesie mehr gab, sondern an ihrer Stelle jene mehr oder weniger gehobene Unterhaltungsliteratur betrieben wird, deren Träger sich neuerdings mit besonderer Petulanz dazu drängen, die Wortführer in entscheidenden Fragen des nationalen Geschehens zu spielen.

Meine Damen und Herren, es ist Ihnen als Gegenstand meiner Rede der supponierte Beitrag angekündigt worden, den zwei Träger Ihnen fremdartiger Namen zur Bildung der modernen Seele Europas geleistet hätten. Meine verehrten Freunde von der Leitung dieser Gesellschaft wissen seit einiger Zeit, daß diese Titelfassung nicht mehr ganz dem Vorhaben entsprach, mit dem ich mich einem allgemeinen Auditorium gegenüberstellen durfte, sondern daß sie auf ein spezielleres Publikum visiert gewesen war, das sich dann nicht so leicht hat finden lassen. Immerhin lassen Sie mich, ehe diese Bemerkungen zu ihrem Schlusse eilen, wenigstens denjenigen unter Ihnen, die mir noch gerne zuhören, oder denjenigen, die der Auflösung eines Rätsels harren, nicht die Enttäuschung bereiten, die sie vielleicht zu gewärtigen beginnen. Als eine bescheidene Nutzanwendung auf alles Ausgeführte lassen Sie mich vor Ihnen eines der erstaunlichsten Dilemmas der mittelalterlichen Kunstgeschichte wenigstens andeuten. Der Vater jenes Giovanni Pisano, den meine Ankündigung nennt, der Bildhauer Nicola Pisano, mit dessen Kanzel im Baptisterium von Pisa Vasari die eigenmächtige Skulptur Italiens nicht ohne Scheingrund anheben läßt, war so lange

für einen Pisaner Steinmetzen, einen nach Sarkophagen und antiken Trümmern pisanischer Provenienz arbeitenden eigenwilligen und kraftvollen Toskaner gehalten worden, bis in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts Dokumente der Bauhütte des Pisaner Doms auftauchten, in denen er ganz überwiegend als Magister Nicolaus von Apulien bezeichnet wurde. Die auffallend streng und perfekt antikiisierende Formgebung des Mannes trat dadurch insofern scheinbar unter neue Beleuchtungen, als bekannt war, daß in Unteritalien, Kalabrien allerdings noch mehr als Apulien, sichtbar barbarisierte Reste antiker Kunstübung unter lokalen Steinmetzen mit fast ungebrochener Kontinuität ausgehalten hatten. Und da es nicht die Aufgabe von Kunsthistorikern vom Schlage Mr. Berteaux' oder Adolfo Venturis ist, Einzelprobleme durch angestrengtes Nachdenken ungebührlich zu verwöhnen – da es der Pisaner Dombautradition von je zu entsprechen schien, süditalienische Kräfte zum Ausbau ihrer Architekturen heranzuziehen, so galt und gilt seitdem überall als ausgemacht, daß die Kanzel des Baptisteriums und andere berühmte Werke der gleichen Hand von einem Apulier gearbeitet seien, der mit seinem Sohne Giovanni – seine Mitarbeit ist an vielen Werken bezeugt, – zu diesem Zwecke gerufen worden sei, – nicht viel anders als über hundert Jahre zuvor der Bonannus der Erztüren und vielleicht ursprünglich der Buschetto der Gesamtarchitektur.

Aber ein solches Dilemma wäre nie entstanden, meine Damen und Herren, wenn die Kunsthistoriker, die diese Spezialfrage des Anspruches der toskanischen Skulptur zu entscheiden hatten, nicht auch gezwungen gewesen wären, über Goya, Canova und Bernini selbstverständliche Meinungen zu haben, statt über das Pisa der Zeit dieser Kanzel, über die anderen kulturellen Betätigungen des einen und gleichen Kulturraumes, neben demjenigen dieses Steinmetz- oder Bildhauerpaares von Vater und Sohn. Wer die Pisanischen Rimatori – Meistersänger oder Troubadours der gleichen Generation –, die vielfach erhalten sind, auf ihre Ursprünge verfolgt, findet, daß sie zum Teile ganz wie Nicola Pisano unter wechselnden Namen auftreten – daß, anstatt des « von Pisa » wohl auch ein « von Amalfi » sich einstellt und andere Umstände den oder jenen von ihnen in den Süden zu verweisen scheinen; der Historiker, dem der Philologe diese Fragen vorgelegt hätte, würde sie ohne Mühe beschieden haben. Das kaiserliche Süditalien, das ghibellinische Pisa und die Provence bilden im 13. Jahrhundert einen geschlossenen Kulturraum, in dem der Pisaner Handel und seine Kauffahrtei das

Zentrum ausmacht, indem überall Pisaner Faktoreien und Filialen und Kontore stehen, überall jüngere Söhne an Auslandstellen tätig sind. Es will gar nichts gegen Pisaner Ursprung sagen, wenn jemand gelegentlich als «der von Apulien» bezeichnet wird. Dokumente solcher Art sind zu *interpretieren*, nicht auf den Nagel zu ziehen wie verfallene Wechsel, die in dem Protest der Geschichte gehen.

Und da wir in diesem Kulturraum einmal eingetreten sind, meine Damen und Herren, erlauben Sie mir, ihn nicht zu verlassen, bis wir ihm nicht einen Hauch wenigstens der Sehnsucht nach Blick und ein Bild entnommen haben, die uns hier verbindet. In ihm ist um 1200 jener geisterhafte Mensch entstanden, in dessen Stilbanne sichtbar zwei Jahrhunderte europäischer Lyrik stehen und vor dem Dante sich, er weiß warum, in den Bränden des Purgatoriums zu Boden demütigt; in ihm hat jene andere von der Geschichte verschüttete Person Gestalten nach ihrem Bilde geformt, ohne deren Anhauch der spätere Giotto, den Dante kannte und nannte und vielleicht liebte, nie vermocht hätte, den Sturm der Seele um jene Gesten zu legen, die dann durch die ganze Comedia als Auffahren und Umblicken, als Versteinern und Erschauern, als Verklären und Vergehen wiederkehren. Um 1200 der eine, ein vornehmer Fahrender an Höfen der Provence, um 1250 der andere, ein rastloser Wanderer und Wanderbildner durch alle Küsten der okzitanischen Welt. Beiden gibt die Zeit für den Sturm, der durch sie fährt, nur die winzigen Formate des Mittelalters. Gepreßt in den gotischen Zwickel und Dreipaß, verquetscht in den kurzen Sangmassen der provençalischen Musik, die nicht über elf Silben zuläßt, ja durch Fiorituren unaufhörlich Binnenreime erzwingt, den Vers zerstückt und aufbricht, – pocht und brandet sie, die Welt, zu der schon die Frankendome beiderseits des Rheins, die Rittergesänge seit 1100 hindrängen, die Welt des Dramas und des Ausdrucks, die Welt der Passion, in der das Erleiden gewaltiger blickt als 300 Jahre später selbst das Handeln, und in der das Handeln seine letzten Konsequenzen erpreßt, koste es was es wolle, – und alle Konvention und alle Manier, und alle Schönschrift des handwerklichen Mittelalters wie verschollen und nie gewesen scheinen, – wo die Jungfrau im Rausche der leidenden Mutterwonne ihr Kind nicht nur erhebt, um es der Gemeinde zu ostentieren, sondern es hochschleudert im tollen Spiele, und wo in Arnauts Verse das Lied im «Urlaube» – «tornada» – nicht nur «entsandt» wird, sondern rennen muß wie ein gehetzter Bote, und den Türring heben wie ein Abgesandter, der nicht warten kann und eintreten wie das Leben

selber. «*Trobar clus*», verschlossenes Reimen, nannte die entsetzte, erschreckte, aufgescheuchte Zeit dieses schrankenlose Zusammenraffen der Sprache, in dem nicht mehr die grammatischen Endungen reimen oder die zwanzig oder dreißig zugelassenen Worte des höfisch als «gelind» und wohl erzogen angesehenen Klischees, sondern alles heran muß, was etwas zu sagen hat, nicht nur der Vogel im Baum als schabloniertes Frühlingszeichen, sondern der Frosch im Wasser – in dem der Frühling nicht nur singt und schmettert, sondern so schrecklich gellt und schreit und schluchzt und schrillt, wie das zitternde Herz ihn innen hört. Wir wissen nicht, was die Pisaner gesagt haben mögen, als zwischen die Cuspiden und Phialen der Blendarkaden, die in halber Höhe um das Rund des Battistero laufen, die Riesenmasken und Büsten aufgewunden wurden, durch die der Geisterbeschwörer von Pisa an dieser Stelle die Frätzchen der üblichen Steinmetzpraxis, oben in den Zwickeln der Dreipässe ersetzte. Es ist noch nicht lange her, daß ihre Reste in den Trümmerhaufen der Domhüttensammlung aufgetaucht, zum ersten Male wieder auf grünem Rasen nebeneinanderlagen, und das Pandämonium der Menschenwelt des hohen Mittelalters sich vor unseren erschütterten Augen mit der Gewalt einer Charakteristik aufdrang, deren gleichen die Welt seitdem nicht mehr erfahren hat. Die Bösen und die Guten, die Zarten und die Glühenden, da standen sie alle, nicht in ein Schönes erhoben, sondern, ich kann nicht anders sagen, als ins Genie. Der Neidverzernte, der höhnende Ränkespinner, der Heilige, das leidverzernte Geisterantlitz und mitten dazwischen ein nichts als leidenschaftlich Süßes – ganz wie mitten zwischen den zerquält hervorgestoßenen einsilbigen Packversen Arnauts mit ihrer ausdruckschwangeren Überfülltheit plötzlich der süße Schrei bricht: «*Luna e soleills trop feitz loncs vostre cors*», «Ach, Sonn und Mond, gar zu lang währt eur Lauf», oder es liegt dort eine Miene mit verschlossenen Augen wie die seine in dem Liede, in dem er sich der Minne «*nils oills clucs*» übergibt, und die Satzungen des neuen Menschen in der Liebe aufstellt, «*c'om no s diffen che ben ama*», und die Frage «*donc ha om dreg em amor? no!*» Und so die Masken, die sich einander zuzuwenden scheinen wie in Gesprächen – und die Verse Arnauts die aus lauter in Dialog zerrissenen Gesprächen bestehen – diese energischen Antizipationen ganzer klassisch gewordener dantischer Zustände. «*Contra mon vau e no m'encreis, car gent mi fei pensar mos cucs*» «*Cor vei Sus? Ben vei si't soffers sec tant qu'en leis, c'ai encubit, no't pecs*» – und wie dies schreckliche «Stromaufschwimmen» und

das « Hetzen des Hasen mit dem Stier » seiner berühmtesten Gedichte. Er, der das Leben-von-Grund-auf immer wieder malt, dies Augenschließen, während Liebe ins Herz regenschauert, dies Mundzusammenpressen, indes das Herz verbrennt – was hätte er zu den Sibyllengesichtern der Kanzel von Pistoia gesagt und dem fast Zusammenknittern der inspirierten Gestalten unter den einflüsternden Offenbarungen an ihrem Ohr? Was hätte die eine Phantasie, die eine Ausdrucksleidenschaft der andern zu sagen gehabt? Warum sind sie sich nicht begegnet? Warum nicht es träumen dürfen? Warum es träumen müssen, da es in Dante zur Wahrheit geworden ist?

Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμὲν: Ja, von hier stammen wir. Wir sind nicht dazu da – hier lernen wir es – nichts, als die Anatomie des menschlichen Körpers und die Perspektive des dreidimensionalen Raumes fehlerlos anzuwenden. Ich segne die Schönheit, so wahr sie mich segne: Aber die Welt ist viel zu groß, um bloß schön sein zu sollen. Das Unsterbliche hängt an seiner sterblichen Hülle; aber es hat mehr als Hüllen auszudrücken; das Glück möge uns begegnen, – wir werden keinen Schritt tun, um es zu bestechen: Wir sind dazu da, unser Schicksal zu erleben, und wenn wir Künstler sind, dies eingeborene Gebot mit allen äußersten Mitteln auszudrücken. Das Leben dieses Ausdrucksbedürfnisses heißt Drama, das gewaltige Schibboleth der abendländischen Gesittung, eingefaltet im Verse des Provenzalen und im Relief des Pisaners, ausgefaltet in der Geschichtsleistung der christlichen Völker des Nordens und der griechischen Völker des Südens. Wenn wir es wie die Aegis des Götterangriffs den Mächten der Hölle und des Orients entgegenhalten, werden sie uns nichts anhaben; wenn wir es verleugnen, wo es der Aufdeckung harret, werden wir nicht wert sein, solcher Ahnen anders als in Schmach und Reue zu gedenken.