

## Fünftes Buch.

# Die Kunst der Griechen.

### Erstes Kapitel.

#### **Religion und Verfassung Griechenlands.**

Bei den Griechen nimmt die Geschichte der Kunst eine neue Gestalt an. Die anderen Völker waren wie Fremdlinge, die in einen gewaltigen, labyrinthischen Palast eingeführt, auf die wenigen Räume beschränkt sind, welche die Diener ihnen angewiesen haben, ohne in das Innere gelangen zu können und ohne das Ganze zu übersehen. Die Hellenen dagegen sind die eingeborenen Kinder des Hauses, die, mit seinen Gängen und Verbindungen genau bekannt, sich leicht zurecht finden, denen nichts verschlossen und unzugänglich bleibt. Sie öffnen die verborgensten Gemächer und Säle, durch sie eingeführt werden wir heimisch in dem wunderbaren Gebäude.

Jene früheren Völker, so grossartig und bedeutsam ihre Werke zum Theil waren, hatten doch entweder nur eine Kunst geübt, oder zwar mehrere, ja sogar alle, aber mit einer so nationalen und beschränkten Auffassung, dass ihre Leistungen den anderen gleichzeitigen und den späteren Völkern fremd blieben. Bei den Griechen zuerst finden wir alle Künste in hoher, zum Theil unvergleichlicher Blüthe, und, wenn auch mit aller Kraft nationaler Wärme und Begeisterung, dennoch wieder so frei von Einseitigkeit und Beschränkung, dass sie allen Späteren zum Vorbilde und zur Bewunderung dienen.

Neben dieser Allseitigkeit und Allgemeinheit unterscheidet sich die griechische Kunst von der der früheren Nationen durch eine andere, für unseren heutigen Zweck wichtige Eigenschaft. Sie hat eine innere Geschichte. Bei jenen war eigentlich immer ein und derselbe unveränderte Charakter, welcher nur gegen die Eigenthümlichkeit anderer

Völker einen Gegensatz bildete, nicht in sich selbst innere Unterschiede hervorbrachte; die chronologischen Daten der Ausbildung, welche sich feststellen liessen, hatten nur die Bedeutung des einfachen, mechanischen Fortschrittes und Verfalls. Bei den Griechen dagegen finden wir verschiedene Stufen der Entwicklung, welche, wenn auch denselben Grundzug griechischer Eigenthümlichkeit tragend, dennoch wesentliche Unterschiede des Charakters und verschiedene, sogar entgegengesetzte Vorzüge zeigen.

Bevor wir aber diesen Entwicklungsgang in seiner chronologischen Folge betrachten, scheint es nöthig, eine Uebersicht der religiösen und sittlichen Eigenthümlichkeiten der Griechen, so weit sie auf unseren Zweck Beziehung haben, und einige allgemeinere Bemerkungen über die Gestalt der Künste in ihrer Blüthezeit vorzuschicken, auf welche wir bei dem eigentlich Historischen hinweisen können. Die Kenntniss griechischer Sitte und Geschichte, die ein Gemeingut unserer heutigen Bildung ist, die vortreffliche Bearbeitung, welche das Griechenthum bei uns in allgemein zugänglichen Werken erhalten hat, überhebt mich aber der Nothwendigkeit, und es würde bei der Masse des Materials dem Zwecke der Uebersichtlichkeit entgegen sein, so weit wie bei einigen der vorherberührten Völker in sittengeschichtliches Detail einzugehen; das Folgende soll daher nur in leichteren und allgemeineren Andeutungen die wesentlichsten Punkte herausheben.<sup>1)</sup>

Auch bei den Griechen ist vor Allem der Einfluss der Natur des Landes zu beachten, und gewiss muss anerkannt werden, dass er vielfältig fördernd und bestimmend auf ihre Bildung eingewirkt habe. Allein dennoch ist schon diese Einwirkung eine ganz andere, als wir sie bisher fanden. Hier ist nicht eine übermässige, wuchernde, berauschende Fülle und Fruchtbarkeit, wie in Indien, nicht eine einzelne, in alles eingreifende Naturerscheinung, wie in Aegypten, die Elemente haben überhaupt nicht die tropische Gewalt, welche den Menschen unterjocht, sondern sie üben nur eine milde, freundliche Anregung. Das Klima ist südlich, aber nicht bis zu erschlaffender Hitze, das Land im Ganzen nicht unfruchtbar, aber doch von ziemlich schroffen Gebirgen durchschnitten, und daher theilweise rauh und nur zur Jagd, theilweise

<sup>1)</sup> Auch für das Kunstgeschichtliche selbst kann es die Absicht dieser Vorlesungen nicht sein, die Aufzählungen von Einzelheiten und Notizen, welche bereits vollständig gegeben sind, zu wiederholen. Statt vielfältiger Hinweisungen darf ich mich auf das trefflichste und zweckmässigste aller Handbücher, auf K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (dritte, von Welcker besorgte Auflage 1848) im Allgemeinen und in einzelnen Fällen beziehen, das neben der präzisesten Bezeichnung der Gegenstände sehr vollständige Angaben der Hilfsquellen enthält.

nur für den Oelbaum und Weinstock, nicht für den Anbau nahrhafterer Früchte geeignet. Daher war es um so wichtiger, dass Griechenland überall vom Meere begrenzt und durchschnitten ist, und damit der Anreiz zu mannigfaltiger Thätigkeit, zur Schifffahrt, zum Handel, zur Eroberung und Colonisation gegeben war. Bedeutsam war daneben die gebirgige Natur des Landes, welche in kleinen Gränzen die Ausbildung einzelner Völkerstämme in ihren feineren Eigenthümlichkeiten begünstigte, diese nicht, wie bei der Verbreitung grosser Nationen auf offener Ebene, in eine allgemeine Form verschmolz. Lage und Beschaffenheit des Landes bedingten daher schon, dass menschliche Freiheit und Tüchtigkeit ein grösseres Feld fanden, als bei anderen Nationen, und die Natur selbst brachte es mit sich, dass ihr freundlicher Einfluss neben der vorherrschenden Selbstthätigkeit des Volkes weniger hervortrat. Sie entliess gleichsam den Menschen aus der Vormundschaft, in welcher sie ihn bisher gehalten.

Diesen Charakterzug der Freiheit finden wir denn auch in allen Institutionen Griechenlands von Anfang an erkennbar. Besonders bezeichnend ist die Bildung ihrer Religion. Bei allen Völkern, die wir bisher betrachteten, gab es eine geschlossene Priesterschaft; wenn sie auch nicht überall wie bei Aegyptern und Indern eine Kaste im strengsten Sinne des Wortes bildete, so waren doch bei den Persern die Magier, bei den Juden die Leviten mehr oder weniger ausschliessliche Diener des Gottes, Ausleger seiner Orakel und daher Lehrer des Volkes. Bei ihnen allen war folglich auch die Religion nicht freie Verehrung, sondern eine feste Satzung, an genaue Beobachtung äusserlicher Verhaltensregeln gebunden, für deren Befolgung die Priester die natürlichen Wächter waren. Ueberall standen sie zum Volke in dem Verhältnisse der Herrn und Lehrer. Auch die Griechen hatten gewisse allgemein anerkannte religiöse Gebräuche, aber die Priester bildeten doch keinen geschlossenen Stand, sie wurden meistens durch jährliche Wahl bestimmt, und wenn auch in einzelnen Fällen gewisse Geschlechter zur Priesterschaft eines bestimmten Gottes ausschliesslich berufen waren, so gab dies nur den Ehrenvorzug der Opfer, höchstens einen vorübergehenden Einfluss durch die Deutung der Orakel, niemals Gelegenheit zur bleibenden Leitung des Volkes. Die mythologischen Ueberlieferungen waren daher auch nicht Priesterlehren, sondern Volkssagen. Auch bei anderen Völkern hatte die Phantasie dichterisch und sagenhaft gewirkt; die Anschauungen von mächtigen, wohlthätigen oder feindlichen Naturkräften hatten sich ihnen zu Sagen von der Abstammung und den Thaten der Götter gestaltet. Allein immer waren die Priester dann diejenigen gewesen, deren Autorität diese Sagen prüfte und sie nach ihren

didaktischen und hierarchischen Zwecken modelte. Bei den Griechen waltete die Dichtung frei; ohne andere Weihe als die der Begeisterung belehrten die Sänger das Volk auch über das Wesen der Gottheit und die Pflichten des Menschen. Die frommen Griechen sprachen es ohne Anstoss aus, dass Homer und Hesiod die Götter gemacht hätten. Der Sinn des altgriechischen Volkes war ein höchst religiöser, aber diese Religiosität hatte etwas eigenthümlich Freies und Unbestimmtes; der Gedanke der Ausschliesslichkeit blieb völlig entfernt davon. Jedem, der Glaubwürdiges von den höheren Mächten berichtete, hörten sie mit ehrfurchtsvollem, kindlichem Gemüthe zu; keinem Gotte, von dem sie Kunde erlangten, verweigerten sie göttliche Ehre. Es war, als suche man nur Gelegenheit, die natürliche Frömmigkeit noch ein Mal mehr zu üben. Bei dieser Leichtigkeit der Fortpflanzung religiöser Traditionen konnte es denn an Abweichungen derselben nicht fehlen, wodurch aber die Gemüther keineswegs beunruhigt wurden. Vielmehr fiel es Niemandem ein, dem Dichter zu wehren, der die überlieferten Mythen nach eigener Eingebung veränderte und umbildete. So überwiegend war in dieser Religiosität das Moment subjectiver, persönlicher Frömmigkeit, so unbekümmert war das fromme Bewusstsein über das Objective der Gottheit.

Ebenso frei und ungebunden war die Beziehung der Götter auf das Moralische. Im Allgemeinen galten sie zwar für Beschützer des Rechts und Rächer des Unrechts, aber worin beides bestand, das war durch keine feste Lehre ursprünglich festgestellt. Grade dadurch aber blieb das eigene sittliche Gefühl ungehemmt und entwickelte sich freier und schöner, als bei irgend einem anderen Volke. Statt durch unvollkommene Vorstellungen von der Gottheit zu leiden, wirkte vielmehr das sittliche Gefühl der Griechen auf diese Vorstellungen zurück, bildete und veredelte sie. Den Sagen der Vorzeit, mystisch eingekleideten Naturschauungen, legte man mehr und mehr einen frei poetischen und sittlichen Sinn unter. Sonne, Mond, Sterne, Jahreszeiten galten den Griechen als edle, lebensvolle Persönlichkeiten und als Träger und Leiter einer moralischen Weltordnung. In diesem Sinne haben die Dichter die Götter gebildet, indem sie den formlosen Göttergestalten, wie sie die Vorzeit, zum Theil auch barbarische Völker den Griechen überlieferten, Geist und Leben einhauchten.

Es kann paradox klingen, aber es ist wahr, dass die Unabhängigkeit ihrer Moral von der Religion, den Griechen die hohe sittliche Würde verlieh. Grade hierdurch entwickelte sich in ihrem moralischen Ideal ein eigenthümlicher und schöner Zug, der der Mässigung. Die Sittlichkeit ist eng verbunden mit dem Selbstgefühl und der Freiheit des Men-

sehen; ohne Freiheit giebt es kein moralisches Verdienst und keinen Tadel. Wird aber der Begriff der Freiheit so weit ausgedehnt, dass jeder der dunkelen, eigensinnigen Empfindung des Augenblicks folgen zu dürfen glaubt, so löst sich die sittliche Welt auf, und selbst der vermeintlich Freie ist nur ein Slave seiner Sinnlichkeit und des Zufalls. Ein so reges Freiheitsgefühl, wie das der Griechen, hätte daher leicht jeden Fortschritt der Bildung hemmen können, wie ja auch wirklich manche Völker dadurch in einem wilden und rohen Zustande zurückgehalten worden sind. Diese Gefahr wurde bei anderen Völkern durch die Lehren und Vorschriften der Priester abgewendet, welche, indem sie in gewissem Grade Freiheit und Einsicht gestatteten, den Missbrauch derselben verhüteten; ein System, welches zwar von segensreichen Folgen für diese Völker war, aber dennoch ihrer natürlichen Entwicklung Schranken setzte und die Blüten ihres Geistes der höchsten Anmuth, welche nur bei völlig freiem und ungehemmtem Wachsthum entsteht, beraubte. Die Griechen bedurften solcher hierarchischen Leitung und Bevormundung nicht, weil das, was diese erreichte, bei ihnen schon im Gefühle unmittelbar gegeben war. Der männlich kühnen Freiheitsliebe, welche sie beseelte, war eine zarte jungfräuliche Scheu vor allem Unreinen und Unheiligen, eine tiefe, kindlich fromme Ehrfurcht vor dem Göttlichen, Hohen, Gesetzlichen beigegeben. Ihre Weisen und Dichter, als sie Worte für das allgemeine Gefühl fanden, nannten vor Allem die Mässigung als das Schönste, das Maasslose, Ueberschreitende als das den Göttern Verhasste. Diese Verbindung eines männlichen und weiblichen Elementes, des praktischen, thatkräftigen Sinnes mit dem zarten Gefühle für Zurückhaltung, Maass und Schönheit ist der eigenthümliche Vorzug der Griechen. Sie, die das Gefühl, bis wie weit zu gehen sei, in sich trugen, bedurften nicht äusserer Schranken priesterlicher Satzung, und verbanden dadurch die Frische der Freiheit mit den Vortheilen geordneter Bildung. Während jene Völker, bei denen die Religion die unmittelbare Lehrerin in allen Beziehungen war, stets eine Spur der Hemmung, des Ungeschickten und Steifen in ihren geistigen Leistungen behielten, bewegte sich das griechische Volk in natürlicher zwangloser Anmuth.

Auch für das geschichtliche Leben der Griechen im Staate war diese schöne Mischung der Gefühle höchst wichtig. Jene anderen Völker waren die Herrschaft des Zwangsgebotes gewohnt; Priester und Könige mochten sich gegenseitig beschränken, die Anderen waren unterworfen. Daher war ihnen auch die Ausdehnung der Herrschaft, die Eroberung etwas Natürliches. Dem Griechen war die Tyrannei einheimischer Herrscher verhasst, Unterwerfung unter Fremde unerhört.

Nur was gemeinsam bestimmt war, galt als Gesetz; selbst als noch Könige an ihrer Spitze standen, war überall die Volksgemeinde entscheidend. Daher zerfiel Griechenland nothwendig in kleine Staaten, denn nur im kleinen Umkreise verstehen sich viele so, um einig zu sein. Allein während sie die Freiheit und das Recht der Einzelnen anerkannten, waren sie doch weit davon entfernt, einem Jeden, vermöge menschlicher Geburt, die Rechte des Bürgers zuzusprechen. Nur die Freigeborenen und Einheimischen waren Bürger und auch unter diesen hatten lange Zeit hindurch nur die durch Geburt oder Vermögen höher Gestellten, welche nicht durch gemeine Bedürfnisse oder Beschäftigungen in ihrer Ausbildung gehemmt waren, die Regierungsgewalt in Händen. Slaven waren nothwendig, damit der Bürger Musse für die Geschäfte der Stadt habe. Auch in Griechenland unterschied man demokratische und aristokratische Staaten, je nachdem die Theilnahme an der öffentlichen Gewalt auf gewisse Classen der Gesellschaft beschränkt oder weiter ausgedehnt war. Allein auch jene Demokratien unterschieden sich noch himmelweit von dem, was man in neueren Theorien darunter verstanden hat; die Zahl der stimmfähigen Bürger war überall von der Zahl der Bewohner sehr verschieden, und wenigstens in der Zeit der Blüthe besass überall ein gewisser Adel, aus den Besseren oder Vermögenderen bestehend, die Gewalt. Wir müssen daher die griechischen Republiken sämmtlich als Aristokratien, wiewohl als natürliche, nicht durch bewusste Satzungen gebildete, bezeichnen, und diese Herrschaft des Höheren, Edleren, Geistigeren ist einer der wesentlichsten Züge des griechischen Sinnes.

Diese Bemerkungen über die allgemeinen Lebensverhältnisse der Griechen mögen hier genügen, um sogleich zur Baukunst überzugehen, in welcher sich ebenso die allgemeinen Grundverhältnisse ihrer aesthetischen Anschauung darlegen.

---

## Zweites Kapitel.

### Die Architektur.

Bei den früheren, hierarchisch und despotisch beherrschten Völkern hatten wir in architektonischer Beziehung nur von Tempeln und Palästen zu sprechen. Bei den freien Griechen fällt zwar der Luxus königlicher Schlösser fort, aber man könnte mit Recht eine grössere Mannigfaltigkeit

der Gebäude erwarten. Indessen — wenn sich auch eine solche entwickelte, besonders in späterer Zeit — ist sie doch nicht so bedeutend, um unsere Aufmerksamkeit gleich anfangs in Anspruch zu nehmen. Die Sitte des freien Landes, alles Oeffentliche nicht in geschlossener Halle, sondern auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machte Gebäude zu solchem Zwecke überflüssig, die Einfachheit republikanischen Lebens und die Mässigkeit der Sitte duldeten an Privatgebäuden keinen reicheren Schmuck. In den Tempeln allein entwickelte sich daher die Schönheit der griechischen Architektur, und was an Monumenten anderer Art höhere Ansprüche macht, ist von ihnen entlehnt. Die Tempel selbst haben nun zwar mannigfache Formen, allein ihnen allen liegt eine sehr bestimmte Hauptgestalt, der Prototypus griechischer Baukunst zum Grunde.

Wir können diesen Grundgedanken der griechischen Architektur mit einem Worte schon ziemlich deutlich bezeichnen, ihr Tempel ist das Säulenhaus. Das Einfachste ist oft oder immer das Fruchtbare. In den phantastischen Grotten der indischen Felsen, in den gewaltigen Massen Babylons und den luftigen Terrassenbauten von Persepolis, unter den duftenden, goldstrahlenden Cedernbalken des Salomonischen Tempels, in den feierlichen Zugängen, Vorhöfen, Hallen der Heiligthümer Aegyptens suchen wir vergeblich den einfachen klaren Grundgedanken, der so natürlich scheint, und aus dem sich doch alle Anmuth und Mannigfaltigkeit der griechischen Architektur entwickelt hat. Das Säulenhaus, das geschlossene, bedeckte, von tragenden Säulen umgebene Haus ist dieser Grundgedanke, zu dessen näherer Bestimmung Folgendes zu bemerken ist.

Der Tempel ist seinem Grundrisse nach bei den Griechen stets ein Viereck, und zwar nicht ein Quadrat, sondern ein längliches Viereck, von bedeutender Verschiedenheit der grösseren von den kleineren Seiten, indem diese (die Breite) in der Regel nur halb so gross als jene (die Tiefe) sind. Die Wände sind dann ringsum von runden Säulen umstellt, welche Gebälk und Dach tragen. Das Gebälk ist dreitheilig; der Hauptbalken unmittelbar auf den Säulen aufliegend, darüber der Fries und endlich das Gesims, die herüberragende, das Gebäude gegen Regen schützende Bedachung. Das Dach ist immer ein schräges und so gerichtet, dass es seine Neigung auf den längeren Seiten hat, auf jeder der beiden schmalen Seiten aber einen Giebel bildet, der auch den Eingang bezeichnet. Das dergestalt aufgerichtete Tempelhaus steht durchweg frei, ohne dass Vor- oder Nebenbauten sich unmittelbar daran anlehnen. Es ruht auf einem Unterbau von mehreren Stufen, welche sich nicht bloss auf der Vorderseite befinden, sondern um das Ganze herum aufen. Auch die einzelnen Säulen stehen völlig frei, sind also nicht, wie

in den ägyptischen Bauten, durch kleine Zwischenmauern verbunden; sie sind aber auch nicht, wie die ägyptischen, an demselben Gebäude von verschiedener Gestalt des Kapitälts oder Stammes, sondern Grösse und Form und selbst die Zwischenräume der Säulen sind auf allen Seiten des Tempels vollkommen gleich.

Innerhalb der Säulenhalle und in mässiger Entfernung von den Säulenreihen erhob sich die Wand des Tempelhauses einfach und senkrecht. Es bestand gewöhnlich aus drei Theilen, dem Vorhause, in welches man zwischen kleineren Säulen einging, dann der Cella, dem eigentlichen Tempelraume, in welchem die Bildsäule der Gottheit stand, endlich einem kleineren Hinterhause, welches entweder geschlossen oder, wie das Vorhaus, durch Säulen geöffnet war.

Die Einfachheit des Gebäudes wurde dadurch befördert, dass die Wand ausser der Eingangsthür, durchweg keine Oeffnungen hatte. Fenster finden sich an griechischen Tempeln nur [ganz ausnahmsweise. Es bedurfte keines starken Lichtes, da im Inneren des Tempels keine wesentlichen und gemeinsamen Verrichtungen vorgenommen, namentlich die feierlichen Opfer gewöhnlich auf dem Platze vor dem Gebäude dargebracht wurden. Bei kleineren Tempeln genügte daher das Licht, welches durch die Thüre einfiel. Grössere hatten dagegen eine eigenthümliche und auffallende Einrichtung, welche die Fenster entbehrlich machte. Der mittlere und grössere Theil des Inneren war nämlich unbedeckt, einem offenen Hofe gleichend. Dies in der Art, dass sich hinten und vorn die Giebel vollständig erhoben, auch auf den beiden langen Seiten das Dach in seiner schrägen Richtung begann, als ob es oben in einen First zusammenlaufen sollte. Dies geschah aber wirklich nur zunächst an beiden Giebeln, über dem Vor- und Hinterhause und den daran gränzenden Theilen des eigentlichen Tempels; während zwischen denselben ein Ausschnitt des Daches war, so dass die Dachschrägen beider Seiten nicht zusammentrafen und sich also nicht gegenseitig hielten, sondern im Inneren durch doppelte Säulenreihen über einander getragen wurden. Zwischen diesen bildete dann im Inneren der unbedeckte, hofartige Theil ein der Säulenhalle und der Tempelwand ähnliches und paralleles Viereck, so dass der Grundriss des Ganzen drei, von aussen nach innen sich verkleinernde, ähnliche Vierecke darstellte. Man nannte einen solchen Tempel Hypaithros d. h. unter freiem Himmel<sup>1)</sup>. Diese ganze Ein-

<sup>1)</sup> Vitruv, der, nach seiner Weise alles auf starre Regeln zurückzuführen, den Hypaithros nur bei dem mit doppelter Säulenreihe unstellten und zwar vorn und hinten zehnsäuligen Tempel (dipteros decastylus) statuirt, beschreibt ihn übrigens ziemlich deutlich, ganz so wie wir ihn an einem erhaltenen Monument, dem grossen Tempel in Pästum, noch vorfinden. *Interiore parte columnas in altitudine*



richtung erinnert an die der griechischen Wohnhäuser, in welchen auch die Wand keine Fenster nach aussen hatte, sondern die meisten Geschäfte auf dem inneren Hofe verrichtet wurden, und die daran stossenden Gemächer durch die Säulenhalle, die diesen umgab, und durch ihre Thüren das Licht erhielten.

Dies wird genügen, um den Umriss des griechischen Tempels und seine wesentlichen Verschiedenheiten von der Architektur der anderen Völker anschaulich zu machen. Man sieht wie einfach hier alles ist, aber auch wie frei und selbstständig. Wenn die Bauten der Inder, Aegypter, Perser theils in den Felsen eingehauen, theils durch ihre phantastische Form oder durch ihre Lage noch mit dem Boden zusammenhängend, nur eine Fortsetzung und Steigerung der Eigenthümlichkeit desselben waren, so steht hier das einfache, von seiner Säulenhalle rings umschlossene Haus, auf seinen Stufen völlig frei und selbstständig da, und löst sich von dem Grunde, auf dem es ruht, leicht und entschieden ab, wie eine neue Schöpfung oder wie der Mensch in der Natur. Diesem einfachen Grundgedanken entsprach denn auch die weitere Ausführung und Ausschmückung des Gebäudes, durch welche dasselbe seine höhere Schönheit erhielt. Die früheren Völker hatten die Würde ihrer Tempel stets nur durch etwas Fremdartiges herbeizuführen gesucht, durch den phantastischen Wechsel der Formen, durch allmähliche Steigerung der Zugänge und Vorhallen, durch die Nachahmung von Thier- oder Pflanzengestalten, oder durch kolossale Massen und glänzende, kostbare Stoffe. Die Griechen blieben rein bei der Sache selbst, weder die Grösse ihrer Gebäude, noch die Anordnung und Gestaltung der einzelnen Glieder überschritt die Grenzen des Nothwendigen und Nützlichen; aber durch die sinnvolle Behandlung desselben verwandelten sie das Dürftige und Trockene der blossen Zweckmässigkeit in freie Anmuth und hohe Schönheit. Der Grundsatz, nach welchem sie hierbei verfahren, ist uns nicht ausdrücklich überliefert worden. Leider ist von den Schriften, welche die griechischen Meister nicht selten mit Beziehung auf ihre Bauten verfasst hatten, auch nicht eine auf uns gekommen <sup>1)</sup>. Der einzige Architekt des Alterthums, von dem uns ein

---

*duplices (habet) remotas a parietibus, ad circuitiorem ut porticus peristylorum. Medium autem sub divo est sine tecto. III. 1. 8.* Uebrigens ist die Frage über die Hypäthraltempel noch streitig, worauf wir indessen nicht näher eingehen können. Vgl. Bötticher, *Tektonik der Hellenen*, Buch 4. 361 ff. und Fergusson, *the illustrated handbook of architecture* 1855. I. 278, und ausführlicher im *Royal institute of British architects*, November 1861.

<sup>1)</sup> Eine ziemlich lange Liste solcher architektonischen Schriftsteller giebt Vitruv im lib. VII. prooem.

Werk erhalten ist, der Römer Vitruv, aus der Zeit des Augustus, zeigt sich durch seine trockenen, und von den griechischen Monumenten oft abweichenden Angaben nur als beschränkter und nicht völlig glaubwürdiger Schüler so grosser Lehrer. Dagegen gestatten uns die Ueberreste ihrer Bauten wohl das Geheimniss zu errathen, das die Griechen zu Schöpfern der schönen Architektur machte; wenigstens für theoretische Einsicht, die freilich noch nicht die künstlerische Kraft der eignen Ausführung verleiht. Zunächst war Klarheit und Deutlichkeit gewiss die Aufgabe der griechischen Architektur, wie jeder anderen Kunst. Die statische Bedeutung jedes Gliedes, seine Beziehung auf die Construction musste aus der Bildung jedes Theiles klar hervorgehen. Allein diese einfache Durchführung des Zweckmässigen genügt hier nicht; sie sichert zwar gegen grobe Verletzungen des feineren Geschmacks und bringt von selbst eine, wenn ich so sagen darf, krystallinische Regelmässigkeit des Ganzen hervor, aus der sich Symmetrie und angemessene Grundverhältnisse ergeben, aber sie führt noch nicht zu höherer Anmuth und Schönheit. Diese entsteht erst durch die sinnvolle Behandlung aller einzelnen Theile. Das Geheimniss nun, welches den Griechen hier die Meisterschaft gab, scheint darin zu liegen, dass sie, indem sie jedem Theile eine solche Gestalt gaben, welche seine Bestimmung für die Festigkeit und Zweckmässigkeit nöthig machte, ihn nicht als todte Masse behandelten, sondern ihm Empfindung und Leben verliehen. Dies aber nicht dadurch, dass sie in ihm menschliche oder sonst aus dem Naturleben entlehnte Gestalten nachbildeten, sondern aus seiner eignen Bestimmung heraus, so dass er, ohne die Natur des unorganischen Stoffes zu verleugnen, seinem Berufe nur gleichsam bereitwillig entgegenkam und den Zweck mit Sicherheit und Leichtigkeit ausführte, wie ein gewandter und eingeübter Diener, welcher das Ueberflüssige meidet und das wirksamste Mittel wählt. Die Formen, deren sie sich dazu bedienten, sind daher zunächst und im Wesentlichsten geometrische, doch so dass sie über das wirkliche Bedürfniss hinaus die verschiedenen statischen Funktionen der einzelnen Theile deutlich erkennen lassen, und in dem Schwunge der Linien sich den feineren, incommensurablen Formen annähern, welche die Natur ihren organischen Gebilden giebt. Sie erregen dadurch, während sie den Charakter selbstloser Ruhe behalten, welche dem unorganischen Stoffe eigen und die Bedingung seiner Schönheit ist, schon im Einzelnen die Vorstellung eines belebten, freiwilligen Thuns, und lassen das Ganze, obgleich es aus einzelnen, den verschiedenen statischen Funktionen entsprechenden Gliedern zusammengesetzt ist, vermöge des harmonischen Verhältnisses derselben und ihrer wohl-berechneten, bald gegensätzlichen, bald flüssigen Uebergänge, als eine

organische von einem Geiste beseelte Einheit erscheinen. Diese Belebung wird dann noch dadurch erhöht, dass sich mit der Einfachheit der statisch fungirenden Theile die freiere Mannigfaltigkeit des Ornaments verbindet, welches die einzelnen Formen gliedert und wirksamer hervorhebt, aber weit entfernt, einen naturnachahmenden Charakter anzunehmen, sich der Strenge des architektonischen Styls unterordnet und höchstens einzelne Anklänge an wirkliche Erscheinungen der Natur hervortreten lässt. Das feine Gefühl für jene mehr abstracte Formensprache und der Takt und die Mässigung bei der Wahl des Ornaments begründen den grossen Vorzug der griechischen Architektur, durch den sie sich ebensoweit über die dürftige Rohheit oder spröde Zweckmässigkeit wie über den leeren Luxus absichtlichen und willkürlichen Schmuckes anderer Nationen erhebt<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe dieses Buches hat C. Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen (2 Bde. mit Atlas, Potsdam 1844) mit Gelehrsamkeit, Scharfsinn und grosser Energie des Denkens eine neue Theorie der griechischen Baukunst zu begründen versucht, die wir nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Die wesentliche Voraussetzung dieser Theorie besteht darin, dass sie zwischen dem Kernschema, der statisch nothwendigen Form der Structurtheile, und der Kunstform oder decorativen Charakteristik strenge unterscheidet, welche letztere als „Ornamenthülle“ der Oberfläche jenes schlichten glatten Kernes gleichsam von aussen angefügt, mittelst analoger aus der Natur und dem Leben entlehnter Formen die baulichen Functionen des Structurtheiles symbolisch darstellt. Diese Ornamente oder Symbole werden dann, insofern sie die verschiedenen Functionen eines und desselben Structurtheiles vereinzelt versinnlichen, durch Heftbänder unter sich und mit dem Kerne verknüpft, während andererseits die verschiedenen Structurtheile durch Junctionen d. h. durch Symbole, welche (ähnlich den Uebergängen in der Musik) am Ende des einen Structurtheiles schon den Begriff und die Wesenheit des darauf folgenden andeuten, unter sich und so zu einer organischen Totalität verbunden sind. Von diesen Sätzen ausgehend construirt Bötticher ein System des griechischen Baues, zu dem sich alle erhaltenen Monumente wie mehr oder weniger entartete Abweichungen verhalten. Denn kein einziges derselben entspricht ihm völlig, selbst diejenigen, in welchen man gewöhnlich die griechische Baukunst gipfeln lässt, wie der Parthenon, zeigen nach Bötticher in manchen Punkten einen Mangel an Verständniss dieses ursprünglichen Systemes. Eine allmälige Entwicklung kann eine so bewusste Theorie nicht wohl gehabt haben; der Verf. selbst nimmt an, dass sie wie Pallas aus dem Haupte des Zeus mit einem Male fertig entstanden sein müsse, und sich jetzt nur theils aus dem Vorhandenen, soweit nämlich noch der ursprüngliche Sinn darin erhalten, theils aus einzelnen Aeusserungen der Schriftsteller reconstruiren lasse. Schon dies Verhältniss dieser Theorie zur Geschichte rechtfertigt in einem historischen Werke ihre Ablehnung. Aber auch innere Gründe stehen ihr entgegen. Eine genaue kritische Prüfung, welche, auf die Details eingehend, die Frage untersuchte, ob es wirklich wahr sei, dass wir in jeder architektonischen Form des hellenischen Baues uns ihrer Analogie mit einer Naturerscheinung und erst dadurch mittelbarer Weise ihrer statischen Function bewusst werden, liegt ausserhalb der Grenzen unserer Aufgabe. Aber das können wir schon hier aussprechen, dass diese Theo-

Durch eine Erläuterung der einzelnen Glieder des griechischen Baues, auf die wir sogleich übergehen, wird dies, hoffe ich, deutlicher werden; zuvor ist indessen noch auf einen allgemeinen Unterschied der Bauformen aufmerksam zu machen. So einfach und feststehend der Grundtypus des Tempels, den wir beschrieben haben, ist, und unbeschadet der inneren Nothwendigkeit, welche die griechischen Baumeister bei der Entwicklung des Einzelnen aus dem Grundgedanken des Ganzen leitete, mussten doch nach der Bestimmung des Gebäudes und nach der Persönlichkeit des Architekten gewisse Verschiedenheiten eintreten; je nachdem nämlich das Werk mehr einen einfachen und strengen oder einen reichen und zierlichen Charakter erhalten sollte. In feineren Beziehungen konnte dies nun bewirkt werden, ohne dass dadurch eine namhafte Veränderung der Formen selbst herbeigeführt wurde, und in der That finden wir an den Bauwerken, dass, so gross auch die Gleichförmigkeit des Stils und die Beibehaltung des Hergebrachten war, dennoch bei jedem einzelnen Werke zarte Modificationen und freie Veränderungen der Maassverhältnisse und der kleineren Verzierungen eintreten. Allein neben dieser unbegrenzten Freiheit künstlerischer Anordnung und der dadurch entstehenden Mannigfaltigkeit des Einzelnen giebt es einen festgestellten und geregelten Gattungsunterschied, nach welchem sich mehrere verschiedene Ordnungen oder Stylarten sondern, von denen jede ihre

rie dem abstracten Verstande zu viel, der schaffenden Phantasie zu wenig einräumt und an die Stelle ihrer ahnenden und andeutenden, auf der Gemeinsamkeit des Volksbewusstseins beruhenden bildenden Thätigkeit, bewusste Operationen des subjectiven Verstandes zu setzen scheint. Können wir hienach diese Theorie unserer Arbeit nicht zum Grunde legen, so hindert das nicht, die grosse Bedeutung des durchweg belehrenden und anregenden Werkes und die Richtigkeit einzelner Ausführungen desselben anzuerkennen, wie dies sich weiterhin zeigen wird. Neben der Tektonik Bötticher's ist das Werk eines anderen Architekten, des genialen Baumeisters Semper zu nennen (G. Semper, der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, Frankfurt und München 1860. 1863. 2 Bde.), welches ganz im Gegensatze mit der Tektonik auf die historische Entstehung der Formen eingeht, und auch die griechische Architektur nicht als ureigenes helles Product, sondern als Abschluss und Blüthe einer lange vorhergegangenen Entwicklung, als Verwerthung barbarischer Elemente im Sinne höherer Kunst betrachtet. So sehr wir aber diesen Anschauungen und Untersuchungen des Verf. unsere Anerkennung zollen, können wir andererseits nicht verschweigen, dass das Werk reich ist an Hypothesen und allgemeinen, systematisirenden Bemerkungen der bedenklichsten Art. Auf dieselben näher einzugehen, enthalten wir uns um so mehr, als das Werk noch nicht vollendet ist und der noch nicht erschienene dritte Band gerade die Baukunst selbst, nicht wie die bisherigen, die ihr dienende Technik behandeln soll. Unsere Zweifel werden uns aber nicht hindern, einige der vielen geistreichen und auf echt künstlerischer Beobachtung beruhenden Bemerkungen, welche dem Werke eingestreut sind, zu benutzen.

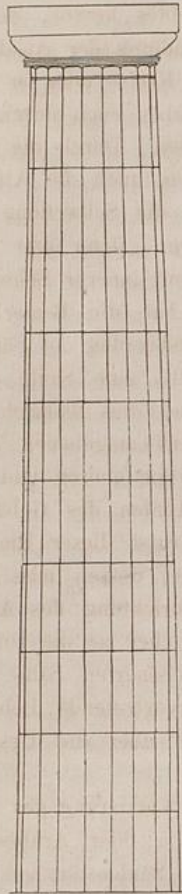
eigenen, leicht erkennbaren Eigenthümlichkeiten hat. Man nennt sie gewöhnlich Säulenordnungen, weil an den Säulen und besonders an den Kapitälern der Unterschied am deutlichsten, auch für den Laien hervortritt, indessen erleiden auch alle anderen Theile in jedem dieser Style mehr oder weniger eine Veränderung. In Griechenland selbst und bis auf die Zeit der Römerherrschaft gab es nur drei solche Säulenordnungen, welche schon von den Alten mit den Namen der dorischen, ionischen und korinthischen bezeichnet wurden. Zwei andere Stylgattungen, die toskanische und die zusammengesetzte oder römische Säulenordnung, welche man in neuerer Zeit gewöhnlich mit jenen dreien gemeinschaftlich zu nennen pflegt, sind eigentlich nur schwache Modificationen des dorischen und korinthischen Styls, und wir haben uns mit ihnen erst später im geschichtlichen Verlaufe näher zu beschäftigen. Jene drei Säulenordnungen dagegen müssen wir schon jetzt bei der Erörterung der einzelnen Glieder berücksichtigen. Dabei haben diese drei Gattungen auch die Bedeutung einer historischen Folge, sie treten, wenigstens im eigentlichen Griechenland, nicht gleichzeitig auf, sondern der dorische Styl war der früheste, der ionische fand, im eigentlichen Griechenland wenigstens, spätere Anwendung, und der korinthische wurde erst in der letzten Zeit griechischer Blüthe beliebt. Dies indessen wird erst weiter unten ausführlich betrachtet werden, hier, wo wir das gesammte Bild der griechischen Architektur von unserem Standpunkte überblicken, müssen wir sie neben einander stellen. Im Wesentlichen verhalten sich jene drei Style so zu einander, dass im dorischen das Einfache und Strenge, im ionischen das Zierliche und Zarte, im korinthischen noch grössere Leichtigkeit und Reichthum des Schmuckes vorherrschen. Man hat den ersten mit der gedrungenen Kraft des kampfeübten männlichen Körpers, den zweiten mit den feineren Formen des Weibes, den dritten endlich mit der schlanken, anmuthigen Gestalt der Jungfrau verglichen<sup>1)</sup>. Näher wird sich dies ergeben, wenn wir die Eigenthümlichkeit jedes Styls bei Betrachtung der einzelnen Glieder kennen gelernt haben.

Unter diesen nimmt vor Allem die Säule (Fig. 1) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, als der zumeist charakteristische Theil und weil an ihr die Verbindung der mechanischen Zweckmässigkeit mit der aesthetischen Belebung besonders deutlich hervortritt. Der Stamm der

<sup>1)</sup> Der Vergleich beruht darauf, dass bei gleicher Höhe die dorische Säule breiter, die ionische schlanker, die korinthische die zarteste und schlankeste ist. Wollte man die Höhe bei gleicher Stärke des Säulenstammes vergleichen, so würde der Vergleich irre leiten, denn dann ist die dorische Säule niedriger als die ionische oder korinthische.

griechischen Säule ist stets rund und zwar kreisrund, allein nicht in der einfachen Gestalt des Cylinders, dessen Oberfläche durchweg grade

Fig. 1.



Dorische Säule mit Durchschnitt  
von Parthenon.

und senkrechte Linien mit dem Boden bildet, sondern in doppelter Beziehung davon abweichend, indem er, wie man es nennt, eine Verjüngung und eine Schwellung hat. Jene besteht darin, dass der Stamm unten stärker ist und nach oben zu abnimmt, so dass also in jedem Punkte des unteren Kreises seine Oberfläche nicht einen rechten, sondern einen einigermaßen geneigten, spitzen Winkel mit dem Boden bildet. Die Schwellung (Entasis) dagegen besteht wiederum in einer Abweichung von der durch die Verjüngung des Stammes gebildeten Linie, indem der Stamm etwa bis zur Mitte seiner Höhe ein wenig stärker wird oder gleichsam anschwillt. Die Linie, welche wir von einem Punkte des unteren Umkreises zu dem entsprechenden des oberen ziehen, weicht auf der unteren Hälfte des Stammes nach aussen zu mit einer, aber freilich sehr leisen, Krümmung von der graden ab, und kehrt dann auf der oberen Hälfte desselben mit umgekehrt entsprechender Biegung wieder zu jener gradlinigen zurück.

Es ist einleuchtend, dass diese Form nicht bloss nach Rücksichten der Zweckmässigkeit gewählt ist. Ein viereckiger Pfeiler hat in der That keine grössere Stützfähigkeit als die von seinem Grundquadrat umschlossene cylindrische Säule, aber er ist leichter herzustellen und gewährt, wenn auch nur scheinbar dem Auge die Beruhigung grösserer Sicherheit. Die Vorzüge, welche die runde Form etwa für die Bequemlichkeit der Durchgehenden oder für die Conservation der Säulen haben möchte, wenn das Material des Pfeilers ein Abstossen der scharfen Ecken befürchten liesse, sind zweifelhaft und jedenfalls wenig bedeutend. Dagegen ist die runde Gestalt unläugbar schöner und

bedeutender, weil sie nicht bloss, wie die viereckige, das Wesen des todten,

nach äusseren Zwecken geregelten Stoffes ausspricht, sondern ein Bild höheren Lebens enthält. Die Kreisgestalt, an der jeder Punkt des Umfanges sich in gleicher Weise zu dem Centrum verhält, und die dadurch wie eine Ausstrahlung aus diesem gemeinsamen Mittelpunkte erscheint, ruft in uns unwillkürlich die Erinnerung an Belebtes hervor, dessen äussere Gestalt ebenso wie seine Bewegung und Handlung der Ausdruck einer inneren, seelenhaften Kraft ist. Im einfachen Kreise oder in dem regelmässigen Cylinder erscheint diese Lebenskraft aber noch durch die mathematische Strenge des Gesetzes allzusehr gebunden. Durch die Verjüngung des cylindrischen Stammes sehen wir dagegen auch die Absicht und Gewalt des Tragens ausgesprochen, und durch die Schwellung gewinnt dies ein höheres, gleichsam elastisches Leben. Denn nun wird uns ein kräftiges, der Last entgegenstrebendes und mit innerer Schwungkraft dieselbe hebendes Wesen dargestellt. Man hat die Bemerkung gemacht, dass selbst dem Laien, dem die geringe Ausbiegung des Säulenstammes in der Entasis an sich nicht leicht auffällt, eine Säule ohne alle Schwellung nüchtern und schwach erscheine, und dies dadurch erklärt, dass das Auge den mittleren, von freier Luft umgebenen Theil durch eine optische Täuschung für dünner halte, als den oberen und unteren, durch die Berührung mit den horizontalen Linien des Gebälkes und des Bodens leichter messbaren. Allein der Grund dieser Empfindung liegt wohl mehr in einem ästhetischen Gefühle, dessen man sich nur nicht vollkommen bewusst wird, als in der Einrichtung des Auges und der optischen Wirkung der Luft, indem der, welcher an die vollere, elastischere Gestalt der durch die Schwellung verschönerten Säule gewöhnt ist, den Mangel und das durch denselben hervortretende Leblose, bloss Mechanische des Stammes bemerkt, ohne sich über die Ursache klar zu werden.

Dies Princip der Belebung herrscht auch in der Verzierung des Säulenstammes vor. Bildlicher Schmuck in Hieroglyphen oder Arabesken, wie er in Aegypten gewöhnlich war, wurde an den Säulenstämmen der griechischen Gebäude wenigstens in guter Zeit niemals angewendet; die einzige Verzierung, welche an diesen vorkommt, besteht in der Kannelirung, in rohrförmigen Höhlungen an der Oberfläche des Stammes, die senkrecht und in der ganzen Höhe desselben herunterlaufen und durch hervortretende Stäbe begränzt und von einander getrennt sind. Man hat den Zweck dieser Verzierung darin gesucht, dass sie dazu diene, die runde Form der Säulen, die aus der Ferne oder beim Mangel scharfen Sonnenlichtes leicht übersehen werden könnte, deutlicher hervorzuheben. Dies werde, führt man an, dadurch erreicht, dass man auf dem runden Schafte grade herunterführende, gleiche

Abtheilungen bilde, durch deren perspectivische Verkürzung an den Seiten die Rundung sich zeige. Diese Abtheilungen hätte man denn, um sie schärfer zu marquiren und wegen der runden Form der Säule, an welcher ein eckiger Ausschnitt unharmonisch gewesen sein würde, nach einer flachen Höhlung ausgearbeitet<sup>1)</sup>. Indessen die Gefahr, dass die runde Form dem Auge entgehen könne, scheint wenigstens bei solchen Entfernungen, bei denen überhaupt noch auf eine architektonische Wirkung zu rechnen war, nicht gegründet. Aber allerdings ist es richtig, dass durch die Kannelluren, durch ihre Verkürzung an den Seiten und durch den Wechsel von Schatten und Licht, den sie hervorbringen, der Anblick ein mannigfaltigerer und belebterer wird und das Kalte und Spröde der einfachen Rundung verliert. Besonders charakteristisch und wichtig ist, dass durch diese Verzierung, durch das Hervortreten der Stäbe und die Vertiefung der Kannelluren das innere Lebensprincip der Kreisform, das Abstossen vom und das Einziehen zum Centrum anschaulich wird. An den ägyptischen Säulen fanden wir etwas Aehnliches aber doch sehr Verschiedenes, was besonders geeignet ist, uns die grössere Schönheit und Bedeutsamkeit der griechischen Form zu verdeutlichen. Ich meine jene Säulenstämme, welche mit augenscheinlicher Nachahmung von Binsenpflanzen oder Rohrbündeln gebildet sind, dergestalt dass die Rundungen der einzelnen Rohrstämme nach Aussen hervortreten und daher die Linien, von welchen sie begränzt und getrennt werden, zurückliegen. Es ist klar, dass diese Form und die mit ihr verknüpfte Erinnerung an Rohrstäbe uns eher das Gefühl einer unzureichenden, schwachen Stütze giebt, welche zum Tragen so grosser Lasten sich wenig eignet; ein Gefühl, dessen sich auch die ägyptischen Baumeister bewusst waren, indem sie demselben dadurch theilweise begegneten, dass sie die anscheinenden Rohrstäbe durch einige, an mehreren Stellen des Säulenschaftes angebrachte Bänder gleichsam zusammenhielten und ihrer Schwäche zu Hülfe kamen. Die griechischen Kannelluren, da ihre Höhlung ganz umgekehrt nach innen gewendet ist, geben weder eine Reminiscenz an eine Naturgestalt noch das Gefühl einer weichlichen Substanz, welche durch ein äusseres Band zusammengehalten werden müsste. Vielmehr dienen sie in ihrer symbolischen Bedeutung — wenn man sie im Gegensatz gegen die Naturnachahmung so nennen darf — dazu, den Eindruck des Straffen, Gespannten, Unbiegsamen, den uns die dorische Säule schon an sich giebt, zu verstärken, uns ein kräftiges, nach Innen zusammengezogenes Wesen zu versinnlichen.

<sup>1)</sup> Rosenthal, über die Entstehung und Bedeutung der architektonischen Formen der Griechen. Berlin 1830.



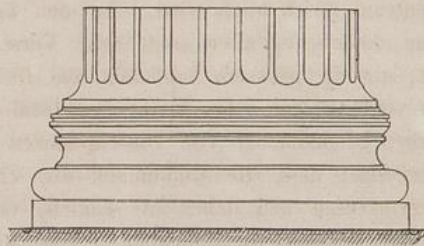
Endlich haben sie den praktischen Zweck, die einzelnen Trommeln, aus denen die Säule besteht, zu einer Einheit zu verbinden <sup>1)</sup>.

Ausser dem Schaft sind an der Säule Kopf und Fuss, Kapital und Basis, zu betrachten. Es liegt wohl im Gefühl, den Stamm, welcher die Last trägt, nicht unmittelbar auf den Boden zu setzen, sondern die Kraft seines Druckes auf denselben durch die Unterlegung eines breiteren, platten Gliedes zu brechen. Wenn auch das Material des natürlichen Bodens oder der Fundamente des Baues eine solche Vorsicht überflüssig macht, so fordert doch das Auge eine Andeutung, dass der Stamm hier wirklich ende, nicht etwa eingesunken oder verschüttet sei, dass wir also ein Ganzes sehen, wie es nicht durch zufällige Umstände, sondern durch den Willen des Bauenden entstanden ist. Aus diesem Grunde fanden wir denn auch schon bei den ägyptischen Säulen eine

Basis, die aber nur aus einer einfachen Platte bestand. Die Basis der griechischen Säulen ist stets (wenn sie vorkommt, denn bei der dorischen Säule, wie wir unten sehen werden, fehlt sie) aus mehreren Theilen zusammengesetzt. Während der Schaft der Säule und selbst seine Verzierungen senkrecht sind, liegen die Glieder der Basis alle horizontal. Das

unterste dieser Glieder ist stets viereckig (die Plinthe), die oberen sind sämtlich kreisförmig und zwar theils polsterartig hervorschwellend, theils als Hohlkehle rund eingezogen. In der schönsten und bei weitem am häufigsten angewendeten Form (Fig. 2) besteht die Basis aus drei Hauptgliedern über der viereckigen Plinthe, und zwar aus zwei Polstern und einer Kehle zwischen beiden, wobei denn der obere, unmittelbar unter dem Säulenschaufte liegende Polster weniger hoch und ausladend, der

Fig. 2.



Attische Basis, von Eleusis.

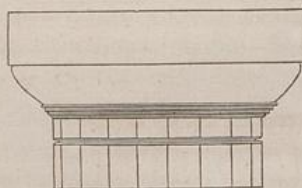
<sup>1)</sup> Bötticher a. a. O. II. 19. Derselbe betrachtet aber (I. 135) die Kanneluren als von den gefurchten Stengeln mancher Vegetabilien, besonders gewisser Dolden, entlehnt, eine Analogie, die, wenn der Beschauer sie wirklich verstünde, den Eindruck der Kraft, welchen die Säule an sich giebt, eher vermindern, als betonen würde. Uebrigens sind jetzt auch ägyptische Säulen mit Kanneluren nach griechischer Weise gefunden, in denen dann diejenigen, welche überhaupt den Ursprung der griechischen Architektur aus der ägyptischen annehmen, das Vorbild der gleichen griechischen Anordnung sehen. Vgl. Bd. I. Buch IV. Kap. 3.

untere in beiden Beziehungen stärker ist <sup>1)</sup>. Wie schon in dem Säulenstamme, so spricht sich hier in noch minder zweideutiger Weise das Bild elastischer Stoffe aus. Gleichsam als ob zunächst unter dem Stamme eine mässig weiche Masse von nicht zu grossem Umfange, damit sie nicht zu weit herausquellte, dann weiter unten ein vollerer, weicherer Stoff ausgebreitet sei, dazwischen aber eine Federkraft anderer Art im entgegengesetzten Sinne wirke, nicht weich und durch den Druck ausgedehnt, sondern nach innen, zu einer Höhlung sich zusammenziehend. So bilden diese Glieder zugleich untereinander einen harmonischen Wechsel des Vollen und Hohlen, in ihrer zunehmenden Breite einen Uebergang von dem schlanken Stamme zu dem Boden, und wieder in ihrer senkrechten Folge horizontaler Lagen einen Gegensatz zu dem einfachen Stamme und eine Vermittelung mit der sonst allzuscharf gegen ihn abgegränzten Fläche des Bodens.

In ähnlicher Weise wie die Basis zur Bodenfläche verhält sich das Kapitäl zu den darüber liegenden Theilen des Gebälks und des Daches, indem es ebenfalls von dem Senkrechten und Schlanken in das Horizontale und Breite hinüber leitet, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Uebergang hier nicht ausschliesslich durch verschiedene horizontale Lagen, sondern durch eine freiere, gleichsam aus dem inneren Leben des Schaftes hervortretende Ausbiegung bewirkt wird, und dass sich auch sonst das Kapitäl durch leichtere, freiere, mehr organische Gestalt als das Haupt und der zarteste Theil der Säule bezeichnet, während in der Basis das Materielle und das Gesetz der Schwere vorherrscht. Das Gemeinsame der Kapitäle in den drei Säulenordnungen ist, dass sie im Wesentlichen aus zwei verschiedenen Theilen bestehen, aus einem weicheren durch eine gebogene Linie über die Breite des Stammes sich

ausladenden Theile, und darüber aus einer viereckigen oder doch das Viereck andeutenden Platte, auf welcher dann das Gebälk ruht. Uebrigens aber sind die Kapitäle in den einzelnen Säulenordnungen höchst verschieden und wir müssen mit der näheren Betrachtung dieses vorzugsweise charakteristischen Theiles auf die Unterscheidungen der Säulenordnungen eingehen.

Fig. 3.



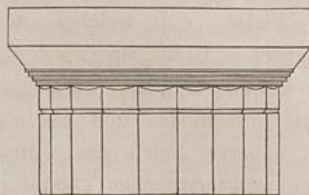
Dorisches Kapitäl, aus Phigalia.

Das Kapitäl des dorischen Styls (Fig. 3) hat, wie dieser Styl

<sup>1)</sup> An der hier beschriebenen s. g. attischen Basis fehlt grade in den Monumenten Athens die Plinthe; Vitruv schreibt sie indessen vor, auch findet sie sich ausserhalb Athen schon frühe und in späteren Monumenten fast immer.

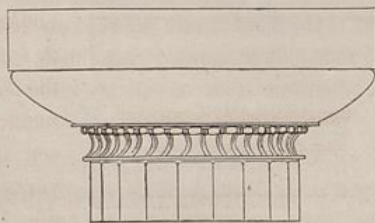
überhaupt, den Charakter einfacher Strenge und unmittelbarer Hindeutung auf den Zweck der Sicherheit und die Kraft des Tragens. Die Platte (Abacus) ist ein starker, viereckiger Stein, bedeutend breiter als der obere Säulenstamm und selbst über den unteren Durchmesser desselben vorragend, ganz geeignet, um die stützende Kraft einem grösseren Stücke des Gebäudes zuzuwenden und den Druck desselben auf die schlankeren, oberen Theile der verjüngten Säule zu vermindern. Um diese beträchtliche Ausladung der Platte zu unterstützen und zugleich ihre viereckige Form auf die runde des Stammes zurückzuführen, musste der untere, weichere Theil des Kapitäls ebenfalls stark hervortreten, und durch seine gedrungene Form den Ausdruck von Kraft und Dauerbarkeit geben. Dieser Theil (Echinus, zu deutsch Kessel) besteht daher aus einer einfachen Ausladung des Kreises, gleichsam als ob die obere Fläche des Stammes den Körper desselben verlassend, nach aussen zu hinausschreitet und sich zu der Form eines flachen Kessels oder einer Schale erweitert, deren oberer, ebenfalls kreisförmiger Rand sich an die viereckige Platte so anschliesst, dass er die Mitte ihrer Seiten trifft, die Ecken aber freilässt. Die Höhe dieses aufstrebenden Gliedes, das man Echinus mit Beziehung auf seine kesselartige Form nannte, ist nicht bedeutend und oft geringer als die darauf liegende Platte. Die Linie des Echinus, wie sie sich im Durchschnitte zeigt, ist manchmal mehr gebogen, so dass sie dem Viertel eines kreisrunden Stabes (Viertelstab) gleicht, in den besseren Monumenten aber mehr gradlinig und nur oben gegen die Platte hin mit einer Krümmung eingezogen. Die grade Linie gewährt die einfachste, aber freilich etwas strenge Zurückführung der quadraten Form der Platte auf die runde

Fig. 4.



Spät dorisches Kapitäl, von Delos.

Fig. 5.

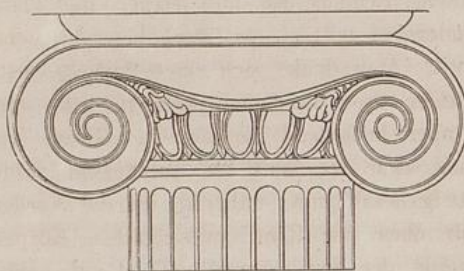


Dorisches Kapitäl, von Pästum.

des Stammes. Durch die leise Schwingung aber, welche man dieser Linie lieh, und in der zarten Biegung nach oben, welche in späteren ausdruckslosen Monumenten fehlen (Fig. 4), ist der Zweck des Tragens

auf eine überaus anmuthige und schöne Weise ausgedrückt; es scheint, als ob die ursprünglich weiche Masse im Kampfe mit der Last sich diese Form gegeben, bevor sie zu Stein erstarrte. Der Echinus des dorischen Kapitāls ist an den erhaltenen Monumenten durchgehends glatt, indessen ist es wahrscheinlich, dass er ursprünglich manchmal durch Malerei verziert war<sup>1)</sup>. An den Stamm selbst schliesst sich der Echinus durch ein kleines vermittelndes Glied an, welches gewöhnlich in drei Riemchen besteht, unterhalb welcher der Stamm der Säule entweder mit einer Hohlkehle (Fig. 5) oder doch mit einem oder mehreren um den Stamm herumlaufenden kleinen Einschnitten versehen ist. Hierdurch werden beide Theile, Kapitāl und Stamm, deutlicher gesondert, während zugleich die Hohlkehle

Fig. 6.



Jonisches Kapitāl, von Eleusis.

die nach innen zusammengezogene Kraft des Säulenstammes versinnlicht, und die Riemchen als ein festes, gegliedertes Band die hervortreibende Kraft, welche sich in dem Echinus zeigt, noch anschaulicher machen, und dadurch die Schönheit seiner kräftigen Ausbiegung erhöhen.

Von dem dorischen Kapitāle unterscheidet sich das ionische (Fig. 6) höchst wesentlich. Während in jenem der Gedanke des Tragens rein und einfach

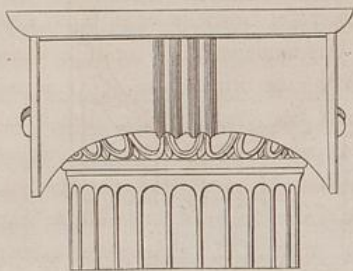
<sup>1)</sup> An einigen Kapitālen des Theseustempels zu Athen fand Bötticher (Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862. Berlin 1863. p. 188; dieselbe Bemerkung hatte übrigens schon Schaubert gemacht nach einem Bericht in Kuglers's Museum für bild. Kunst 1. 253) Farben oder doch Spuren derselben, welche darauf schliessen lassen, dass der Echinus mit dem s. g. Eierstab verziert war. Bötticher hatte schon in der Tektonik diese Verzierung für den Echinus postulirt und so zu erklären gesucht, dass sie einen Blattkelch darstelle von abwechselnd breiteren und spitzeren Blättern, deren Spitzen durch eine Belastung von oben überfallen und zwar bis auf ihre Wurzeln überfallen. Und da nun in dem Ornament eines Baugliedes sich Wesen und Funktion desselben ausspreche, so sei durch diese bis zur Wurzel überfallenden Blätter, welche dem Kern der Säule durch die Riemchen verknüpft dargestellt würden, die starke Belastung ausgesprochen, mit welcher das Gebälk auf die Säule drückt. Allein dieser Deduction steht zunächst der Umstand entgegen, dass in allen plastischen Darstellungen des Eierstabes, auch in denen der besten Zeit, der eiförmige Körper auf das Deutlichste als etwas für sich Bestehendes behandelt ist, was sich schwerlich mit dem Gedanken an ein überfallendes Blatt vereinigen lässt. Zudem aber würde, wenn jene Annahme richtig wäre, sich weder der grade Abschnitt seines oberen Randes am ionischen Kapitāl, noch die breite, kesselförmige Ausladung, die wir grade an den ältesten dorischen Kapitālen finden, erklären lassen. Semper's Erklärung stimmt

ausgedrückt und jedes Zufällige und Fremdartige vermieden war, nimmt dieses Formen an, welche, so wohlthuend sie auch für das Gefühl sind, auf den ersten Blick etwas Willkürliches haben oder auf unbekannte Beziehungen und Gedankenverbindungen hinzudeuten scheinen. Das ionische Kapitäl mit den Voluten oder Schnecken und den Polstern auf der Seitenansicht des Kapitäls hat etwas Künstliches und lässt sich nicht mehr einfach aus dem Bedürfniss und der Belegung tragender Stoffe erklären. Gehen wir näher in das Einzelne ein, so findet sich auch hier zunächst auf dem Säulenstamme der Echinus, aber bei weitem zarter, nicht mehr so stark vortretend, wie am dorischen Kapitäl, sondern als ein mässiger Viertelstab, und seine Verzierung, an welcher sich eiförmige Theile vorzugsweise bemerklich machen, und die man daher Eierstab genannt hat, ist nicht bloss durch Malerei, wie zuweilen beim dorischen Echinus, sondern auch plastisch dargestellt. Auf diesem Echinus ist nun ferner die Platte nicht unmittelbar aufgelegt, sondern es tritt ein anderer, besonders charakteristischer Körper dazwischen. Man denke sich einen flachen, elastischen Stoff in länglich viereckiger Gestalt, dessen kleinere Seite dem Echinus gleich, die grössere aber bedeutend breiter ist. Diese lege man dann auf den Echinus und zwar so, dass die überflüssige Breite auf den beiden Seiten gleichmässig herabhängt, während auf der Vorder- und Rückansicht der Säule nur eben der Rand jenes flachen Körpers sichtbar bleibt. Demnächst werde der herabhängende Theil auf beiden Seiten der Säule lose aufgerollt, und diese Rolle in ihrer Mitte durch ein Rand zusammengezogen, während sie an ihren beiden Enden geöffnet bleibt, und also die schneckenartigen Windungen des Aufrollens blicken lässt. Auf diese Weise haben wir die Gestalt des ionischen Kapitäls erlangt. Es hat hiernach die Eigenthümlichkeit, dass es nicht, wie der kreisrunde Stamm der Säule, auf allen Seiten gleich erscheint, sondern eine vierseitige Gestalt annimmt, an der nur je zwei gegenüberstehende Seiten sich gleichen. Die Vorder- und Rückseite zeigen uns den Echinus mit dem Eierstabe von zwei Voluten oder Schnecken eingefasst, welche seitwärts und nach der Tiefe zu weiter ausladen, als der Echinus. In der Mitte jeder Volute, im Auge derselben, sehen wir das Ende jener gerollten Fläche, verfolgen dann seine spiralförmigen Windungen, bis die äusserste derselben über den Echinus gradlinig und

im Wesentlichen mit der im Text gegebenen überein. Nach ihm ist an der nach ihren verschiedenen Thätigkeiten durch besondere Organe gegliederten Säule der Echinus dasjenige Glied, welches den Begriff des Aufnehmens darstellt. Die Entwicklung desselben von breiter ausladenden zu strafferen und schlankeren Formen wird sehr richtig zusammengestellt mit ähnlichen Uebergängen in den Formen der griechischen Thongefässe.

horizontal fortläuft und so in die Voluta der anderen Seite übergeht, deren Windung wir dann wieder von aussen nach innen und bis zu ihrem Endpunkte verfolgen können. Die Zwischenräume der Windungen der Voluta sind, damit diese hervortreten, leicht ausgehöhlt und bilden den sogenannten Kanal, der sich dann auch unter der horizontalen Verbindung beider Voluten in der Mitte des Kapitäls fortsetzt. Sehr viel einfacher ist die Seitenansicht des Kapitäls (Fig. 7), denn hier sehen wir nur von dem Rande der beiden Voluten an den Stoff, aus welchem sie gebildet sind, nach der Mitte zu und bis zu dem fingirten Bande,

Fig. 7.



Ionisches Kapitäl, Seitenansicht, von Eleusis.

welches die Masse zusammenhält, abnehmend, so dass sich nur zwei trichterförmige, polsterartige Massen mit einander verknüpft darstellen. Die Platte endlich, welche diesem Kapitäl aufliegt, ist nicht nur bedeutend niedriger, wie die des dorischen Styls, sondern selbst ziemlich unscheinbar. Sie ragt auch in horizontaler Beziehung nicht über das Kapitäl hinaus, sondern erreicht nach vorn hin nicht völlig die Ausladung des Echinus, und nach der Seite zu noch nicht einmal den Anfang der Schneckenwindungen. Es ist einleuchtend, dass dieser geringe Umfang der Platte mit jenen Schneckenwindungen in Verbindung steht, indem ein Druck auf den mittleren Theil die Biegung der elastischen Masse zu begünstigen scheint. Eine eigene Schwierigkeit entstand durch die Form dieses Kapitäls an den Ecksäulen (Fig. 8). Hätte man diese grade so wie die übrigen gebildet, so wäre an der Seite des Gebäudes statt der Vorderansicht mit den Voluten die Seitenansicht mit den Polstern zum Vorschein gekommen. Hiezu eignete dieselbe sich aber schon an sich nicht, da sie den Charakter des Weichen und Innerlichen hat, und zu schwächlich aussieht, um der Aussenwelt, dem Wind und Wetter, gewachsen zu erscheinen. Ueberdies aber wäre daraus entstanden, dass auf den Seiten des Gebäudes, während auch hier die übrigen Kapitäle ihre Voluten nach vorne richten, die Ecksäulen ihnen ungleich gewesen wären. Daher kam man auf den Ausweg, das Kapitäl der Ecksäule sich so vorzustellen, als ob es aus zwei halben Kapitälern, von denen das eine der Säulenreihe der kürzeren, das andere der der längeren Seite des Gebäudes angehörte, zusammengesetzt wäre. In der äusseren Ecke stiessen daher die Voluten aneinander, wodurch es, da sie in ihrer natürlichen Richtung sich durch-

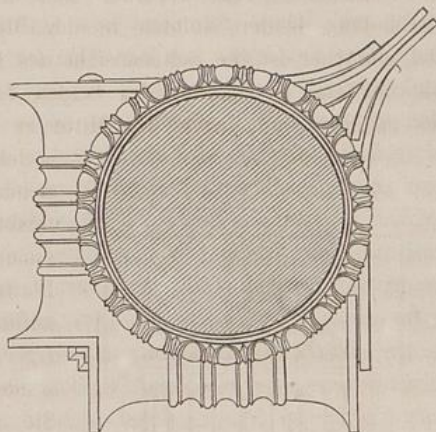
schnitten haben würden, von selbst entstand, dass diese Doppelvoluta sich auf der Diagonale des vierseitigen Kapitäls auswärts bog. Auf der gegenüberstehenden inneren Ecke dagegen trafen die beiden Polsterseiten zusammen, in einer Weise,

welche, wenn dem Auge zugänglicher, an sich unschön gewesen wäre, hier aber, da die vortretende Ecke der Cella keine nähere Betrachtung beider Polsterseiten zu gleicher Zeit zuließ, sondern jede nur in Verbindung mit der Säulenreihe, der sie entsprach, sichtbar war, kein Missfallen erregen konnte. Man kann also diese Eckkapitäle so auffassen, als ob sie aus der Zusammensetzung von zwei durch die Diagonale des Vierecks abgeschnittenen, halben Kapitälern entstanden wären, oder dadurch,

dass die beiden Säulenreihen, welche in der Ecke zusammenstossen, je mit einem vollen Kapitälern ausgestattet gewesen, von dem aber bei der Verbindung beider Reihen der innere Theil, weil kein Raum für ihn vorhanden war, fortfallen musste.

Wenn wir über die Entstehung des ionischen Kapitäls reflectiren, so sehen wir darin eine eigenthümliche Voraussetzung mit ihren Consequenzen durchgeführt, welche nach der Natur der Sache wohl niemals oder nur einzelne Male höchst zufällig bei einem Gebäude vorgekommen sein kann, und es scheint daher — im Gegensatze gegen die einfache Nothwendigkeit des dorischen Styls — hier eine recht willkürliche Erfindung stattgefunden zu haben. Daher hat man denn auch diese Erfindung aus verschiedenen vereinzelt Vorgängen herleiten wollen. Vitruv berichtet eine Anekdote, wonach die Voluten durch eine Nachahmung der Locken des Frauenhaares entstanden seien. Da man anfangs bei dem dorischen Style das Fussmaass der natürlichen Gestalt des Mannes und daher überhaupt die Verhältnisse des kräftigeren und breiteren Körpers zum Grunde gelegt, sei ein Baumeister in Ionien auf den Gedanken gekommen, zu grösserer Zierlichkeit die schlankeren Verhältnisse weiblicher Körper anzuwenden, welche Beziehung zu einer weiteren Nachahmung weiblicher Tracht in den Säulen, namentlich der Falten des langen Rockes in den Kannelluren und der Locken des Hauptes

Fig. 8.



Ionisches Eckkapitäl, Grundriss.

in den Voluten geführt habe. Durch diese Erzählung Vitruvs nicht befriedigt, haben Neuere dagegen die Vermuthung aufgestellt, dass man, um eine Beschädigung der auf den Echinus zu legenden Platte zu verhüten, eine Baumrinde oder Decke, die nachher fortgezogen werden sollte, untergelegt habe, welche dann, durch die Schwere des Steins gedrückt und durch ihre Elasticität gekrümmt, eine zierliche Form unter den Ecken der Platte gebildet hätte, die einem Architekten nachahmenswerth geschienen und auf die Erfindung der ionischen Volute geführt habe.

Andere glauben bemerkt zu haben, dass das ionische Kapitäl in früherer Zeit besonders an Grabmälern angewendet wurde und vermuthen darin eine symbolische, mysteriöse Beziehung; oder sie halten es für wahrscheinlich, dass angehängte Widderhörner das Motiv für diese Formen gewesen seien, wie man auch an den Altären die Hörner geopferter Thiere aufgehängt habe. Es lässt sich freilich nicht darüber absprechen, wie der Anblick irgend einer zufälligen Verbindung auf einen sinnenden Künstler anregend gewirkt haben mag, allein weder eine Umgestaltung architektonischer Formen nach symbolischen Zwecken, noch eine Nachahmung thierischer Theile [an wesentlichen Baugliedern entspricht dem griechischen Kunstgeföhle, und es ist überhaupt unwahrscheinlich, dass ein einzelner Moment der Erfindung dagewesen sei. Ebenso wie Wörter und Mythen der Völker, entstehen bauliche Formen nicht mit einem Male und in einem Individuum, und so ist auch wahrscheinlich hier manches Vermittelnde dazu gekommen, bis allmählig diese Form festgestellt wurde. Bei einer solchen Mitwirkung mehrerer Generationen ist es aber natürlich, dass die spätere Ausbildung weit über die ursprüngliche Absicht hinausgeht. In der Sprache können wir es oft mit Evidenz nachweisen, dass eine Aehnlichkeit des Klanges oder des Bildes die Phantasie anregt, ein Wort in einer von seiner Wurzel ganz abweichenden Richtung, der Schreibart nach sowohl als der Bedeutung, zu gebrauchen, und ebenso finden wir auch den Mythos oft mit Zusätzen ausgemalt, welche dem ursprünglichen Sinne desselben fremd waren. Ganz ähnlich mag es nun bei der Entstehung des ionischen Kapitäls zugegangen sein. Die Versuche der alten Meister, manche Schwierigkeiten oder Härten einer älteren Bauweise zu mildern, mögen auf neue, aber völlig architektonische Formen geführt haben, welche, hie und da im Einzelnen an natürliche Erscheinungen erinnernd, allmählig nach diesen benannt und ihnen ähnlicher gemacht wurden, bis dann zuletzt diese bildlich ausgeschmückte und zugleich architektonische Gestalt durch den fortgesetzten Gebrauch zur festen gesetzlichen Norm erhoben wurde. So erklärt es sich ohne Schwierigkeit, wie aus einer älteren Grundform die spätere Gestalt des ionischen



Kapitälts entstanden sein mag. Eine der wesentlichsten Bestimmungen des Säulenkopfes war, wie wir bemerkt haben, die runde und senkrechte Form der Säule mit der eckigen und horizontalen des Gebälks und der Dachung durch einen Uebergang zu verbinden. Im dorischen Style wurde diese Aufgabe sehr consequent durch den noch runden Echinus, der in seiner oberen Mündung sich an die quadrate und imposante Gestalt der schweren dorischen Platte anschloss, gelöst. Diese Form hing aber nothwendig mit den sonstigen Eigenthümlichkeiten des dorischen Styls zusammen und war unter anderen Verhältnissen nicht anwendbar. Hatte man namentlich einen schlankeren und weniger verjüngten Säulenstamm, und liebte man überhaupt die markige Kraft des Dorismus nicht, so musste auch die Platte leichter und weniger ausladend, der Echinus niedriger und weniger erweitert angebracht werden. Dann aber wären beide in ihrer Einfachheit unbedeutend und zur Vermittelung des scharfen Contrastes zwischen der Säule und dem Deckenwerk nicht ansehnlich genug ausgefallen. Wenn man den sogenannten toscanischen Styl des Vitruv betrachtet, der nichts anderes ist als ein schwächlicher Dorismus mit manchen Eigenthümlichkeiten des ionischen Styls verbunden, wird man leicht noch andere Gründe wahrnehmen, welche eine solche Form ungenügend machten. Da zeigt uns denn nun das ionische Kapitäl, wenn wir von seiner Ausschmückung und der scheinbaren Bedeutung der einzelnen Theile abstrahiren, in seiner Grundform eine ganz andere Lösung jener Aufgabe. Indem man nämlich dem Echinus selbst eine Gestalt gab, welche, ohne das Runde völlig zu verlassen, doch zugleich durch eine Ausladung an den Ecken und durch die ebendadurch herbeigeführte Sonderung der Vorderansicht von den Seiten schon auf das Vierseitige hindeutete, so hatte dieses Glied mit den Functionen des Echinus selbst, die der Platte einermassen verbunden; es machte eine grössere Bedeutsamkeit dieser letzteren entbehrlich und hatte selbst an Kraft und Ansehen gewonnen. Ueberdies aber vermittelte ein solcher Echinus auch, indem er durch seine runden Formen als Fortsetzung und Auswuchs des senkrechten Säulenstammes, und doch durch seine grössere Ausladung selbstständig und daher bei seiner verhältnissmässig geringen Höhe als ein horizontales Glied erschien, den Contrast der Säulen und des Gebälkes. Wie dies in einer rohen und einfachen Form ausgeführt gewesen sein möge, kann man sich ungefähr vorstellen, wenn man an manche Kapitäle des Mittelalters und des maurischen Styls denkt, in denen sich ebenfalls eine Entwicklung des Quadraten aus dem Runden findet, welche indessen mehr, als es nach griechischem Systeme der Fall sein konnte, mit einer Höhenrichtung verbunden war. Es war aber natürlich, dass der griechische Schönheitssinn sich bei solcher plumpen Gestalt nicht befriedigte, und dass man allmählig

zu einer reicheren Ausschmückung übergang, in welcher sich das Gesetz elastischer Bewegung, das überhaupt in der griechischen und (wie wir unten noch näher sehen werden) besonders in der ionischen Architektur herrschte, deutlicher ausprägte, und ohne eigentliche Naturnachahmung einen bildähnlichen Charakter annahm <sup>1)</sup>.

Das korinthische Kapital (Fig. 9), zu welchem wir nun übergehen, ist noch reicher und entlehnt seinen Schmuck noch deutlicher aus der Natur, zugleich aber ist es mehr Gemeingut, nicht so wie das dorische und selbst das ionische, ausschliesslich griechisches Eigenthum. Seine Grundform ist vielmehr eine, welche wir schon in Aegypten fanden, und die auch im Mittelalter vorherrscht, die Form des länglichen, sich von unten nach oben erweiternden Blumenkelches. Auch diese Gestalt ist an sich von rein architektonischer Bedeutung, indem sie die Entfaltung des Runden und Senkrechten zum Quadraten und Horizontalen darstellt. Es ist der umgekehrte Weg des dorischen Kapitäl. Wenn dieses kühn ausladend seine Richtung unmittelbar nach Aussen nimmt, so wendet sich jenes in leichtem Schwunge von innen heraus und giebt daher das Innere einer gebogenen Linie. Wenn das dorische

---

<sup>1)</sup> Eine Uebersicht und Kritik der früheren Meinungen giebt E. Guhl: Versuch über das ionische Kapital, Berlin 1845 (das Referat über die Meinung des Verfassers dieses Buchs ist übrigens ungenügend, insofern nur die auf p. 21 gegebene Beschreibung des Kapitäl, nicht die Reflexionen über den Ursprung desselben berücksichtigt werden), welcher seine eigene Ansicht dahin ausspricht, dass der Volutenkörper dieses Kapitäl nichts anderes sei als ein Abakus, der, um den beim Kapital wesentlich integrierenden Begriff der Belastung zur Erscheinung zu bringen, sich in geschwungenen und gleichsam hervorquellenden Formen über den Echinus des Kapitäl herabsenke. Bötticher fasst den Volutenkörper als ein über den Echinus gelegtes Band, dessen Zweck sei, vorzubereiten auf den bandartig ausgespannten Architrav. Beide Erklärungen mögen in der That einzelnen Motiven entsprechen, welche bei der Hervorbringung dieser complicirten Form mitwirkten. Semper endlich geht auch hier mehr auf das Historische ein und glaubt den Ursprung dieses Kapitäl in der zwischen volutenartigen Gliedern emporsteigenden assyrischen Palmette nachweisen zu können, so dass die aesthetische Bedeutung dann nur die sei, die Bekrönung, den Abschluss eines Aufrechtstehenden nach oben, auszudrücken. Diese Vermuthung hat darin eine Unterstützung, dass man auch auf griechischen Vasenbildern und Reliefs, die zum Theil den ältesten der erhaltenen Monumente gleichzeitig sind, ja ihnen vorangehen, öfter das ionische Kapital an Säulen oder Stuhlbeinen in der Art findet, dass die Voluten statt des sie verbindenden graden oder geschweiften Kanals, neben einander wie zwei Ranken aus dem Schaft hervorgehen mit einer Palmette in ihrer Mitte. Die spätere durch Abrundung des Winkels, in welchem die Voluten auseinandergehen, entstandene Form erinnert an jene ältere noch durch die Ausschweifung des Kanals nach unten.

Fig. 9.



Korinthisches Kapitäl, von Milet.

Kapitäl die Gesetze der mechanischen Natur und des Widerstandes treuer ausspricht, so schliesst sich das korinthische an die organische Natur an. Die Ausbreitung des Stammes erinnert an den Baum, die Form des Kelches an die Blume, und in dieser Reminiscenz liegt eine Nöthigung für die Phantasie, die freiere Verzierung, deren dieses Kapitäl wegen seiner Grösse und wegen seines leichteren Charakters bedarf, aus dem Pflanzenreiche zu nehmen. Daher finden wir sowohl bei den Aegyptern wie im christlichen Mittelalter diese kelchförmigen Kapitäle gewöhnlich mit einem Blätterschmucke ausgestattet, der aber freilich bei jenen eine ganz andere Gestalt als bei den Griechen erhielt. Eine entschiedene Nachahmung der Natur in einem wesentlichen Gliede des Baues, die Umgestaltung der Säule in eine Pflanze, des Kapitäls in eine Blume oder Baumkrone war dem architektonischen Sinne der Griechen entgegen, der überall die Sache selbst sehen wollte. Ein müssiges Bild oder eine symbolische Beziehung würde ihr Wahrheitsgefühl verletzt haben. Das heitere Spiel der Phantasie aber, das nur einzelne Pflanzentheile ohne ernste Durchführung aufnahm, belebte die einfache Form und sprach selbst eine tiefere Wahrheit des Gefühles aus, indem es aus der Verwandtschaft der Gestalten heraus, die inneren Gesetze

der Natur, den Zusammenhang des Organischen und Mechanischen in zarten Anklängen andeutete.

Der Schmuck des korinthischen Kapitāls erhebt sich bekanntlich in drei Reihen über einander. Aus dem Rundstabe, welcher den Säulenschaft oben begränzt, steigen acht Blätter dicht ringsum geschlossen auf, die der Natur gemäss erst mit einer leichten Bauchung auswärts, dann einwärts gebogen, endlich mit ihrer Spitze sich nach aussen hinneigen. Ueber diesen erhebt sich aus den Zwischenräumen der ersten Reihe eine zweite von acht anderen, ähnlichen Blättern. Ueber dieser zweiten Blätterreihe wachsen dann aber an jeder der vier Seiten des Kapitāls rechts und links je zwei Ranken empor, von denen die inneren und schwächeren (Schnörkel, helices) sich nach innen gegen einander biegen und an oder unter dem Abakus in der Mitte der Kapitālsseite eine palmettenartige Blume tragen, während die äusseren (volutae) in kräftigerer Gestalt und mit schneckenartiger Krümmung unter dem Abakus ausladen. Dieser hat nämlich zwar die Gestalt eines Vierecks, aber nicht eines gradlinigen, sondern eines geschweiften, dessen Seiten nach innen zu vertiefte Curven bilden und dessen Ecken stumpf abgeschritten sind und so die Voluten, die zu zweien zusammentreffend sich zu vier Paaren an einander lehnen, bedecken. Uebrigens waren die Blätter nicht von einem Baume, sondern von einem Kraut, Akanthus oder Bärenklau, genommen, dessen volle breite Formen sich am Besten dazu eigneten. So wenigstens bei der gewöhnlichen und regelmässigen Form, dieses Kapitāls, das bei seiner grösseren Mannigfaltigkeit auch freier und mit grösseren Veränderungen als die anderen angewendet wurde.

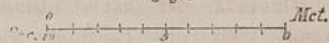
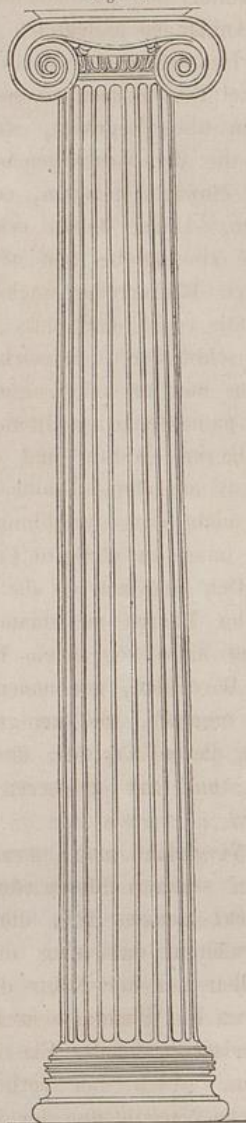
Vergleicht man hiernach das korinthische Kapitāl mit denen der beiden anderen Säulenordnungen, so zeigt sich, dass es mit ihnen die Tendenz gemein hat, die Rundung des Stammes in das Viereck hinüberzuleiten, dass aber diese Aufgabe im dorischen Styl rein und unmittelbar aus der Natur des Steines gelöst ist, während in den beiden anderen die Phantasie noch andere verwandte Vorstellungen herbeiführt, im ionischen die der Elasticität, im korinthischen die des vegetabilischen Lebens. Auch hier verliert sich die Architektur zwar nicht in eine bildliche Nachahmung der Natur, aber sie verbirgt gleichsam ihre eigentlichen mechanischen Zwecke, indem sie die Kelchform des Kapitāls mit Blättern bekleidet und selbst das Viereck der Platte nicht gradlinig scharf zeichnet, sondern nur durch die vortretenden Ecken andeutet. Man sieht daher in den drei Säulenordnungen ein inneres Gesetz der Fortbildung der architektonischen Formen, wenn man auch zugeben kann, dass das Einzelne nicht mit völlig zwingender Nothwendigkeit

daraus hervorging, sondern sich vielleicht auch anders gestaltet haben könnte.

An eine zufällige Erfindung des korinthischen Kapitäls ist wohl ebensowenig wie an die des ionischen zu glauben. Dennoch erzählt Vitruv eine solche, und zwar in folgendem Hergange. Auf das Grab einer Jungfrau von Korinth habe die Amme derselben allerlei Geräth, das dem Mädchen werth gewesen, in einem Korbe hingestellt und zum Schutz einen Ziegel darüber gelegt. Zufällig wäre aber auf der Stelle eine Wurzel der Akanthus im Boden gewesen, aus der nun im Frühjahr die Blätter und Ranken hervorstiegen und, da sie nicht frei aufschliessen konnten, sich an die Aussenwände des Körbchens anschlossen und an den Ecken des Ziegels zu Voluten zusammenrollten, welche anmuthige Erscheinung dann ein Bildhauer, Kallimachos, bemerkt und zu der Erfindung dieses Kapitäls benutzt habe. Die Anekdote selbst ist anmuthig zu nennen, weil sie die Entstehung der jungfräulich zarten Säule an das Schicksal einer Jungfrau knüpft, allein ihre Wahrheit wird selbst durch den Namen des Erfinders (eines Künstlers aus der Zeit des peloponnesischen Krieges) nicht hinlänglich verbürgt.

Nachdem wir so in den Kapitälern die bedeutendste Abweichung der drei Ordnungen kennen gelernt haben, bedarf es eines Rückblicks auf die verschiedene Gestaltung der übrigen Theile der Säule in jeder Ordnung. Der Säulenschaft ist im dorischen Style kürzer und gedrungener, als in den beiden anderen; während er bei diesen gewöhnlich etwa acht, in einzelnen Fällen sogar bis zehn Mal so hoch ist als der Durchmesser seines unteren Kreises (Fig. 10. Vgl. Fig. 1), erreicht er im

Fig. 10.

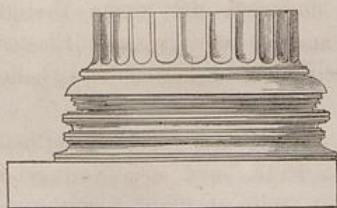


Ionische Säule, mit Durchschnitt, v. Athen.

dorischen Style an den schönsten Monumenten kaum die Höhe von sechs, an anderen, besonders älteren Gebäuden sogar nur die von vier bis fünf solchen Durchmesser. Zugleich ist dann die Verjüngung der dorischen Säule sehr viel stärker, so dass sie dem Stamme fast eine kegelförmige Gestalt giebt, während sie in den anderen Ordnungen nur dem geübten Auge bemerkbar wird. Hierzu kommt denn noch die wesentliche Verschiedenheit, dass die dorische Säule niemals eine Basis hat,<sup>1)</sup> sondern stets unmittelbar auf der obersten Stufe des Tempels steht, während die anderen Säulengattungen sich nicht ohne Basis finden. Es erklärt sich diese Verschiedenheit hinlänglich aus der Gestalt des Säulenschaftes; der kräftige, stark verjüngte dorische Stamm hat in der erweiterten Kreisfläche, mit welcher er auf dem Unterbau ruht, schon eine genügende Stütze, und eine Basis unter demselben hätte breit und plump ausfallen müssen, während die schlanken Schäfte der anderen Ordnungen nothwendig eines breiteren Fusses bedurften. Auch andere Gründe architektonischer Harmonie bedingten in der einen Ordnung den Mangel, in der anderen das Dasein der Basis. Der Ausladung des Kapitäls musste überall eine ähnliche Ausladung des Fusses, gleichsam als ein Gegengewicht entsprechen. Dies war im dorischen Styl schon durch die Schwere des ganzen Stammes und die Breite seines unteren Kreises gegeben; bei den anderen aber musste ein voller und kräftiger Fuss den reicheren weiter ausladenden Formen des Kapitäls entgegentreten. Es liegt ferner in der Natur der Sache, dass das Kapital freier und reicher sei, wie die Basis, das Haupt wie der Fuss; bei der Gestalt des dorischen Säulenkopfes liess sich nichts einfacheres, wenn es nicht plump und hässlich werden sollte, denken, während umgekehrt der Schmuck des ionischen und korinthischen Kapitäls auch einen gegliederten Fuss erheischte.

Die Basis war übrigens bei den beiden reicheren Ordnungen nicht wesentlich verschieden. Die oben bereits beschriebene schönste Form,

Fig. 11.



Ionische Basis, von Priene.

welche über der viereckigen Platte aus zwei durch eine Hohlkehle getrennten Polstern bestand, kommt in Gebäuden beider Style am häufigsten vor. Ausser dieser sogenannten attischen Basis, findet sich an einzelnen Monumenten und in der Beschreibung Vitruvs eine andere, die ionische Basis (Fig. 11) vor,

<sup>2)</sup> Auf alterthümlichen Vasenbildern sieht man allerdings dorische Säulen mit Basen, aber es fragt sich, ob die Verfertiger derselben genau copirten.

von jener dadurch verschieden, dass an die Stelle des unteren Polsters eine zweite Hohlkehle tritt, was offenbar viel weniger angemessen ist und den harmonischen Abschluss nicht gewährt. In anderen Fällen, jedoch nur bei Gebäuden korinthischen Stils, findet sich endlich beides verbunden, was man die ionisch-attische Basis genannt hat, nämlich zwischen zwei Polstern eine Verdoppelung der Hohlkehle. Uebrigens sind die Glieder der Basis in der guten Zeit der griechischen Architektur häufig ohne alle plastische Verzierung oder doch nur auf den Polstern (nicht in der Hohlkehle) mit horizontalen Kannelluren, vereinzelt auch mit einem Riemengeflecht bekleidet, so dass der einfache Charakter der Grundlage erhalten bleibt.<sup>1)</sup>

Auch die Kannelluren sind diesen beiden Säulenordnungen gemein und von denen der dorischen abweichend. Bei jenen sind sie in grösserer Zahl (vier und zwanzig) an jedem Stamme, überdies durch breitere Stege getrennt, und mithin schmaler, dafür aber auch tiefer ausgehöhlt, und geben daher stärkere Schatten und Lichter. Oben und unten sind sie durch eine Biegung geschlossen, so dass ein kleiner Rand an beiden Enden des Stammes ihn in seiner Ganzheit und nicht von den Kannelluren durchschnitten zeigt. Den dorischen Stamm umgeben gewöhnlich nur zwanzig, in älterer Zeit nur sechzehn Kannelluren, flach ausgehöhlt und nicht durch Stege getrennt, sondern in scharfen Rändern aneinanderstossend. Ihr Zusammenhang zu einem Ganzen ist mithin schon von selbst einleuchtend. Daher gehen sie auch bis an das äusserste Ende des Stammes auf beiden Seiten ohne Abschluss fort, welcher bei ihrer geringen inneren Rundung eine ungefällige Form erhalten und mit ihrer fusslosen Säule in Widerspruch gestanden haben würde. Ueberdies deuten hier auch die Riemchen am Säulenhalse, deren schon oben bei Beschreibung des dorischen Kapitäls gedacht ist, den Zusammenhang des Stammes an. Wir sehen daher auch in dieser Verschiedenheit der Kannelluren den Charakter der Säulenordnungen consequent durchgeführt, in denen der dorischen die innere Festigkeit und Cohärenz, in denen der beiden anderen die grössere Elasticität und Mannigfaltigkeit durch den Wechsel tiefer Schatten und hellerer Lichter ausgesprochen.

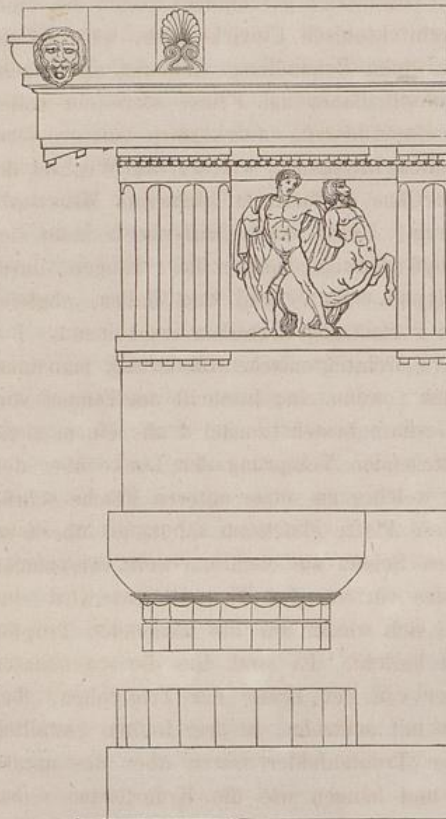
Das Gebälk besteht, wie schon gesagt, aus drei Haupttheilen, dem Architrav oder Hauptbalken, dem Fries und dem vorragenden, schützenden Gesimse. Auch bei diesem Haupttheile des Baues son-

<sup>1)</sup> Bötticher setzt, zurückschliessend von Basen römischer Zeit, die in allen einzelnen Theilen durch Sculptur vollendet sind, für die griechische Zeit Bemalung der Basis voraus.

dert sich der dorische Styl durch grössere Eigenthümlichkeiten ab, während der ionische und korinthische sich nur durch geringere Modificationen von einander unterscheiden.

Im dorischen Gebälk (Fig. 12) herrscht wiederum die gradlinige Strenge vor. Der Architrav und der Fries liegen, wiewohl durch ein kleines Gesims getrennt, in derselben senkrechten Linie, während das Hauptgesims in bedeutender Ausladung vortritt. Charakteristisch für diesen ersten Styl ist die

Fig. 12.



Dorisches Gebälk, vom Parthenon.

überwiegende Bedeutung des Frieses, nicht bloss durch seine grössere Höhe, im Verhältniss zum Architrav und Gesims, sondern auch durch einen höchst ausdrucksvollen Schmuck, welcher im Fries seinen Hauptsitz hat und den beiden anderen Gliedern sich nur mittheilt. Diese Verzierung ist unter dem Namen der Triglyphen (Dreischlitze) bekannt und besteht aus drei vorstehenden Streifen, welche zwischen sich zwei Vertiefungen oder Rinnen haben und an jeder Seite durch eine halbe Rinne begränzt sind. Eine solche Triglyphe hat die Höhe des ganzen Frieses, aber nicht vollkommen so viel Breite, so dass die Bedeutung der Höhenlinie vor der der Breitenlinie sich geltend macht und der Charakter des Senkrechten vorherrscht, zumal die ganze Triglyphe wiederum aus ganz schmalen, senkrechten

Streifen und Rinnen zusammengesetzt ist. Diese Triglyphen wiederholen sich dergestalt am Fries, dass über der Mitte einer jeden Säule und eines jeden Intercolumniums sich eine befindet. Der Raum zwischen je zwei Triglyphen heisst Metope (die Zwischenöffnung); er hat keine architektonische Verzierung, und ist von grösserer Breite als Höhe, so



dass in ihm die Bedeutung des Breiten gegen die der Höhe vorherrscht. Beide Theile des Frieses bilden daher einen entschiedenen Gegensatz gegen einander. Aus einzelnen Bemerkungen des Euripides erfahren wir, dass die Metopen früher offene Räume bildeten, durch welche man in den Tempel hineinschauen und hineinsteigen konnte. In den Monumenten finden wir sie stets mit einer Steinplatte geschlossen, die entweder ohne alle Verzierung<sup>1)</sup> oder mit Bildwerk geschmückt ist; bei grösseren Tempeln mit Reliefs, in denen Thaten der Götter oder Heroen dargestellt sind, bei kleineren öfter mit Stierschädeln, als ob man nach den Opfern diese Denkzeichen dort befestigt habe. Glatt oder geschmückt tragen sie daher noch jetzt den Charakter des architektonisch Unwirksamen, während die Triglyphen in ihrer ernsten, senkrechten Behandlung vielmehr als tragend und nützlich erscheinen. Es wechselt daher am Friesse stets ein volles, senkrecht, wirksames Glied mit einem leeren, unwirksamen von grösserer Breite, und wir sehen hier denselben Rhythmus, welcher im Wechsel der Säulen und Zwischenräume des Portikus stattfand, in kleinerem Maassstabe und verdoppelter Zahl wiederkehren. Unter jeder Triglyphe befindet sich ein Riemenlein, von dem sechs tropfenförmige Körper herabhängen, durch ihre Zahl und Stellung der Triglyphe entsprechend und daher, obgleich schon auf dem Architrav, als eine Fortsetzung derselben erscheinend. Der Architrav ist übrigens ohne weitere architektonische Gliederung, manchmal mit Schilden von Metall geschmückt; wenn eine Inschrift am Tempel vorkommt, so steht sie hier. Das Gesimse besteht zunächst aus einem ziemlich weit über den Fries hinausreichenden Vorsprung der Decke über den Säulenhallen, dem Kranzleisten, welcher an seiner unteren Fläche schräg unterschritten ist, so dass sich diese Platte gleichsam schützend überneigt über die unteren Theile, zu deren Schutz sie eben so weit vorspringen muss. Auf der unteren Fläche des vortretenden Kranzleistens wird eine Verzierung wahrgenommen, welche sich wieder wie die hängenden Tropfen am Architrav, auf die Triglyphen bezieht. Es sind dies die sogenannten Tropfenfelder, viereckige Felder von der Breite der Triglyphen, aber von geringerer Tiefe, und verziert mit achtzehn, in drei Reihen gestellten tropfenförmigen Knöpfchen. Diese Tropfenfelder treten über die untere Fläche des Kranzleistens heraus und hängen wie die Kranzleisten selbst schräge herab, gleichsam als ob die Dielen, mit denen das Dach belegt, hier durchgesteckt wären; man nennt sie daher auch Dielenköpfe. Sie finden sich über den Triglyphen und Metopen, da sie aber nur die Breite

<sup>1)</sup> In diesem Fall ist wohl Bemalung vorauszusetzen, was auch durch einzelne erhaltene Reste unterstützt wird.

der Triglyphen haben,<sup>1)</sup> so bleiben Zwischenräume, welche entweder leer gelassen oder mit einer schmalen, nicht architektonischen Verzierung einer Blume oder einem Donnerkeile, ausgefüllt wurden. Wie die Triglyphen die verdoppelte Zahl der Säulen, haben sie denn also wieder die verdoppelte Zahl der Triglyphen und treten dadurch in ein regelmässiges Verhältniss zu beiden.

Einer kleinen Unregelmässigkeit konnte übrigens auch dieser Styl nicht entgehen. Hätte man nämlich auch bei den Ecksäulen die Triglyphe auf ihre Mitte gesetzt, so würde der Fries auf jeder Ecke mit einer halben Metope, also mit einer scheinbaren Leere und einer unvollendeten Gestalt geschlossen haben. An den Monumenten finden wir dies dadurch vermieden, dass man die letzte Triglyphe über die Mitte der Säule hinaus ganz auf die Ecke setzte, und die daraus entstehende Unregelmässigkeit durch Verminderung des Zwischenraumes zwischen den beiden letzten Säulen, gleichsam, um mich eines musikalischen Ausdrucks zu bedienen, durch eine schwebende Stimmung, unbemerkbar machte.

Diese Ausstattung des Gebälks, wie wir sie eben beschrieben, ist so ernst und bedeutsam, dass man nicht umhin kann, nach dem Grunde des Gesetzes, aus dem sie hervorgegangen, zu fragen. In der That finden wir auch schon bei den alten Schriftstellern eine Erklärung gegeben, welche jedenfalls nicht ganz zu verwerfen scheint, und der auch manche Neuere entschieden anhängen. Man glaubt nämlich hier die Formen zu sehen, welche sich aus Rücksichten der Construction gebildet hatten, so lange man das Gebälk in Holz baute, und die als angemessen und aus Anhänglichkeit an das Alte auch am Steinbau beibehalten wurden. Auf die untere Lage der Hauptbalken wurden nämlich, so erklärt man es sich, Querbalken gelegt, auf denen die weitere Bedachung ruhte, nicht dicht gedrängt, sondern rostförmig mit Zwischenräumen, in solcher Zahl, wie wir die Triglyphen auf den Seiten des Gebäudes sehen, und mit offenen Räumen zwischen ihnen. Die vorragenden Köpfe dieser Balken hätten aber die Zimmerleute, theils zur Zierde, theils des Nutzens halber, mit Brettern und Einschnitten versehen, in welchen die Tropfen des anfallenden Regens sich sammeln und ablaufen konnten. Diese Anordnung habe man nachher der Zierde halber beibehalten und nebst den Dielenköpfen, an denen sich ebenfalls die Tropfen des Regens vom Dache her herabzogen, so wie nebst den ablaufenden Tropfen unterhalb der Triglyphen im Steinbau nachgebildet. Gegen diese Erklärung lässt sich nun zwar einwenden, dass

<sup>1)</sup> An einigen sicilischen Tempeln sind die über den Metopen befindlichen Tropfenfelder nur halb so breit wie diejenigen über den Triglyphen und demgemäss auch nur mit neun Tropfen besetzt.

nicht wohl abzusehen, wie das Wasser in solcher Menge um tropfenweise abzufallen, auf der unteren Seite der Dielen und an dem durch das vortragende Kranzgesimse geschützten Friese sich sammeln können. Auch lässt sich zwar wohl begreifen, wie die Triglyphen an den Seiten des Gebäudes aus den vorspringenden Balkenköpfen entstehen konnten, von den Triglyphen an der Vorder- und Hinterseite aber ist es unbegreiflich, da ja die Balken alle quer, also mit der Fronte parallel liegen mussten.<sup>1)</sup> Und endlich waren, wenigstens ist es so in den erhaltenen Monumenten, die Balken, welche den inneren Raum überdeckten, nicht hinter, sondern über dem Triglyphenfries angebracht, eine Anordnung, deren Ursprünglichkeit freilich bestritten wird. Dass den Steintempeln Holztempel vorgegangen seien, ist allerdings nach den Berichten der Alten nicht zu bezweifeln, und einzelne Reminiscenzen aus diesen könnten daher wohl auf jene übergegangen sein. Allein eine so durchgeführte Nachahmung des Holzes im Steinbau, wie jene Annahme voraussetzt, würde dem Charakter der Wahrheit und Deutlichkeit, den die Griechen festhielten, und dem Ernst des dorischen Styles widerstrebt haben.<sup>2)</sup> Zwar lässt sich aus der Gestalt jener Verzierungen schliessen, dass man dabei an statische Beziehungen gedacht habe, allein diese können sehr wohl dem Steinbau angehört haben. Da, wie wir wissen, die Metopen früher offen waren, so ist es, wenigstens wenn man von dem einfachen nur vorn und hinten, nicht an den Seiten, von Säulen umgebenen Tempel als der ältesten Form ausgeht, nicht unwahrscheinlich, dass sie ursprünglich als Fensteröffnungen zur Beleuchtung des Inneren dienten. Das Kranzgesimse wurde daher durch einzelne kleine Stein Pfeiler gestützt, welche ausser dem Zwecke, diese Licht- und Luftöffnungen zu schaffen, auch den haben mochten, den Druck des Daches auf den Architrav zu erleichtern und von den schwächsten Stellen desselben abzuhalten. Man würde in diesem Falle jene Stützen nur über den Säulen, wo sie die Last auf diese zurückführten und zugleich auf die Fuge zweier Balken des Architravs trafen, angebracht, und dann ihren Zweck, zu stützen, durch die den Kannelluren der Säulen entsprechenden Schlitzte ausgesprochen haben.<sup>3)</sup> Soweit also konnte schon das Bedürfniss geführt

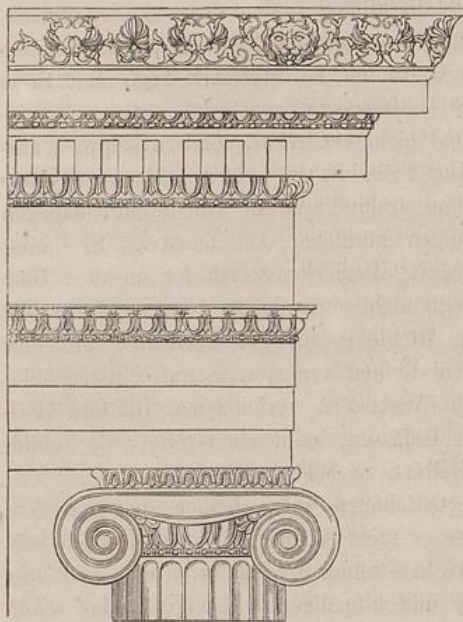
<sup>1)</sup> Vgl. Hübsch, Ueber griechische Architektur, Heidelberg 1824.

<sup>2)</sup> An den Façaden der Felsengräber des den Griechen stammverwandten lycischen Volkes und in etruskischen Gräbern ist zwar, wie unten näher ausgeführt wird, die Nachahmung der Holzarchitektur unverkennbar; indessen darf man daraus nicht auf das eigentliche Griechenland zurückschliessen, auch nicht übersehen, dass es sich hier nur um Felsfaçaden und Gräber und nicht um freistehende Steinbauten handelt.

<sup>3)</sup> Wir folgen hierbei der Ausführung Bötticher's. Die Annahme, dass die Triglyphen ursprünglich nur über den Säulen, nicht zwischen denselben angebracht

haben. Bei der weiteren Ausbildung des Frieses, namentlich bei der Verdoppelung der Triglyphen, die vielleicht schon eher eintrat, als man jene durch die hypäthrale Anlage entbehrlich gewordenen Oeffnungen schloss,

Fig. 13.



Ionisches Gebälk, von Priene.

wardann aber unzweifelhaft eine ästhetische Rücksicht maassgebend. Das breite Gebälk durfte nicht leer bleiben, ein leichter, zweckloser Schmuck, vegetabilischen oder gar animalischen Gebilden sich annähernd, wäre dem strengen Geiste der übrigen Glieder unharmonisch gewesen. So kam man denn auf diese Formen, in welchen der Gegensatz des Horizontalen und Verticalen, der in der Säulenhalle vorlag, und der Ernst der Zweckmässigkeit mit bewundernswürdiger Eurhythmie sich wiederholte.

Im ionischen und korinthischen Style waren ganz andere Rücksichten. Hier wäre jene rechtwinkelige Strenge unpassend gewesen; um der Gestalt der Säulen zu

entsprechen, musste auch das Gebälk hier zarter, mannigfaltiger, reicher, mit heiterer Zierde ausgestattet werden.

Die beiden unteren Theile des Gebälkes (Fig. 13) sind in beiden Ordnungen wenig oder gar nicht verschieden. Der Architrav ist gewöhn-

gewesen, lässt sich freilich nicht erweisen, da sie auf allen erhaltenen Monumenten auch über den Interkolumnien vorkommen, und ist auch in constructiver Hinsicht nicht unangreifbar. Vergl. Bergau im *Philologus* XV. 193 ff. Die Tropfenfelder betrachtet Bötticher als Versinnlichung der Richtung des Kranzleistens und die Tropfen selbst als Ausdruck für das Schwebende desselben. Nicht unwahr bemerkt von ihnen Semper (Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes. Zürich 1856 p. 16), es liege in veredelter hellenischer Durchbildung dasselbe Princip darin ausgesprochen, welchem gemäss der grobrealistische Chinese sein Pagodendach mit schwebenden Berlocks und Glocken behänge.

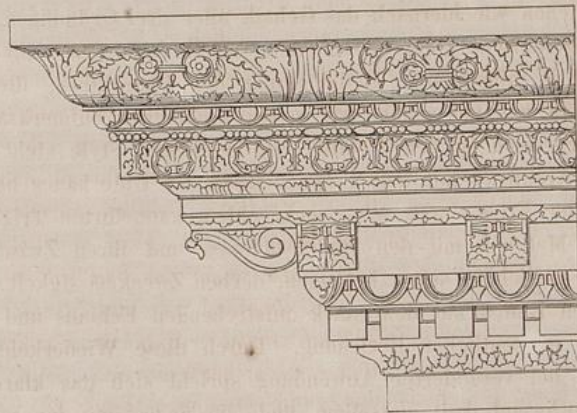
lich in drei schmale Streifen getheilt, die von unten nach oben wie eine umgekehrte Treppe über einander vortreten, und oft durch kleine Simschen von einander getrennt sind; eine Anordnung, welche darauf berechnet war, der grossen Masse des Architravs den Schein der Schwere zu benehmen, und durch ihre langen graden und parallelen Linien dennoch den Zusammenhang und die Festigkeit des horizontalen Theiles zugleich anschaulich und anmuthig auszudrücken. An Gebäuden korinthischen Styls sind diese Balkenstreifen nur durch reichere Gesimse etwa mit perlenartigen Verzierungen geschmückt, auch manchmal nicht senkrecht, sondern schräge, auswärts oder einwärts gerichtet. Der Fries ist in beiden Ordnungen etwas zurücktretend, übrigens glatt, ohne architektonische Gliederung, dagegen zu Inschriften oder zu Verzierungen bildlicher Art benutzt. Er heisst daher auch Zophorus, Bilderträger. Bemerkenswerth ist an dem Bildwerk des Frieses, dass darin, wenn nicht menschliche Figuren dargestellt sind, gewöhnlich die horizontale Richtung mit der verticalen auf eine anmuthige Weise wechselt, etwa in Reihen von spitzen, aufrechtstehenden, und unterhalb durch stengelartige Arabesken verbundenen Blättern (Palmetten) oder in Candelabern oder Gefässen, an denen Greife, wie Schildhalter an den Wappen des Mittelalters, zu beiden Seiten stehen.

Das Gesims dieser beiden Ordnungen unterscheidet sich von dem dorischen besonders dadurch, dass es nicht so mächtig und plötzlich hervortritt, sondern sich in mehreren Abstufungen allmähig erhebt und ausladet. Das Princip der Theilung und allmähigen Aufsteigens, das schon im Architrav angedeutet war, wiederholt sich daher hier. Untereinander weichen beide Ordnungen darin ab, dass das Gesims des ionischen Styls zarter, leichter und mässiger verziert ist. Das erste Glied des ionischen Gesimses, welches unmittelbar über dem Gesimschen des Frieses ausladet, besteht in den sogenannten Zahnschnitten (*denticuli*), nämlich in einer Reihe von kleinen, viereckigen, durch etwas schmalere Zwischenräume getrennten Klötzchen, welche Vitruv für Nachahmungen der vorspringenden Lattensparren des Holzbaues hält, an die sie in der That erinnern. Sie erklären sich jedoch auch schon aus den Bedürfnissen des Steinbaues, indem sie als Einschnitte in den unteren Theil der das weit vorspringende Kranzgesimse bildenden Blöcke das Massengewicht derselben erleichtern und so ihre Haltbarkeit befördern.<sup>1)</sup> Sie erfüllen daher einen statischen

<sup>1)</sup> Dies hat Bötticher scharfsinnig dargethan, indem er dabei zugleich darauf hinweist, dass die Zahnschnitte ebenso wie die Kragsteine des korinthischen Styls Geisipodes, Füsse und Träger des Vorsprunges (*Geison*) seien und auch zuweilen so genannt würden. Vgl. [damit Semper (II. 233)], welcher zwar die aus den Gesetzen des Steinbaues hergeleiteten Gründe für die Gestaltung dieser Simsträger

Zweck, jedoch in so leichter und zierlicher Form, wie es die heitere Elasticität des ionischen Styls erforderte. Höhe und Ausdehnung dieses Gliedes gleichen gewöhnlich einem der drei Streifen des Architravs. Ueber den Zähnen ist wieder ein Gesims in Gestalt eines Viertelstabes. Dann tritt der Kranzleiste hervor, glatt und senkrecht geschnitten, bei weitem leichter als im dorischen Style, nicht höher als jene Zahnschnitte, nur mit etwas stärkerer Ausladung.

Fig. 14.



Korinthisches Gesims.

Das korinthische Gesims (Fig. 14) unterscheidet sich von dem ionischen zunächst dadurch, dass an die Stelle der Zahnschnitte die Kragsteine (mutuli oder ancones) treten, grössere, kräftigere und reichere Glieder, aber in geringerer Zahl. Die Höhe des Kragsteines ist ungefähr dieselbe, wie die der Zähne, aber die Breite ist der Höhe gleich, mithin bedeutend grösser, und die Ausladung wenigstens doppelt so gross. Auch hat der Kragstein nicht die einfache, vierkantige Form, wie jene zahlreich wiederholten Glieder, sondern ist mehr charakterisirt. Auf seiner unteren Seite nämlich ist er zu einer gefälligen Form geschnitten, mit einer wellen-

anerkennt, aber eine solche rein praktische Begründung für ungenügend erklärt und ihre ästhetische Bedeutung geltend macht, welche darin bestehe „das künstlerische Interesse an dem äusseren Werke durch vermehrten Beziehungsreichtum seiner Theile zu steigern, und ihn durch Anklänge an entsprechende ornamentale Motive des Inneren mit letzterem zu verknüpfen, dieses für die ästhetisch-sinnliche Auffassung vorzubereiten.“

förmigen Krümmung nach oben zu, die vorn eine Art Voluta bildet. An diese reiche Form legt sich dann gewöhnlich ein Akanthusblatt als gefällige Zierde an. In den Zwischenräumen dieser Kragsteine ist die untere Seite des Kranzleistens gewöhnlich mit viereckigen vertieften Feldern, in denen sich Rosetten befinden, verziert. Nicht selten kommen auch die Zahnschnitte mit den Kragsteinen zugleich und unter denselben, als vorbereitende, leichtere Zierde und zu grösserer Mannigfaltigkeit vor. Ueberhaupt aber hat die Phantasie des Architekten hier freieren Spielraum und es finden sich daher viele Abwechselungen in der Ausbildung und Zusammensetzung der Formen.

Vergleichen wir hiernach das Gebälk aller drei Ordnungen, so können wir eine harmonische Uebereinstimmung mit ihren Säulen nicht verkennen, nicht bloss in allgemeiner Beibehaltung des Charakters, die sich von selbst versteht und auf welche wir schon hinlänglich aufmerksam gewesen sind, sondern auch in den Details. Im dorischen Style steht der völlig unverzierte Architrav mit den Treppenstufen des Unterbaues beim Mangel der Basis, der Fries durch seine senkrechten, kannellirten Triglyphen und die offenen Metopen mit den Säulenstämmen und ihren Zwischenräumen, das Gesims endlich in seiner kräftigen, derben Zweckmässigkeit und seinen entschiedenen Linien mit dem stark aufstrebenden Echinus und der mächtigen Platte in deutlicher Beziehung. Durch diese Wiederkehr ähnlicher Verhältnisse bei veränderter Anwendung spricht sich das klare Bewusstsein der Nothwendigkeit derselben und die ungestörte innere Harmonie des Ganzen höchst entschieden aus. In den beiden anderen Ordnungen ist diese Uebereinstimmung nicht so derb und gradezu beabsichtigt, aber dennoch in feineren Zügen bemerkbar. Im Architrav wiederholt sich das Vorherrschen horizontaler Lagen, wie in der Basis der Säulen, im Fries deutet oft die Wahl der bildlichen Verzierungen auf das senkrechte des Schaftes hin. Entschieden zeigt sich aber wieder der Zusammenhang des Gesimses mit dem Kapitäl. Denn während beide Ordnungen im Architrav und Fries, wie im Fuss und Stamm der Säule, sich gleichen, tritt im Gesims wieder eine charakteristische Verschiedenheit heraus, die nicht bloss dem Charakter der Kapitäle analog ist, sondern auch die Wiederkehr der Akanthusblätter an den Kragsteinen des korinthischen Gesimses bedingt.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Zusammensetzung des griechischen Gebälkes im Allgemeinen, so haben die Architekten, ausgehend von der Ansicht, dass in den Formen des ausgebildeten griechischen Baues überall reine Nachahmungen des Zweckmässigen vorhanden, sich die Frage vorgelegt, wozu denn eigentlich jene Dreitheilung, wozu namentlich der Fries gedient habe, da unmittelbar auf dem Hauptbalken die Bedachung

mit ihrem Simse angebracht, oder (wenn man eine grössere Höhe des Gebäudes erhalten wollte), die Säule schlanker gebildet werden konnte. Für den dorischen Styl haben wir diese Frage schon oben beantwortet, wo wir die praktischen Gründe für die Entstehung des Triglyphenfrieses anführten, für den ionischen dagegen lässt sich weder ein ähnliches constructives Motiv noch die Einwirkung jenes dorischen Beispiels nachweisen, und es scheint vielmehr, da man ionische Bauten findet, an denen der Fries fehlt, dass dieser erst später und aus einem ästhetischen Bedürfnisse entstanden sei. Schwerlich aber möchte dieses, wie man gemeint hat<sup>1)</sup>, bloss darin bestanden haben, einen Ruheplatz der Structur zu schaffen, an dem das bildnerische Element sich ausbreiten konnte. Vielmehr war gewiss hier wie in den anderen Ordnungen das rein architektonische Gefühl entscheidend. Man vergleiche diese Zusammensetzung des Gebälkes mit dem ägyptischen Gesimse, so wird man die ästhetische Bedeutung und Wichtigkeit der griechischen Dreitheilung einsehen. Ueber den Säulenreihen in den ägyptischen Tempeln finden wir zunächst einen schmalen, völlig unverzierten Balken, darüber aber als Krönung die höhere, nach vorn zu ausladende Hohlkehle. Allerdings enthält dies die nothwendigsten Bestandtheile der Krönung einer Säulenreihe; jene erste Balkenlage repräsentirt die Mauer, und das hohle Gesims, welches die Deckenbalken aufnimmt, gewährt zugleich den Schutz und den ästhetischen Abschluss des Gebäudes. Allein dies auf eine unentwickelte, unentschiedene Weise, denn jene Höhlung ist nur der unbestimmte Uebergang aus dem Aufrechtstehenden der Wand in das Horizontale der Decke. Im dorischen Gebälk lösen sich diese beiden Richtungen, als senkrechter Fries und vorragender Kranzleisten in scharfem Gegensatze, und in den anderen Ordnungen bleiben sie geschieden, wenn auch das Herbe jenes schroffen Gegensatzes durch manche Gradationen gemildert ist. Wir sehen daher in dieser Sonderung die höhere Klarheit des griechischen Bewusstseins.

Ueber die künstlerische Gestaltung des Inneren, namentlich über die Bildung der die Cella überspannenden Decke sind wir nach der Beschaffenheit der erhaltenen Monumente leider nicht im Stande, uns eine genauere Vorstellung zu bilden und müssen uns daher mit dem begnügen<sup>1)</sup>, was oben über die Hypäthraleinrichtung, die für alle grösseren, säulenumstellten Tempel vorauszusetzen ist, gesagt wurde<sup>2)</sup>. Dagegen

<sup>1)</sup> Semper a. a. O. II. 448.

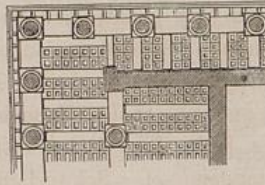
<sup>2)</sup> Dass die Decke der Cella übrigens in der Regel von Holz war, geht aus den Verhältnissen der erhaltenen Tempel hervor. Bötticher setzt für den von ihm construirten ursprünglich dorischen Styl, dem er die Form eines durch die Metopen beleuchteten Antentempels vindicirt, eine steinerne, auf inneren Säulen ruhende Decke voraus, ganz ebenso construiert, wie die Decken der Seitenhallen des Peripteros.



sind wir so glücklich, uns von der Decke der die Tempelmauer umgebenden Seitenhalle ein vollkommen deutliches Bild entwerfen zu können (Fig. 15 a). Sie bestand zunächst aus den Balken, welche einerseits auf den Wänden der Cella, andererseits über dem inneren Fries der umgebenden Säulen ihr Auflager hatten. Dadurch wurde der zu bedeckende Raum in lauter viereckige Felder zerlegt, deren jedes mit einer Steintafel überdeckt ward, die aus einzelnen durch Kreuzgurte getrennten und reich umsäumten Vierecken (Cassetten) besteht (Fig. 15 b). Diese viereckigen Felder wurden zur Erleichterung der Last ausgehöhlt und in dem Scheitel ihrer Höhlung mit einem farbigen Stern auf dunklerem Grunde verziert, einem oft in der antiken Architektur und Tektonik benutzten Ornament, welches die Ausbreitung, gleichsam Ausstrahlung von einem Mittelpunkt aus treffend versinnlicht.

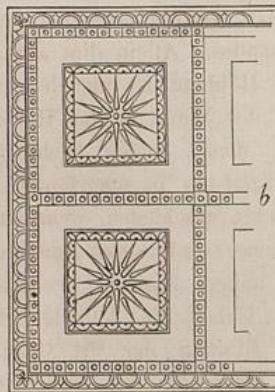
Wir kommen jetzt endlich zum Abschluss des Gebäudes, zum giebelförmigen Dache. Wenn auch zunächst ein Gegenstand des Bedürfnisses, durch das Klima bedingt, ist es nicht minder von höchster ästhetischer Bedeutung. Man denke sich den griechischen Tempel mit der flachen ägyptischen Decke und er verliert seinen ganzen Charakter. Mit dieser unbestimmt fortlaufenden, wüsten Fläche ist schon das Unfertige, Unabgeschlossene verbunden, welches die ägyptischen Gebäude zu bloss zufälligen, stets zu vermehrenden Aggregaten verschiedener Monumente machte. Erst durch die Neigung der Dachflächen erhält das Ganze eine Spitze, in der die auf dem Boden getrennt nebeneinanderstehenden Einzelheiten sich zusammenfügen und das Ganze sich abschliesst und vollendet. Dieser Abschluss hat aber auch die Bedeutung der Gliederung. Er bestimmt das Verhältniss der einzelnen Seiten zu einander, bezeichnet durch den Giebel die Eingangsseite, die Richtung, in welcher das Gebäude betreten wird und also auf den Eintretenden zurückwirkt, die thätige Richtung; durch die herabhängenden Dachflächen die Nebenseiten, das Passive des Gebäudes; durch

Fig. 15.



Decke der Seitenhalle v. Theseustempel.

Fig. 5.

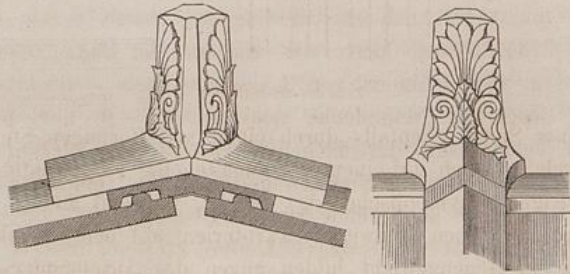


Cassetten vom Theseustempel.

die Verbindung beider, die in diesem Gegensatz enthalten ist, den Zusammenhang beider Richtungen zu einem Ganzen.

Ueber die architektonische Ausführung des Daches ist wenig zu sagen. Bekanntlich war es bei den Griechen überhaupt weniger steil als in unseren nordischen Gegenden; der dorische Styl liebte noch niedrigere Dächer, als die beiden anderen Ordnungen, wie dies der mehr gedrungene und einfache Charakter dort, der luftigere und leichter aufstrebende bei diesen mit sich brachte. An dorischen Gebäuden finden wir die Höhe bis auf ein Zehntel der Breite des Giebels herabgesetzt, bei korinthischen steigt sie bis auf ein Fünftel und mehr. Die Deckung des Daches wurde mit Ziegeln von Marmor oder Backsteinen bewirkt, Plattendiegeln und Hohlziegeln, von denen erstere an den langen Seiten mit einem aufwärts gebogenen Rande, an ihrer unteren Fläche aber mit einem Vorsprunge zum Einhaken in die Latten des Daches versehen sind, die Hohlziegel dagegen, dachförmig gestaltet, über die Fuge von je zwei Plattendiegeln gedeckt werden und durch

Fig. 16.

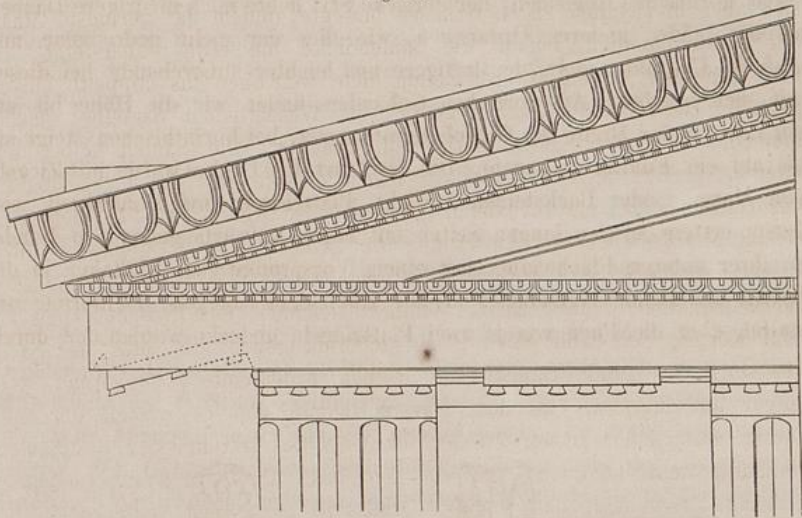


Firstziegel.

einen Falz in einander greifen. Ihren Halt gewinnen diese durch den sogenannten Stirnziegel, den äussersten der Reihe, der seinerseits wieder durch ein kleines Widerlager, über welches er übergedeckt ist, gestützt wird. Dieser Stirnziegel hat einen hoch aufgebogenen Rand in Gestalt eines flachen, oben spitzen Schildes, der gewöhnlich mit einer Palmette verziert ist. Unter die vordersten Platt- und Hohlziegel ist eine Reihe von Platten mit aufgebogenem Rand geschoben, welche die Traufrinne bilden, worin sich das vom Dach strömende Wasser sammelt. Uebrigens umsäumte dieser aufgebogene, mit charakteristischen Verzierungen bedeckte Rinneleisten nicht immer das ganze Gebäude, sondern oft, namentlich in älterer Zeit, nur die schrägen Seiten der Giebfelder. Im First wird jede Reihe von Hohlziegeln durch einen sattelförmigen Hohlziegel geschlossen,

an dem sich ähnlich wie beim Stirnziegel eine Palmette, aber nach beiden Seiten hin skulpirt erhebt <sup>1)</sup> (Fig. 16). Das Giebeldreieck (Fig. 17.), unterhalb durch den graden, oben durch die schrägen Kranzleisten eingefasst,

Fig. 17.



Ecke des Giebelfeldes.

wird an seiner Spitze ebenfalls durch einen sattelförmigen Stein geschlossen, über welchem sich auf einem Postamente eine aufgerichtete Blume mit oder ohne Figuren symbolischer Art erhebt, während andere Postamente zur Aufnahme ähnlichen Bildwerks (Akroterien) auf beiden Ecken standen, die zugleich ein Gegengewicht bilden gegen das Auseinanderschieben der schrägen Kranzleisten.

Nachdem wir so die Glieder des griechischen Tempels im Einzelnen betrachtet haben, ist noch Einiges über die Anordnung des Ganzen nachzuholen. Dass die Säulen sowohl nach ihrer Stärke als der Verzierung ihrer Kapitäle rings um den ganzen Tempel gleichgebildet waren, ist eine schon bemerkte, für die Einheit des Ganzen höchst wichtige Eigenschaft. Die Ecksäulen sind zwar etwas stärker, weil sie sonst ihrer freieren Stellung wegen dünner aussehen würden, erscheinen aber eben darum dem Auge als völlig den übrigen gleich. Ebenso sind auch die Zwischen-

<sup>1)</sup> Antike Bedachungen sind sehr selten erhalten, am meisten noch von pompejanischen Privathäusern, deren Erhaltung man den äusserst sorgfältigen Ausgrabungen der letzten Jahre verdankt. Indessen sind auch von griechischen Tempeln genug Reste vorhanden, um die im Texte gegebene Darstellung zu rechtfertigen. Vgl. Bötticher I. 190 ff.

räume der Säulen durchweg gleich, bis auf die obenerwähnte kleine Abweichung bei den Ecksäulen des dorischen Styles.<sup>1)</sup> Bemerkenswerth ist aber auch das Verhältniss der Grösse dieser Zwischenräume zur Dicke der Säulen. An den Monumenten und aus den Nachrichten Vitruvs erfahren wir, dass dieses Verhältniss zwar kein unbedingt feststehendes war, sich aber in ziemlich engen Gränzen bewegte, indem das geringste Maass der Intercolumnien immer die Säulendicke um etwas übersteigt, das grösste aber in den besseren Zeiten nicht weit über das doppelte hinausgeht.<sup>2)</sup> Der Grund dieser Regel ist im Wesentlichen derselbe, welcher die Gleichheit der Säulen nothwendig machte. Die Säulen selbst sind zwar körperlich getrennt, aber in ihrem Zwecke und in der Bedeutung des Ganzen sollen sie verbunden sein. Ebenso wie die Ungleichheit ihrer Gestalt würde aber die Entfernung sie getrennt haben, wenn sie allzugross gewesen wäre und nicht eine nahe, leicht verständliche Proportion zur Säulendicke gehabt hätte. Völlige Gleichheit des Zwischenraums mit dem Körper der Säule wäre aber wiederum gegen die Natur der Sache gewesen; der runde Stamm ist an sich bedeutender, das Auge weilt länger auf ihm, als an dem leeren Raume, den es schnell durchheilt. Dieser muss daher immer grösser sein, als der Durchmesser des Säulendamms, wenn auch nur um ein Geringes. Doch wird dies leicht zu gedrängt erscheinen, das schönste Maass ist daher das, welches sich an die Verdoppelung des Durchmessers anschliesst, wo dann die körperliche Rundgestalt und die lineare Oeffnung in einer sehr fühlbaren Eurhythmie, wie die langen und kurzen Sylben des Versmaasses, wechseln. Die Gründe für eine weitere oder engere Stellung der Säulen lagen demnach im Wesentlichen in dem Charakter des Ganzen. Vitruv tadelt die enge Stellung, weil dadurch die Bildwerke der Thüre für den Davorstehenden verdeckt würden, und weil die Matronen nicht paarweise durchgehen könnten. Offenbar sind beides unzureichende Gründe für eine weitere Säulenstellung, da sie bei hinreichender Stärke des Säulendurchmessers ungeachtet der engen Stellung verschwinden. Da die Säulen in der schönsten Zeit und bei bedeutenderen Tempeln niemals unter drei Fuss und meistens bis auf sechs Fuss stark waren, so blieb auch

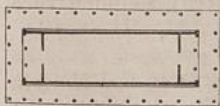
<sup>1)</sup> Vitruv fordert für das mittlere Intercolumnium der vorderen und hinteren Seite eine grössere Breite als für die übrigen, allein seine Theorie ist hier, wie in manchen andern Fällen, mit dem Brauch der besten griechischen Kunst nicht in Uebereinstimmung.

<sup>2)</sup> Man unterscheidet *pnostyla* enggestellte (mit einem Zwischenraume von  $1\frac{1}{2}$  Durchm.), *sy styla* dicht gestellte (von 2), *eustyla* schön gestellte (von  $2\frac{1}{4}$ ), *diastyla* breitgestellte Tempel, von noch grösserer Säulenweite. Die beiden letzten Säulenstellungen kommen indessen nur spät und selten vor.

bei geringerer Zwischenweite hinlänglicher Raum. Der Geschmack war daher allein das Entscheidende; bei dichter Stellung erscheint die Säulenreihe gedrängt, strotzend, nicht frei genug, bei zu weiter leer, unzusammenhängend, mangelhaft. Der dorische Styl liebt, wie überhaupt das Ernste und Volle, so auch die engere Stellung; bei den älteren Tempeln überschreitet daher die Säulenweite den Durchmesser nur um ein Geringses, und selbst bei den schönen attischen Bauten schwankt das Maass der Zwischenräume zwischen  $1\frac{1}{3}$  und  $1\frac{1}{2}$ . Indessen galt auch hier, wie in allen anderen Maassverhältnissen, keine völlig feste, unabänderliche Zahl, sondern die Meister bewegten sich frei nach ihrem künstlerischen Gefühle und wir finden daher innerhalb jener Gränzen viele Schwankungen und incommensurable Zahlen.

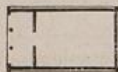
Ausser der angegebenen Unterscheidung nach der Grösse der Zwischenweiten werden die Tempel auch nach andern Eigenthümlichkeiten der Säulenhalle benannt und classificirt. Zunächst nach der Zahl der Säulen und zwar auf der schmalen oder Eingangsseite, wo man denn vier-, sechs-, acht-, und sogar zehn- und zwölfsäulige (tetra- hexa- okta- deca- dodecastyla) Tempel hat. Diese Zahl musste immer eine grade sein, damit die Zahl der Zwischenräume eine ungrade werde, und der Raum vor der Thür der Cella offen blieb. Die breitere Seite, da sie in der besten Zeit gewöhnlich etwas mehr als doppelt so gross war, wie die Vorderseite, enthielt dann die um eins vermehrte doppelte Säulenzahl, also bei sechs dreizehn, bei acht siebenzehn. Die griechischen Tempel der schöneren Zeit übersteigen selten die Zahl von sechs oder acht Vordersäulen. Eine andere Classificirung der Tempel bezieht sich auf die grössere oder geringere Vollständigkeit der Säulenhalle. Die Regel nämlich bestand darin, dass eine einfache Säulenreihe in einer der Säulenweite ähnlichen Entfernung um die Cella herum lief und so einen mässigen, wenn auch nicht geräumigen Umgang gestattete (templa periptera, Fig. 18). Allein die Verhältnisse des Raumes oder der Mittel führten bei kleineren Tempeln zu Ersparnissen, bei grösseren Prachtbauten zur Erweiterung dieser An-

Fig. 18.



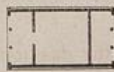
Peripteros.

Fig. 19.



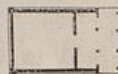
Templum in antis.

Fig. 20.



Templum in antis.

Fig. 21.

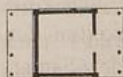


Prostylos.

ordnung. Die einfachste Tempelart ist die, bei welcher die Cella keinen Säulenumgang, sondern nur eine Vorhalle hat, welche von den vortretenden Steinenmauern begränzt und von zwei, den Thürpfosten entsprechenden

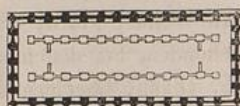
Säulen gestützt ist (templa in antis, Fig. 19). Eine gleiche Halle konnte an der hinteren Seite des Gebäudes angelegt werden (Fig. 20). Bei anderen ist vor dieser Vorhalle eine wirkliche Säulenhalle angebracht, oder diese Vorhalle wird nicht durch Säulen und vortretende Seitenmauern, sondern nur durch Säulen gebildet, die aber eben nur auf dieser Vorderseite stehen, während die drei anderen Seiten den Säulenschmuck entbehren (prostyla, Fig. 21), oder dieser sich doch nicht an den Seitenwänden, sondern nur noch auf der Rückseite findet (amphiprostyla, Fig. 22). An diese unvollkommenen Arten schlossen sich die Tempel an, welche die volle Säulenhalle nur scheinbar nachahmen (pseudoperiptera, Fig. 23), indem sie nicht von freien Säulen, sondern nur von Halbsäulen

Fig. 22.



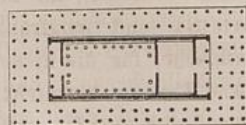
Amphiprostylos.

Fig. 23.



Pseudoperipteros.

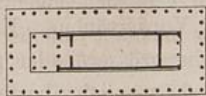
Fig. 24.



Dipteros.

umgeben sind. Bei grösseren Tempeln dagegen verdoppelte man die Grösse der Säulenhalle, entweder so, dass zwei parallele Säulenreihen auf jeder Seite neben der Cellenwand standen (diptera, Fig. 24), oder so,

Fig. 25.



Pseudodipteros.

dass man die mittlere Säulenreihe fortließ und nur einen breiteren Umgang zwischen den äusseren Säulen und der Cellenwand beibehielt (pseudodiptera, Fig. 25). Natürlich hatte diese Behandlung des Portikus auf die Zahl der Säulen in der vorderen Reihe Einfluss, welche daher beim Prostylos gewöhnlich nur vier, beim

Peripteros sechs, beim Dipteros oder Pseudodipteros acht oder gar zehn betrug. Der dorische Styl kennt in seiner früheren und besseren Zeit nur den ordentlichen und einfachen Peripteros und die einfachen Antentempel. Jene anderen Gattungen kommen hier anfangs nur ausnahmsweise, bei auch sonst aussergewöhnlichen Bauten vor, und gehören überhaupt mehr den anderen Stylarten und meistens der späteren römischen Zeit an.<sup>1)</sup> Zu den selteneren Ordnungen zählt man endlich auch die Rundtempel, bei denen man, von den gewöhnlichen, wo die runde Säulenhalle um eine runde Cella herumläuft (periptera), solche unter-

<sup>1)</sup> Der Riesentempel des olympischen Jupiters zu Agrigent war ein dorischer Pseudoperipteros, das Telestorium zu Eleusis ein dorischer Prostylos.

scheidet, wo das Dach bloss von einer Säulenstellung getragen wird, und also gar keine Cella (monoptera) und solche wo die Mauer zwischen die Säulen gebaut ist, diese also Halbsäulen werden (pseudoperiptera). Aus älterer griechischer Zeit werden keine runden Tempel genannt, überhaupt scheinen sie in Italien häufiger als in Griechenland gewesen zu sein, namentlich wurde die italische Göttin Vesta meistens in runden Tempeln verehrt. Solche Rundgebäude von dorischem Styl sind nicht auf uns gekommen, auch die ionische Säule eignete sich wegen ihres viereckigen Kapitälts nicht dazu, die korinthische ist daher vorzugsweise dazu verwendet.

Uebrigens finden wir in der Regel nicht, dass bei der Wahl der Tempelform eine Rücksicht auf den Charakter der Gottheit genommen wurde. Vitruv findet es zwar passend, wenn für die ernsten, kriegerischen Gottheiten, für Minerva, Mars und Herkules die dorische, für die zartesten und jungfräulichsten, wie Venus, Flora, die Nymphen die korinthische, für die in der Mitte stehenden, bei denen zu dem Mildem noch etwas Ernstes hinzutritt, wie Juno, Diana, Bacchus die ionische Ordnung angewendet werde. Allein die Wirklichkeit entspricht seinem Wunsche nicht, denn wir finden in der früheren Zeit die dorische Ordnung im europäischen, die ionische im asiatischen Griechenland, in der späteren Zeit die korinthische in der ganzen alten Welt vorherrschend und bei allen Göttern ohne Unterschied angewendet. Nur in den Bildwerken, welche dem Tempel an den geeigneten Stellen beigegeben wurden, herrscht die Beziehung auf die Tempelgottheit mit allem Rechte vor; hier werden Mythen, welche mit ihr zusammenhängen, dargestellt. In den eigentlich architektonischen Theilen kam in der Regel durchaus nichts Symbolisches oder Darstellendes vor.

Ein Ausnahme dieser Regel der strengen Sonderung des eigentlich Architektonischen von dem Bildlichen finden wir in den, jedoch seltenen Fällen, wo man sich erlaubte, an die Stelle der Säulen menschliche Gestalten zu Trägern des Gebäudes zu gebrauchen. Es scheint dies niemals in allgemeinen Gebrauch gekommen zu sein, sondern stets eine bestimmte Anspielung enthalten zu haben. Vitruv erzählt von zwei solchen Fällen. Als nämlich die Bewohner der Stadt Karya im Peloponnes in den Perserkriegen sich von der gemeinen Sache Griechenlands getrennt und den Barbaren Vorschub geleistet hätten, sei diese Stadt von den Griechen zerstört, die Männer erschlagen, die Weiber aber gefangen fortgeführt, was denn gewisse Baumeister veranlasst habe, diese in ihrer Matronentracht zur Verewigung ihrer Knechtschaft als Gebäudeträgerinnen statt der Säulen anzubringen.<sup>1)</sup> Ebenso hätten die Lacedämonier nach der

<sup>1)</sup> Vgl. Preller in den *Annali dell' instit.* 1843. 396. ff.

Schlacht von Platää Gestalten in Persertracht gebraucht, und zwar wären dieselben über den Säulen einer Halle, der sogenannten persischen Halle in Sparta als Träger des Daches aufgestellt worden. Erhalten sind uns von dieser Art eine Anzahl weiblicher Gestalten an einem merkwürdigen

Fig. 26.



Kanephore.

Gebäude Athens. Am Tempel des Erechtheus nämlich, der überhaupt mit dem alterthümlich festgestelltem Cultus attischer Localgottheiten zusammenhängend manches Ungewöhnliche hat, waren zwei Nebeneingänge angebracht, von denen der kleinere zu einem Heiligthum der Pandrosos, einer Tochter des Cecrops, führte. An dieser zierlichen, kleinen Vorhalle nun ist das, übrigens auch durch die Fortlassung des Frieses besonders leicht gehaltene Gebälk von schönen weiblichen Gestalten in feierlicher, weiter Tracht gestützt, in denen aller Vermuthung nach Kanephoren (Korbträgerinnen), Jungfrauen, welche bei gewissen Festen Weihgaben in Körben auf ihrem Haupte trugen (wie dies namentlich auch bei diesem Tempel stattfand) dargestellt sind (Fig. 26). Männliche Figuren der Art haben sich nur in Agrigent in Sicilien gefunden, aus römischer Zeit sind mehrere erhalten. Uebrigens waren zwar die grösseren Tempel häufig mit plastischen Gestalten in völlig runder oder halbrunder Arbeit geschmückt, aber nur an solchen Stellen, welche keine architektonische Bedeutung hatten. Vor-

zugsweise wurde dazu das Giebelfeld benutzt, in welchem grosse Gruppen von Figuren einen wichtigen Mythos mit dramatischer Einheit darstellten. Am dorischen Tempel waren es in Uebereinstimmung mit dem tieferen Giebelfeld desselben, gewöhnlich freie Statuen, während die anderen Ordnungen sich mit Relieffiguren begnügen konnten. Die Metopen des dorischen Tempels gewährten ferner einen Raum für einzelne kleinere Darstellungen in Reliefs, die vermuthlich wenigstens auf jeder Seite des Tempels in innerer Beziehung standen, so dass auch hier eine körperliche Trennung und geistige Einheit stattfand, wie bei Säulen und Intercolumnien. Eine Stelle für fortlaufende Reliefs gewährte dagegen die äussere Mauer der Cella unter dem Portikus, obgleich sie wohl nur selten dazu benutzt sein mag. An Gebäuden ionischen und korinthischen Styls wurde auch der Fries zu fortlaufenden Bilderschmuck benutzt.



Wenn die eigentlich architektonischen Glieder Verzierungen erhielten, so waren es stets solche, in welchen sich, wie in den Kanneluren des Säulenstammes, die Hauptlinien derselben wiederholten, und grade in der Wahl und Erfindung solcher Formen ist die Feinheit des griechischen Gefühls, und das Gleichmaass freier Heiterkeit und ernster Bedeutung bewundernswerth. Ich bemerkte schon, dass an den Bildwerken des Frieses häufig das Horizontale und Verticale sich wechselseitig geltend macht. An geringeren Gliedern dagegen ist gewöhnlich nur der einfache Charakter derselben ausgesprochen. So sind an den Rundstäben die Perlenreihen, an den Viertelstäben die ovalen Eier, an den Wellen die spitzen, biegsamen Herzblätter, an den Bändern der gradlinige, verschlungene Mäander gleichsam einheimisch, sie schmücken diese Glieder, indem sie ihre Bedeutung nicht verkümmern und schwächen, sondern herausheben. Bei allem Reichthum behält hiedurch der Schmuck griechischer Verzierungen stets den Charakter des Einfachen, Mässigen, dem Zwecke Entsprechenden. Es liegt im Wesen der Kunst, dass sie mehr andeutet als in körperlicher Ausführung giebt, damit sie die Phantasie zu einer eigenen Thätigkeit und zu lebendigem Entgegenkommen anreize, niemals durch äusserste Befriedigung abtöde und dämpfe. Diese Eigenschaft ist aber besonders der Architektur wichtig, wenigstens in ihr noch bemerkbarer als in den anderen Künsten, wiewohl auch diese nicht versuchen dürfen, das letzte Wort des Räthsels auszusprechen. Grade darin aber liegt wieder die hohe Schönheit der griechischen Architektur, dass sie, soweit sie auch in der Zierde des Einzelnen ging, immer noch neue Gefühle und Gedanken, über ihre unmittelbare Erscheinung hinaus, hervorrief.

So finden wir im Kleinen wie im Grossen, im Zierlichen und reich Geschmückten wie im Strengen und Einfachen den Geist der Griechen sich gleichbleibend. Ueberall ist es die Sache selbst, welche sie im Auge haben; der baulichen Form drängen sie nichts Fremdartiges, Symbolisches, Willkürliches auf, sondern sie beleben sie nur mit ihrem künstlerischen Gefühle und lassen sie aus ihrer eigenen Wurzel sich frei entfalten. So wird erst bei ihnen das Werk der Baukunst vollendet und ein Ganzes, wie die Gestalten der Natur. Jene Verbindung des Architektonischen mit Thiergestalten oder Pflanzenformen, die wir in den orientalischen und ägyptischen Bauten fanden, scheint sich zwar an die Natur anzuschliessen, allein in der That ist sie nur eine unreine Mischung der strengen lothrechten Form mit den bunten, lebensvollen Gestalten der organischen Welt, ein wildes willkürliches Erzeugniss unregelter menschlicher Phantasie. Es war daher das grosse, unschätzbare Verdienst der Reinheit und Wahrhaftigkeit des griechischen

Sinnes, dass er diese Gebilde ausschied<sup>1)</sup> und die architektonische Gestalt, wenn auch vielleicht anfangs mit herber Strenge, aber immer mit männlicher Kraft aufrichtete. Dadurch sonderte sich denn auch andererseits die Stelle ab, wo das Bildwerk, nunmehr nicht von dem architektonischen Bedürfniss und von symbolischen Beziehungen entstellt, hervortreten durfte. So waren beide Elemente rein gehalten und entwickelten sich unverkümmert, und wenn sie sich — in dem früheren dorischen Styl — nur nebeneinander und in scheinbarer Trennung zeigten, so wurden sie nun bald auch durch das heitere Spiel der Arabesken verbunden, das grade auf dem Boden des ernst Architektonischen zur lieblichsten Anmuth erwuchs. Der ionische und der korinthische Styl mit ihrer leichten Grazie und ihrem volleren Schmucke waren daher wohl nothwendige Nebengestalten des ernsten dorischen Styls, in diesem aber müssen wir dennoch die höchste und reinste Ausbildung des architektonischen Elementes, die einfachste und ausdrucksvollste Gliederung der nothwendigsten Verhältnisse, den reinsten Grundtypus anerkennen.

Niemals sind die abstracten Gesetzè der schönen Baukunst, Symmetrie, Harmonie, Proportion und wie man sie sonst noch bezeichnen will, mit solchem Glücke gehandhabt wie hier, aber auch niemals mit solcher Freiheit. Nachdem man in neuerer Zeit die Regelmässigkeit und Festigkeit der griechischen Architektur empfinden gelernt hatte, meinte man (bestärkt in diesem Wahne durch die Art, wie Vitruv seine Lehren vortrug) nun auch einen festen Kanon, feste Zahlenverhältnisse und Maasse, durch welche es den Baumeistern leicht wurde, so zu verfahren, entdecken zu müssen. Mit Erstaunen fand man grade das Gegentheil; überall abweichende, mannigfach modificirte Proportionen, incommensurable Zahlen, nicht bei zwei verschiedenen Gebäuden völlig dasselbe. Das Geheimniss wurde durch diese Erfahrung noch verborgener, und wird es freilich für die Nachahmung stets bleiben. Indessen verstehen wir, worin es seinen Grund hat. Indem man eben überall nur die aus der Sache selbst hervorgehenden Bedingungen erfasste, die Grundformen nicht zu nothwendigen stempelte, sondern als solche empfand, konnte man sich ohne Bedenken der grössten künstlerischen Freiheit überlassen und die Einzelheiten ganz nach den Umständen und dem Gefühle vollenden. So verbindet sich mit der Wahrheit und Reinheit auch die Freiheit. Je mehr der Geist die Dinge selbst ergründet,

---

<sup>1)</sup> Nur in späterer Zeit finden sich einzelne Formen dieser Art, unter ihnen besonders auffallend einige auf Delos gefundene Fragmente, Vordertheile knieender Stiere als Kapital dorischer Säulen, und Triglyphen statt der Schlitze mit Stierköpfen versehen.

sich ihnen hingiebt ohne sie durch seine Willkür zu entstellen, desto freier eröffnen sie sich ihm und desto freier kann er auch mit ihnen schalten, wo es sein gutes, angeborenes Recht ist.

Diese Freiheit aber tritt uns nicht nur bei Vergleichung von zwei verschiedenen Gebäuden entgegen, sondern auch an dem einzelnen Gebäude für sich. Die blosse Befolgung abstracter mathematischer Verhältnisse führt immer nur zu der starren und kalten Regelmässigkeit des Krystalls, aber ein Hauch organischen Lebens durchdringt jedes ächte Kunstwerk und somit auch den griechischen Tempel. Wir bemerkten schon im Vorhergehenden mehrere Abweichungen von der strengen mathematischen Consequenz, z. B. in der Stellung der Ecksäulen und Ecktriglyphen des dorischen Styls und besonders charakteristisch in der Schwellung des Säulenstammes. Aber je mehr man ins Einzelne eindringt, um so mehr erscheint der griechische Tempel als das grade Gegentheil eines abstracten Schematismus. Dies zeigt sich schon am Grundriss, z. B. im Verhältniss der Länge zur Breite, welches an den schönsten Tempeln der Griechen nicht in einfachen Zahlen, sondern nur durch einen complicirten Bruch auszudrücken ist, oder in der Stellung des eigentlichen Tempelhauses zu den umgebenden Säulenhallen, indem die Säulen des Vorder- und Hinterhauses nicht in einer Flucht zu stehen pflegen mit Säulen jener Hallen, sondern schräg darauf gerichtet sind, oder an den Verzierungen, indem z. B. die Voluten des ionischen Kapitäls nicht nach einen bestimmten Schema, sondern aus freier Hand gezeichnet sind. Dahin gehört ferner, dass die Säulen nicht völlig lothrecht, sondern ein wenig nach innen geneigt stehen, gleichsam als stemmten sie sich der Last des Gebälks entgegen. Besonders merkwürdig ist aber die neuere Entdeckung, dass die grossen Horizontallinien des Stufenbaus und Gebälks mancher Tempel, z. B. des Parthenon, nicht eine strenge Horizontale, sondern eine leise nach oben ausbiegende Curve bilden. Man hat gemeint, diese Curve solle eine optische Täuschung corrigiren, indem die grossen Horizontallinien eines gesäulten Baus, wenn sie streng horizontal gelegt seien, dem Auge als nach der Mitte zu sich senkend erschienen.<sup>1)</sup> Es mag hieran etwas Wahres sein, doch fragt sich, ob nicht auch ein positiver ästhetischer Grund mitwirkte. Ein feineres Auge mochte dadurch einen ähnlichen Eindruck

<sup>1)</sup> Vgl. Penrose, an investigation of the principles of Athenian architecture, London 1851. Bötticher in seinem „Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen S. 86 ff. sucht nachzuweisen, dass die Curven am Parthenon erst später durch eine Senkung des Gebäudes an den Ecken entstanden seien, ist aber endgültig widerlegt durch die neuesten Untersuchungen des Architekten Ziller, der die ursprüngliche Existenz der Curven ausser Zweifel gesetzt hat. Vgl. Erbkam's Ztschr. f. Bauwesen 1865. 35 ff.

erhalten, wie durch die Anschwellung der Säule; ein Hauch von Belebung durchzog leise das Ganze, alles mathematisch Starre aufhebend.

Aber trotz dieser Freiheit; oder vielmehr eben weil sie nur als ein leise belebendes Element auftritt, ohne den Ernst und die Einheit des Ganzen zu durchbrechen, bleibt die Reinheit und die Wahrheit des Ganzen ungetrübt. Und dies ist es, wodurch die griechische Architektur als ein Vorbild und Muster für alle Zeiten dasteht. Allein nicht minder ist auch ein entschieden nationales, ausschliesslich griechisches Element anzuerkennen, welches der Nachahmung in anderen Zeiten und unter anderen Völkern entgegensteht.

Ich rechne dahin zuerst die Kleinheit der Gebäude. Der Parthenon, der bedeutendste Tempel der atheniensischen Blüthezeit, hatte nur eine Höhe von 65 engl. Fuss, nicht mehr als manche Häuser unserer Städte. Asiatische und sicilische Bauten geben zwar etwas grössere Verhältnisse, die aber immer bei weitem noch nicht an die Ausdehnung ägyptischer Tempel oder gothischer Kirchen reichen. Wenn es nun auch ein Beweis des reinen und zarten architektonischen Gefühls ist, dass man nur durch die Formen und Proportionen an sich, nicht durch ihre Grösse im Verhältniss zur äusseren Natur wirkt, so kann diese Wirkung doch nur dann erreicht werden, wenn auch sonst alle Verhältnisse des Lebens diesen mässigen Charakter haben, wenn der Sinn nicht an das Mächtige, Hochstrebende gewöhnt ist. Jene griechische Ansicht der göttlichen und sonst höheren Dinge, welche alles unter gleichem Maassstabe betrachtet, in allem die Verwandtschaft mit dem Menschlichen auffasst, war daher nothwendig, um sich in diese Formen mit ganzer Seele zu versenken.

Dahin gehört ferner der Mangel der Fenster, welcher der Säulereihe und ihrem bewegten Wechsel den einfachen Hintergrund einer ungebrochenen Wand gewährt. Sobald das Bedürfniss vielfache Lichtöffnungen nöthig macht, büsst der Portikus eine seiner wesentlichen Bedingungen ein, und mit ihm verlieren alle übrigen, wie wir sahen mit ihm so innig verwachsenen Formen des griechischen Baues an ihrer Bedeutung.

Wir werden daher am Schlusse unserer Betrachtung auf den Grundgedanken des griechischen Baues zurückgeführt, auf das Tempelhaus mit der Säulenhalle. Man kann fragen, welcher glückliche Umstand die Griechen auf diese Form geführt habe. Vitruv, der Römer, der Zeitgenosse des Augustus und des schon gesunkenen Griechenthums, der für alles gern materielle und äusserliche Gründe aufsucht, beantwortet sich diese Frage in doppelter Weise. Eines Theils diene sie, um bei plötz-

lichem Regen das Volk aufzunehmen; dann aber um durch die dunklen Räume zwischen den Säulen dem Anblick des Tempels mehr Würde zu geben. Beide Gründe sind offenbar nicht sehr befriedigend, wenigstens nicht genügend ausgedrückt. Die ohnehin in Griechenland weniger häufigen Regengüsse hätten so grosser Vorsorge nicht bedurft. Der ernste Anblick eines Gotteshauses aber wäre auch auf andere Weise zu erreichen gewesen, und in höherem Grade. Zugänge, hohe Thorgebäude, Vorhöfe, wie bei den Aegyptern, terrassenförmige Anlagen wie bei den Persern, Thürme, wie bei uns, oder endlich grössere Dimensionen würden offenbar imponirender gewirkt haben, als jene einfache Säulenhalle. Man sieht, Vitruv hätte nicht bloss sagen sollen, Würde, sondern Würde nach seinen, griechisch-römischen Vorstellungen<sup>1)</sup>. Jene Formen der anderen Völker, wenn auch imponirender und mithin würdiger, konnten dem griechischen Sinne nicht zusagen, weil sie den Gott absondern, fernhalten von den Menschen. Die Götter Griechenlands sind aber heitere, menschliche Erscheinungen, die in der Mitte des Volkes hausen, auch der Tempel musste daher seine Hallen mittheilend öffnen, dass sich das lebensfrohe, schwatzende Volk darunter sammle. Die Gestalt des Cultus, welche den Tempel nur zur würdigen Stätte des Bildes nöthig machte, da alle bedeutenderen religiösen Handlungen unter freiem Himmel vorgenommen wurden, trug ebenso wie die Sitte des Lebens zu dieser Form bei. Aber Religion und Lebensweise sind in ihren Grundzügen schon Ausflüsse des bildenden architektonischen Volkscharakters und grade das, was dem Volke als die würdigste Form erscheint, ist das concentrirte Abbild seiner inneren Anschauung der Dinge. Die Orientalen und in anderer Weise auch wir, die nordisch-germanischen Völker, haben überall den Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen scharf und schneidend im Auge. Der Staat ist uns ein Selbstständiges, getrennt von seinen Bürgern, die Moral unabhängig von der Sitte des Volkes, die Gottheit jenseits der wirklichen Welt. Wo es daher gilt unsere Grundanschauung zu verkörpern, da stellt sich uns ein abstract abgeschlossenes Ganzes dar,

<sup>1)</sup> Bemerkenswerth ist eine Aeusserung Cicero's, de oratore III. 46. Er stellt hier, wie auch an anderen Orten, den Satz auf, dass das wahrhaft Nützliche auch zugleich schön oder angenehm sei. Ausser anderen aus der Natur genommenen Beispielen braucht er dabei auch architektonische. *Columnae et templa et porticus sustinent: tamen habent non plus utilitatis, quam dignitatis. Capitoli fastigium illud, et caeterarum aedium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consecuta est: ut etiamsi in caelo statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.*

von festen und hohen Mauern begränzt. Dem Griechen schwand dieser Gegensatz, so viel es die menschliche Natur gestattet. Der Staat ist nichts als die Gemeinschaft seiner Bürger, und diese fühlen und dulden nichts in sich, was nicht dieser Gemeinschaft angehört und zusagt. Die Sittlichkeit ist daher nichts als die Sitte des Volkes. Die Gottheit ist nicht eine vergeistigte, entfernte, sondern sie mischt sich in mehrfacher Zahl, menschlich gestaltet und menschlich empfindend unter die Menschen. Die Weltregierung selbst, wenn auch in ihrem dunkelsten Heiligthume das Schicksal einsam schlummert, ruht in der Wirklichkeit auf diesen selbstständigen Göttergestalten. Selbst die Natur ist nicht bloss Ein Ganzes, sondern sie löst sich in viele einzelne, menschenähnliche Wesen auf. Ja endlich das gemeinsame Vaterland der Hellenen, das geliebte Land der Sitte und der Kunst, obgleich es einzig unter den Barbarenvölkern der übrigen Erde dasteht, ist für den Griechen nicht ein einiges Land oder Reich, sondern das bewegte und getheilte Gemeinwesen seiner Staaten und Städte.

Ueberall mithin zeigt sich die höhere geistige Einheit zunächst und äusserlich in einer Mehrzahl freier und selbstständiger Glieder, und diesen Grundgedanken sehen wir denn auch in den freistehenden Säulen der Halle ausgeprägt.

Aber durch die scheinbare Vereinzelung wird die innere Einheit nicht aufgelöst, sondern vielmehr kräftiger und wirksamer gemacht. Die Götter sind Genossen des olympischen Mahls, dem gleichen Schicksal unterworfen. Die Einheit beruht in der Gleichheit des Vielen und das, was die Natur in ihrem Gebiete unwillkürlich hervorbringt, bewirkt im Gebiete menschlicher That die Sitte und Erziehung. So wird der Jüngling in der Palästra in körperlicher Uebung ausgebildet, dass er selbstständig in Kraft und Schönheit heranwachse, aber zugleich in geistiger Demuth, dass er die Götter ehre und die Gesetze der Stadt über alles achte, damit seine vereinzelte Kraft nur dem Ganzen diene.

Und so sehen wir denn in den Säulenhallen des Tempels das Abbild oder das Urbild dieser Anschauung. Schön gerundet und selbstständig, in stolzer Kraft und heiterer Anmuth, wie die hohen Götter und die wohlgezogenen Jünglinge, stehen diese Säulen, aber zugleich, durch das Gesetz der Gleichheit innigst verbunden, und in jedem Gliede nur den Zweck aussprechend, dem Ganzen zu dienen, das schützende Dach zu tragen, die dunkle innere Einheit in ihrer vielgestaltigen Kraft zu vertreten.

Die griechische Architektur ist die höchste und reinste Gestalt dieser Kunst, frei von allen symbolischen Beziehungen und von äusserlichen Reminiscenzen, besonders aber auch frei von der Befangenheit des Sinnes,

der sich nicht über das sinnliche Leben zu reineren Elementen zu erheben vermag. Aber in dieser Reinheit ist sie wieder belebt und individuell, der griechischen Nationalität entsprechend, und zugleich bei allem Vorherrschen des bloss Baulichen und Zweckmässigen wieder symbolisch, doch im höheren Sinne des Wortes, ein unbewusstes und unwillkürliches Abbild der tiefsten Anschauung des Volkes.

---

Diese allgemeinen Andeutungen der Form und des Geistes der griechischen Architektur mögen für jetzt genügen; Einzelnes über den Entwicklungsgang dieser Kunst wird unten in der chronologisch geordneten Geschichte seine Stelle finden. Näher auf Details und Maassverhältnisse einzugehen, bleibt billig den Werken und Vorträgen, welche die Bildung des Architekten bezwecken, überlassen. Andere Gattungen der Gebäude aufzuzählen, liegt ebenfalls ausser unserer Aufgabe. Einige derselben, die Theater und Odeen, die Gymnasien und Kampfplätze sind zwar allerdings interessant und wichtig, aber weniger durch die Bedeutsamkeit ihrer architektonischen Formen, als durch ihre praktische Beziehung auf die Schauspielkunst und auf das öffentliche Leben der Griechen überhaupt. Wir können ihnen daher keine eigne nähere Betrachtung widmen, werden sie aber unten, wo wir auf verwandte römische Anlagen näher einzugehen haben, zur Vergleichung heranziehen. Im Allgemeinen waren die Griechen auch bei den Anstalten für diese öffentlichen und edlen Zwecke mässig; sie suchten mehr eine denselben angemessene natürliche Localität zu benutzen, als sie durch weitläufige Bauanlagen zu ersetzen. Ihre Theater namentlich, in denen die Scene immer mit einer, die Zwecke der Darstellung leicht versinnlichenden Architektur versehen war, schlossen sich mit ihren aufsteigenden Sitzreihen stets an die Anhöhe eines Berges an, und hatten durch ihre ausgewählt schöne Stelle immer den natürlichen Hintergrund der Landschaft. Die einfachste Anlage wurde auch hier durch sinnige Benutzung des Raums die schönste. Eine hieher gehörige Frage, die nämlich über die Anwendung der Farbe an griechischen Gebäuden, bleibt, da sie mit der über die Färbung der plastischen Werke innigst zusammenhängt, besser einer geeigneten Stelle weiter unten vorbehalten.

---

## Drittes Kapitel.

**Die Plastik.**

Die Baukunst zeigte sich uns in naher Beziehung mit den allgemeinen Ansichten der Griechen von Welt und Staat; die anderen Künste, die unmittelbar den Menschen darstellen, stehen in einem ähnlichen Verhältniss zur Moral, zur Anwendung jener allgemeinen Anschauungen auf die Verhältnisse der Einzelnen. Die Griechen waren eigentlich die ersten, bei denen sich eine Sittlichkeit im höheren Sinne des Wortes ausbildete, weil sie die ersten waren, welche die Freiheit erkannten. Jene anderen Völker besaßen religiöse Gebräuche und Vorschriften, aber keine freie Moral. Daher fühlen wir uns auch, wenn wir die Jahrhunderte der Geschichte durchwandern, bei den Griechen zum ersten Male auf verwandtem Boden. Allein diese Verwandtschaft ist in gewissem Grade täuschend; denn während wir uns in vielen Beziehungen ganz einheimisch fühlen, stossen wir dann wieder auf einzelne Züge, die uns fremd und unverständlich sind; wo wir streng verdammen, sind die Griechen oft unbeschreiblich nachsichtig und lax, dann aber fordern sie Leistungen, die wir für das Werk seltener fast übermenschlicher Tugend halten, als etwas Gewöhnliches. Dies ist überall der Fall, wo es Aufopferung für das Vaterland, Unterordnung des persönlichen Interesses unter das der Gemeinde gilt. Dagegen in allen Beziehungen der allgemeinen Menschenliebe, der Nachsicht und Duldung, in manchem, was mit persönlicher Ehrbarkeit zusammenhängt, gestatten sie Handlungen, die wir für äusserst strafwürdig halten.

Schon oben haben wir den Grund dieser Erscheinung berührt; er liegt in der Art, wie sie die Freiheit des Menschen und die Schranken derselben auffassten. Die höchste moralische Freiheit war gegeben, aber nicht dem Einzelnen für sich, sondern für das Ganze; seine moralische Veredelung war nicht der Zweck, sondern das Mittel für die Gestaltung und das Leben des Volkes. Dies war die schöne und edle Schranke gegen die Willkür, aber freilich auch ein hohes und schwer zu erreichendes Ziel. Der Einzelne sollte in freier und mannhafter Gesinnung geübt werden, um für das Ganze zu wirken und in demselben sein eigenes Werk zu lieben, es mehr zu lieben als sich selbst; Freiheit und Selbstgefühl der Einzelnen waren als Triebfedern des Ganzen in Bewegung gesetzt, sollten aber in dieser Bewegung an rechter Stelle angehalten werden. Das Bewusstsein des Schwierigen dieser Aufgabe



erzeugte in den Gemüthern eine Scheu vor Allem, was die Bande, welche den Einzelnen an den Staat fesselten, locker machen konnte; desshalb die sorgfältige Erziehung um den Jüngling zur Liebe des Vaterlandes und zur Ehrfurcht vor dem Gesetze zu gewöhnen, desshalb das Streben nach festen Gesetzgebungen, und die Strenge gegen den, der die Regel der Stadt überschritt. Daher entsteht auch das Vorherrschen des männlichen Elements, denn das weibliche Gemüth ist von Natur geneigt, das Wohl geliebter Personen dem allgemeinen Wohle vorzuziehen und aus milder Nebenrücksicht die allgemeine Regel zu brechen. In der heroischen Zeit finden wir die Hausfrauen noch in grösserer Freiheit, später bei voller Ausbildung Griechenlands leben sie fast in orientalischer Abgeschlossenheit. Deshalb fehlte denn auch den Griechen ein eigenthümliches Familienleben; öffentlich wurde der Jüngling erzogen und öffentlich lebte und wirkte der Mann. Daher die Nachsicht gegen alle Versündigungen, die mehr die Familie oder die persönliche Moral als das Volksleben trafen. Daher endlich jener oft wiederholte Zuruf, dass das Maass, die Mässigung das Höchste sei.

Auf christlichem Boden ist daß alles ganz anders; wir brauchen die volle Freiheit des Gemüthes nicht zu scheuen, weil uns die äussere Ordnung des Volkslebens nicht das letzte Ziel ist, weil wir vielmehr eine höhere geistige Ordnung kennen, zu der wir uns durch die Entfaltung des tiefsten Herzens, durch Glauben, durch Besserung und durch Liebe ausbilden. Auch uns bedrohen die rohen Ausbrüche der Willkür nicht weniger, wie jene, aber wir wissen, dass nicht das äussere Gesetz, sondern nur die innere Bekehrung durch Demuth und Liebe das letzte und wahrhaft wirkende Heilmittel ist. Jene Mässigung der Griechen, welche von dem äussersten zurückhalten sollte, ist durch etwas Höheres ersetzt; sie heilte den inneren Schaden nicht, sondern verhütete nur und verbarg seine gefährlichen Folgen.

Allein so mangelhaft diese Lebensansicht war, so gewährte sie doch in allem, was das äussere Leben angeht, auch in moralischer Beziehung, wichtige Vorzüge. Während bei uns der Zufälligkeit des Einzelnen vielfach freies Spiel gelassen werden muss; und das Mittel zur Verbindung der äusseren Ordnung mit den höheren geistigen Zwecken schwer zu finden ist; während unser Streben geistiger wird und deshalb manches Irdische vernachlässigt; war dem Griechen die äussere Wohlfahrt auch zugleich Ziel und Aufgabe der inneren Freiheit; beide standen daher im Einklange, der Kampf der inneren Wünsche und der äusseren Erfordernisse störte seltener und schwächer die schöne Heiterkeit und Regelmässigkeit des Lebens. Das Leben wurde ein reineres Vorbild der Kunst.

Ein zweiter, grosser Vorzug der Griechen, der mit jener Beschränkung zusammenhängt, ist die Natürlichkeit ihrer Sitte. Bei allen anderen Völkern, bei den Orientalen und bei uns, den Christen, ist die Moral hauptsächlich aus der Religion hergeleitet. Die Griechen nahmen die religiösen Traditionen ganz ohne moralische Anwendung; ihre sittlichen Ansichten bildeten sich frei aus dem natürlichen Gefühl und wirkten vielmehr, wie schon erwähnt, auf die Götter zurück, indem sie den überlieferten Mythen einen sittlichen Charakter unterlegten. Durch diese freie Entwicklung ihres Gefühls erhielten sie eine moralische Würde, die uns Bewunderung abnöthigt. Jene Zerstörung der sittlichen Kraft, welche bei uns so oft vorkommt, indem man nicht ganz aus eigenem Antriebe, sondern nach Vorsätzen, mit getheilter Seele handelt, war ihnen unbekannt. Ihr sittliches Handeln trägt dadurch, selbst da, wo es unserer Denkungsweise nicht entspricht, den Charakter der Wahrheit und Freiheit, und eines edelen, wünschenswerthen Stolzes.

Die moralische Aufgabe war, alle Kräfte des Menschen aufs Vollkommenste und zu einem moralischen Ganzen auszubilden. Jeder wurde daher nicht nach einem allgemeinen Sittengesetz gemessen, welches nur gewisse Seiten an ihm beleuchtete, sondern in seinem ganzen Wesen gewürdigt. Man fragte nicht, ob er in diesem oder jenem gut und geziemend, sondern ob er ein Guter und Schöner sei. Es ist einleuchtend, wie hiedurch die Thatkraft gesteigert wurde, wie sehr viel seltener, als bei uns, die bloss Leidenden, Gleichgültigen sein mussten wie aber auch die Feinheit und Schärfe des moralischen Urtheils geübt wurde. Denn da es kein ausgesprochenes moralisches Gebot gab, auf welches man sich beziehen konnte, ohne selbst zu entscheiden, so beruhete Lob und Tadel nur auf dem eigenen, lebendigen Gefühl der Besseren, welches sich dadurch gewöhnte, das Gute und Anständige, wie das Unwürdige schon in seiner äusseren Gestalt zu erkennen, jenes mit Wohlgefallen anzublicken, von diesem sich missbilligend abzuwenden. Sie betrachteten daher das Gute wie das Schöne, ihre Sittenlehre wurde eine Schönheitslehre.

Dadurch erhielt denn die Kunst eine eigenthümliche Stellung; sie wirkte als Beispiel des Schönen auch moralisch veredelnd oder verschlechternd auf das Gemüth, ein unschönes Werke konnte ein Attentat auf die öffentliche Sittlichkeit werden, nicht etwa, wie bei uns, durch seinen Inhalt, sondern durch die Form. Es drohte, da auf der freien Zustimmung und dem sittlichen Gefühl der Staat beruhete, dem Bestehen desselben Gefahr. Nicht bloss das Hässliche, sondern auch das Alltägliche und Gemeine, das Zufällige und Unbedeutende, wenn es durch künstlerische Behandlung eine gewisse Weihe erhielt, war dem griechischen Gefühle verhasst, da es dem

Streben ein niedriges Ziel gesetzt hätte. Daher jenes thebanische Gesetz, welches Malern und Bildhauern bei Strafe gebot, die Menschen nur ins Schönere nachzuahmen. Daher die für uns auffallende Erscheinung, dass nicht bloss die Philosophen sorgfältige Vorschriften darüber gaben, welche Bilder und welche musikalischen Weisen der Jugend zu empfehlen seien, sondern dass an manchen Orten sogar der Staat eine Aufsicht über die Musik führte.

Man sieht, dass hierdurch die Kunst einen ernsten Charakter erhalten musste. Das Wort unseres deutschen Dichters „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst,“ hat wohl einen richtigen und anzuerkennenden Sinn, denn die Kunst ist frei von jenem trüben Ernst gemeiner Wirklichkeit. Wollte man es aber so verstehen, dass der Kunst jede ernste Beziehung auf das Leben abgesprochen würde, so passte es wenigstens auf die Griechen nicht, ja es würde schon in Beziehung auf uns etwas Schielendes und Unwürdiges haben. Etwas Unwürdiges, denn in der Kunst ist auch bei uns ein religiöses und sittliches Element, und daher ein würdigerer Ernst, als in den gemeinen Interessen des Lebens; etwas Schielendes, denn die Kunst wirkt immer auf die Gesinnung zurück und greift daher in den Ernst des Lebens ein. Bei den Griechen schwindet dieser Gegensatz noch mehr. Das Leben ist selbst ein heiteres Bestreben nach Schönheit, nach einer Wohlordnung des Staates, nach eigener Schönheit des Körpers und der Seele, die Kunst ist nur eine reinere, strengere Auffassung dieses Lebens.

Aus diesem regeren Schönheitsgeföhle, aus dieser Scheu vor dem Vereinzelten und Zufälligen folgte dann, dass auch die nachbildenden Künste sich weniger als bei uns zum Porträtartigen hinneigen konnten. Hätten auch nicht, wie oben angeführt, Gesetze eingegriffen, hätten auch nicht die Philosophen gelehrt, dass man die Menschen schöner machen müsse als sie seien, so würde schon das Gefühl davon zurückgehalten haben. Denn man war gewohnt, nur die regelmässige Ausbildung der natürlichen Anlagen zu schätzen, man hatte kein Auge für das Ungewöhnliche, Sonderbare, Phantastische. Anfangs waren Porträtbilder unerhört, oder doch nur als Belohnung mehrmaliger Siege in den Kampfspielen gestattet; später als sie häufiger wurden, beobachtete man an ihnen, namentlich während der Blüthezeit der Kunst, eine weise Milderung des Ungewöhnlichen und Zufälligen.

Mit diesem Sinne für das Allgemeine und Regelmässige verbindet sich aber bei den Griechen der Sinn für das Individuelle im besten Sinne des Wortes. Regelmässig sind auch die Gestalten der Aegypter, sie gleichen sich alle. Das Wesen der Menschen aber bringt es mit sich, dass sie sich nicht gleichen, sondern nach Alter, Geschlecht und

endlich nach persönlicher Sinnesweise sich unterscheiden, und die griechische Kunst wusste diese Verschiedenheit mit aller Lebensfülle aufzufassen. Allein jene Scheu vor dem völlig Vereinzelten, Zufälligen in der menschlichen Natur wirkte auch hier ein; wie sie bei den Porträtbildern zurückhaltend waren, so gingen sie auch bei der Darstellung ihrer Götter nicht bis ins völlig Porträtartige über. Hier war eine würdige Aufgabe ihres Kunstsinnes; da die Würde des Gottes ohnehin ein höheres, reineres, von den Spuren natürlicher Schwächen nicht beflecktes Wesen voraussetzte, so konnte hier der Charakter völlig individualisirt, lebendig und handelnd ausgebildet werden, ohne dass man auf menschliche Singularität und Unregelmässigkeit einzugehen brauchte. Ihre Götter wurden dadurch Vorbilder der Gestaltung verschiedener Altersstufen, Geschlechter, Sinnesweisen, in welchen die unzähligen Abweichungen der Menschen gleichsam auf einige Gattungen zurückgeführt werden.

Zwar waren diese Götter in gewissem Sinne sehr schlechte moralische Vorbilder. Manche Sagen, welche ursprünglich nur das Walten und die Macht der Naturkräfte in mythischer Einkleidung darstellen, enthielten jetzt, da die Götter wie menschliche Gestalten angesehen wurden, Handlungen, welche auch nach griechischen Begriffen entschieden unsittlich waren. Allein der griechische Sinn, wenigstens der der grossen Menge, nahm daran keinen Anstoss; mit der grössesten Unbefangenheit erzählte man diese Thaten nach wie vor, ohne sie einer moralischen Kritik zu unterwerfen, oder davon Anwendung auf die Menschen zu machen. Diese Unbefangenheit, die dem christlichen Sinne, der sich die Gottheit als den Urquell aller sittlichen Vollkommenheiten denkt, so schwer begreiflich ist, findet sich in Homers Dichtungen noch im vollsten Maasse. Seine Götter sind zwar an äusserer Grösse überirdisch, in ihren Schwächen und Leidenschaften aber um nichts besser als die sterblichen Menschen.

Hass und Rachsucht sind bei ihnen ohne Maass, sie weinen, wenn ihr Zorn nicht Befriedigung erlangt. Schmeicheleien und Verführungen finden bei ihnen Eingang; selbst der Vater Zeus wird getäuscht als Hera sich ihm mit dem Gürtel der Aphrodite naht. Aphrodite ist weichlich und fast feige, Ares grausam, Hera unerbittlich stolz. Die Menschen, obgleich die Naivetät des Dichters auch sie durchweg als leidenschaftlich und gewaltsam schildert, haben Mitleid, selbst die Rosse des Achilles weinen über Patroklos Tod; die Götter sind ohne Erbarmen. Auch sie selbst verschmähen Lügen und Täuschungen nicht; Zeus sendet dem Agamemnon einen siegverheissenden Traum, der ihn zum ungünstigen Kampfe verleiten soll; Athene unter der Gestalt des Deiphobos reizt Hektor zum Angriff auf Achilles, sie verspricht ihm zur Seite zu

stehen, und liefert ihn so dem Tode. Die Menschen zeigen sich im Ganzen edel; die Ilias und Odyssee sind reich an Beispielen der zartesten Freundschaft, der reinsten ehelichen Liebe, der Grossmuth, der Gastlichkeit. Die Götter scheinen das Vorrecht rücksichtsloser Laune und Willkür zu haben. Gewiss will sie der Dichter nicht lästern oder verkleinern, sie sind ihm vielmehr zu gross, zu wunderbar, als dass die Menschen mit ihnen in Vergleich gestellt werden könnten. Was sie sich auch in ihrer Uebermacht erlauben mögen, für den Menschen erscheinen sie nur als die würdigen Leiter und Vorsteher der Weltordnung. Aber auch in dieser Beziehung erkennt man bei Homer erst den Beginn einer sittlichen Ansicht; denn die Götter erwählen ihre Begünstigten oft nur aus eigennützigem Rücksichten. Die drei Göttinnen, welche theils für, theils gegen die Troer so eifrigen Antheil an dem Kampfe nehmen, sind dabei durch den Eindruck bestimmt, den ihnen das Urtheil des Paris hinterlassen. Aber im Ganzen fällt doch die Gunst der Götter nur auf die Würdigen, auf die, welche sich durch Frömmigkeit auszeichnen. Meriones und Odysseus erhalten den Sieg im Wettkampf, weil sie nicht, wie ihre Gegner, versäumen erst zu den Göttern zu beten, Hektor wird von Zeus als der den Göttern liebste Mann in Troja gerühmt, weil er es niemals an den gebührenden Opfern habe fehlen lassen. Man sieht, dem Dichter schwebt ein höheres sittliches Ideal vor, das aber noch nicht völlig durchgebildet ist. In der Odyssee ist diese Durchbildung schon weiter vorgeschritten, die Vorstellungen von den Göttern sind um Vieles geädelt und geläutert, die moralische Weltansicht ist bestimmter geworden. Zeus rügt es hier, dass die Menschen ihre Leiden den Göttern zur Last legten, während sie selbst sie verschuldet hätten; Pallas Athene tritt ausdrücklich in erziehender und leitender Thätigkeit auf. Die Götter erscheinen also, wenn auch nicht immer als unmittelbare Vorbilder des Guten, so doch als Beförderer desselben bei den Menschen.

Die sittlichen Anforderungen werden dann in der Folgezeit immer stärker. Dichter und Philosophen griffen jene homerischen Erzählungen oft in härtester Weise an; es regte sich das Gefühl, dass den Göttern die Eigenschaft der Heiligkeit zukommen müsse. Man nahm die überlieferten Sagen mit der Ehrfurcht auf, welche ihr Alterthum verdiente, suchte aber die unmoralischen Elemente auszuschneiden und die Götter zu ethisch reineren und strengeren Charakteren zu bilden. Am Schönsten und mit begeisterter Frömmigkeit spricht sich dies Bestreben bei Pindar aus, der es nur geziemend findet, „Rühmliches von den Göttern zu verkünden, selbst gegen der Vorzeit Bericht.“ Auch bei Aeschylus und Sophokles ist diese reinere Ansicht durchgeführt. Zwar sind

hier oft die Götter oder ihre Orakel die Anstifter des Uebels, aber doch nur, wo es sich um Bestrafung des Frevels handelt. Denn das wird überall hervorgehoben, dass die Götter und insbesondere Zeus, den Aeschylus fast ganz monotheistisch auffasst, den Frevel nimmer dulden, dass sie den ihrer Sorge nicht würdigen, der das „unverletzbar Recht zertrat“. In besonderen Fällen macht sich sogar gegen das alte, strenge Recht der Wiedervergeltung eine höhere, mildere Anschauung geltend; für den Muttermörder Orest, den die Eumeniden als Rächerinnen der Blutschuld verfolgen, wirft Athene selbst den freisprechenden Stein in die Urne. War man so von der alten Ueberlieferung abgewichen, so war es freilich schwer, dem Zweifel zu wehren. Schon Euripides, der auch den moralischen Maassstab an die überlieferten Mythen anlegt, sucht nicht bloss den hergebrachten Götterglauben zu reinigen, sondern schwächt ihn durch Zweifel und sophistische Aussprüche, und Aristophanes, wiewohl ein Vorkämpfer für die alte Zeit in Glauben und Sitte, spielt doch den Göttern des Volksglaubens so übel mit, dass er unmöglich zur Befestigung desselben beitragen konnte.

Allein weder diese früh aufkommenden Zweifel noch jene homerischen Vorstellungen von den Göttern, welche durch die Lektüre des Dichters in den Schulen sich der Jugend frühe einprägten, wirkten so nachtheilig, wie man glauben könnte. Das religiöse Bedürfniss erhielt die Verehrung, der Götter aufrecht, ohne an diesen Mythen Anstoss zu nehmen, und das sittliche Gefühl war rein und fest genug, um auch ohne Gebot und ohne heiliges Beispiel sich so schön, wie wir es finden, auszubilden. Dennoch aber darf nicht verkannt werden, dass die Sinnlichkeit der Religion, und selbst die Unabhängigkeit der Moral von ihr, obgleich die eigenthümliche Schönheit des griechischen Sinnes daraus hervorging, ein tiefer Mangel war, der auch für die Sittlichkeit selbst später die verderblichsten Folgen hatte und den schnellen Verfall des griechischen Volkes herbeiführte. Davon haben wir indessen an dieser Stelle noch nicht zu reden.

Auch die Bildner der Blüthezeit fassen die Götter nur in dem edleren Sinne auf, wie Pindar, Sophokles und Aeschylus. Sie haben dabei die menschenartig gedachten Götter, wie sie in der homerischen Dichtung erscheinen, vor Augen; der Gedanke an ihre ursprüngliche, physikalische Bedeutung liegt ihnen fern. Aber sie betonen die edleren ethischen Motive des Dichters und bilden sie nicht selten in reinerer Weise aus, als es bei ihm geschah. Am deutlichsten ist dies an der Hera, die in einigen erhaltenen Büsten unlängbar edler und erhabener gedacht ist, als Homer sie zeichnete. Sie schufen dadurch in ihren Göttern eine Reihe von Idealgestalten, Vorbildern göttlich

menschlicher Hoheit, vollendeten Erscheinungen der verschiedensten Charaktere, so weit wenigstens der Griechen diese Verschiedenheit beachtete. Denn jene unendliche Reihe von Abstufungen der Charaktere, welche bei uns durch die Anregung und Begünstigung der persönlichsten Gefühle entsteht, war der griechischen Welt noch fremd, für sie kam es nur auf die regelmässigen und natürlichen Gegensätze an. Die ursprünglichste Verschiedenheit des Charakters ist nun die des männlichen und weiblichen. Auf einer Stufe sittlicher Weltansicht, welche die geistige Freiheit nicht anerkennt, muss sie als bleibender und einziger Gegensatz erscheinen, wie wir dies wirklich in der ägyptischen Kunst fanden. Bei einem feineren Blicke für die Mannigfaltigkeit der menschlichen Natur zeigen sich aber manche Verbindungsglieder und Abstufungen. Schon die Lebensalter bilden einen Uebergang; im Jüngling und in der Jungfrau haben beide Geschlechter noch manches Gemeinsame, nur auf der Höhe des Lebens ist ihre ganze Verschiedenheit fühlbar, im Alter nähern sie sich wieder. Noch feinere Uebergänge finden sich aber durch die mannigfaltige sittliche Anlage, es giebt Männer, in denen gewisse mehr weibliche Charakterzüge vorkommen, Frauen, die ein männliches Element haben, und diese feinen Eigenthümlichkeiten werden dann durch das Alter näher modificirt. Ueberblicken wir von diesem Standpunkte aus das Pantheon der griechischen Göttergestalten, so zeigt sich, dass alle Altersstufen beider Geschlechter, mit Ausnahme des Greisenalters, das den olympischen Göttern fremd ist, darin repräsentirt werden, und auf jeder sich ein ihr entsprechender Charakterzug ausgebildet hat. Das höchste Vorbild reifer männlicher Würde ist Zeus, der Herrscher, mit der Ruhe und Milde, welche Macht und Weisheit verleihen. Seine Brüder, die Herrscher der unteren Reiche, schliessen sich an ihn an, und gleichen ihm daher in ihrer Körperbildung, ohne seine Schönheit zu erreichen. Asklepios und allenfalls Hephaestos bezeichnen eine tiefere Stufe mehr sinnlich praktischer Wirksamkeit, ohne doch den göttlichen Charakter der Zeusähnlichkeit ganz verloren zu haben. Den Uebergang zu den jüngeren Gestalten macht Herakles, der kräftige Dulder mit dem stierähnlichen Nacken, dem breiten Vorhaupt, und harten, durch Arbeit gestählten Muskeln. Aehnlich aber weniger derb, mit dem Ausdrücke göttlicher Geburt ist der kampflustige Ares. An ihn schliesst Hermes sich an, der geflügelte Bote des Zeus, in leichter, jugendlicher Form. In manchen Darstellungen nähert er sich schon dem Apoll, in welchem das Edelste und Geistigste jugendlich männlicher Schönheit gedacht ist. Jugendlich ebenso, aber nicht mit diesem kühnen, geistigen Fluge, sondern ruhig, geniessend, mit einem leisen Zuge von Sehnsucht, ins Weichliche oder

ins Weibliche übergehend, beschliesst Bacchos den Kreis männlicher Göttergestalten, während im Eros auch die Züge des schlanken, zum Jünglinge heranwachsenden Knaben, oder des heiteren Kindes ihr göttliches Vorbild haben. Unter den Göttinnen ist Aphrodite die holde Erscheinung jungfräulichen Liebreizes, bald mehr lockend, bald strenger aufgefasst, aber immer völlig weiblich. Hera zeigt die königliche Würde der Herrscherin, in reinem Selbstgefühl, mütterlich, aber in strengem Ernste, während Demeter weniger erhaben, irdischer, aber auch mehr bewegt von der schönen Schwäche der Mutterliebe erscheint. Pallas endlich und Artemis bilden auf der weiblichen Seite den Uebergang zum männlichen Charakter, indem sie edle Selbstständigkeit und Thatenlust mit jungfräulicher Schönheit und Strenge verbinden.

Ich darf diese Gestalten als bekannt voraussetzen; mehr oder weniger gelungene Nachbildungen sind allgemein verbreitet, und das Verständniss ihrer Formen ist seit Winkelmanns unvergleichlichen begeisterten Schilderungen durch die trefflichen und genauen Beschreibungen späterer Schriftsteller aufgeschlossen. Es genügt daher diese kurze Anzählung, um sie dem Gedächtnisse zurückzurufen und auf die eigenthümliche Zusammensetzung dieses Kreises aufmerksam zu machen. Wollten wir ihn als eine absichtlich erzeugte und erschöpfende Darstellung aller menschlichen Charaktere ansehen und nach den Begriffen unserer Zeit prüfen, so würden wir ihn eher karg ausgestattet finden und manches vermissen, während andererseits einige dieser Gestalten, namentlich die, in welchen sich die eigenthümlichen Züge beider Geschlechter mischen, wie im Bacchos oder in der Pallas, entbehrlich scheinen möchten. Wenn wir dagegen vertrauter mit dem griechischen Geiste geworden sind und den Standpunkt gefunden haben, aus welchem diese Göttergestalten betrachtet werden müssen, so finden wir in der That in ihnen alles Menschliche, was einer göttlichen Natur nicht unwürdig ist, dargestellt; freilich und selbst glücklicher Weise nicht in abstract allgemeinen Personificationen, sondern in bestimmten, durch die historische Entwicklung der griechischen Sage individuell ausgebildeten Figuren. Der Unterschied unserer modernen Auffassungsweise von der antiken, auf den es hiebei ankommt, ist, glaube ich, darin zu suchen, dass wir Neueren die individuellen Charakterzüge überall zunächst als Erzeugnisse oder Eigenschaften der unkörperlichen und daher auch geschlechtslosen Seele ansehen, und erst zusätzlich und gleichsam durch eine Concession den Einfluss und die nothwendige Verschiedenheit beider Geschlechter berücksichtigen. Dem antiken Sinne lag solche Trennung fern; auch die geistigen Eigenthümlichkeiten galten ihm nur als Ausflüsse und Modificationen des natürlichen Unterschiedes der Geschlechter.



Eine solche Beobachtungsweise giebt schon in moralischer Beziehung einen Vortheil, indem sie die Unterschiede vereinfacht, jede weichliche Berücksichtigung launenhafter Verzerrungen ausschliesst, und Alles von dem Willkürlichen und Zufälligen auf das Naturgemässe und Nothwendige zurückführt. Noch viel grösser aber ist, der Vorzug, den sie der bildenden Phantasie gewährt, denn diese hat darin ein Mittel, den geistigen Ausdruck mannigfaltiger Charaktere durch die Beziehung auf die Formen der Geschlechter mit höchster Klarheit und Sicherheit darzustellen.

Betrachten wir die Gestalten jenes Kreises unter diesem Gesichtspunkte, so finden wir zunächst solche, in welchen die Züge, die dem einen beider Geschlechter vorzugsweise eignen, rein und ungemischt ausgeprägt sind. Hier mögen wir denn wohl anerkennen, dass für unser modernes Gefühl beide Geschlechter nicht völlig gleich begünstigt sind, dass die weibliche Seite des olympischen Kreises weniger vollkommen ist, ja dass vielleicht eben die liebenswürdigsten und eigenthümlichsten Züge des weiblichen Charakters fehlen. Denn wenn auch in der Aphrodite der Liebreiz jugendlicher Anmuth, in der Hera das Selbstbewusstsein hoher weiblicher Würde, in Demeter endlich sogar ein unverkennbarer Zug mütterlicher Liebe, wiewohl nicht mit aller Wärme dieses Gefühls, ausgedrückt ist, so fehlt uns immer die Gestalt der eigenthümlich weiblichen Zartheit und Demuth. Wir verstehen aber diesen Mangel, wenn wir uns daran erinnern, dass dieser Zug sich mit den Begriffen göttlicher Hoheit und Selbstgenügsamkeit nicht vertrug, und dass überhaupt in der griechischen Sinnesweise dem männlichen Element eine vorherrschende Stellung eingeräumt war. In der That bietet uns dagegen die männliche Seite dieses Götterkreises die höchsten und durchaus unübertroffenen Idealgestalten ruhiger, besonnener Macht und Herrscherwürde, jugendlicher Vollkraft und Begeisterung, männlicher Ausdauer und Stärke dar. Besonders bezeichnend für die Weise, wie die griechische Phantasie in ihrer unbewussten Körperdichtung verfuhr, sind jene Gestalten, in welchen sich die Eigenthümlichkeiten beider Geschlechter vermischen. Weiche, trunkene Sinnlichkeit würde eines rein männlich gehaltenen Charakters ebensowohl als einer weiblichen Göttergestalt unwürdig sein. Jene Trunkenheit aber als die Begeisterung eines Jünglings, jene Weichheit als ein Zug weiblicher Empfänglichkeit aufgefasst, verletzen unser Gefühl nicht mehr, und beides, in der Gestalt des Bacchos verbunden, wird ein göttliches Vorbild für die Poesie des Genusses. Die müssig sinnende Weisheit oder der erfinderisch arbeitssame Fleiss in männlicher Gestalt würde ein trockenes Bild bürgerlicher Ehrbarkeit geben. Die Waidlust hat nicht den edelen Ernst des Krieges,

ein Gott der Jagd würde roh und wild erscheinen. Denken wir uns aber die eine und die andere Eigenschaft an einer jungfräulichen Gestalt, so entsteht ein neues, lebensvolles Gebilde von eigenthümlichem Reize. Und ebenso wichtig ist eine solche Verbindung für den Charakter einer stolzen Jungfräulichkeit, wie ihn Pallas und Artemis tragen. Des Weibes Bestimmung ist Gattin und Mutter zu sein; eine beharrlich abweisende Jungfräulichkeit würde daher etwas seltsam Herbes und zwecklos Eiteles haben. Allein verbunden mit jenen männlichen Eigenschaften erzeugten sich daraus die herrlichsten Gestalten, in denen sich weibliche Reinheit mit heroischer Grösse in solcher Verklärung paart, dass wir selbst in dem Gebiete der Weiblichkeit, wenn sie auch übrigens, wie gesagt, bei den Griechen mehr zurücktritt, ihnen einen eigenthümlichen Vorzug zugestehen müssen. Durch diese, im Verhältniss zu der natürlichen Scheidung der Geschlechter unnatürlichen oder übernatürlichen Wesen wird denn der Kreis völlig in sich gerundet; es wird verhindert, dass männliche und weibliche Charaktere in schroffem Gegensatze einander gegenüberstehen, und es zeigt sich das Bild der gemeinsamen geistigen Natur des Menschen deutlicher und unmittelbarer. Ohne den Vorzug des Naturgemässen und Einfachen aufzugeben, gewinnen wir Erscheinungen, in welchen die Freiheit über die Naturbestimmung triumphirt, und in welchen die mannigfaltigsten Charaktere ihre Vorbilder und Schutzgöttheiten finden. Das eben ist das Schöne dieser griechischen Götterdichtung, dass die ganze menschliche Natur darin entwickelt ist, dass selbst die Seiten, die eine strengere Ansicht nur als Schwächen tadelnd wahrnimmt, darin in Formen und Verbindungen vorkommen, welche ihre wirksame Bedeutung ins Licht setzen. Nur das völlig Verneinende, das Böse im eigentlichen Sinne des Wortes blieb von dem heiteren Olymp ausgeschlossen.<sup>1)</sup>

In Verbindung mit diesem höchsten Kreise der Götter standen mannigfaltige Gruppen untergeordneter Gestalten. Zunächst die Heroen, in denen sich nur die göttlichen Züge mit weniger bedeutenden mischten, und die daher auch weniger ausgeprägt und weniger ausgezeichnet von dem Gewöhnlichen sind. Dann aber die unteren Götter und die Trabanten der Olympier, welche in einem näheren Zusammenhange untereinander stehen, und einen zweiten, jenem ersten untergeordneten und einigermassen entsprechenden, wenn auch nicht so abgeschlossenen

<sup>1)</sup> Ueber Manches in dem Vorstehenden Berührte findet man treffliche, doch von anderem Standpunkte ausgehende und daher in manchen Beziehungen abweichende Bemerkungen in W. v. Humboldt's Aufsatz; Ueber die männliche und weibliche Form, in Schillers Horen 1795 und W. v. H. gesammelte Werke, Berlin 1841. Th. I. 215—261.

Kreis bilden. Die rege Phantasie des Griechen bevölkerte das ganze Gebiet der Schöpfung mit belebten Wesen, es gab für ihn keine todte Natur, alles Dasein stellte sich ihm sofort unter menschlicher Gestalt dar. Himmel und Meer, Fluss und Hain, Quelle und Baum, Grosses und Kleines hatte oder war eine Gottheit. Mit einer, für unsere kältere Empfindung kaum begreiflichen Schnelligkeit verwandelte sich das, was so eben nur leidender Schauplatz fremder Handlung war, in ein bewusstes Wesen, von dem sich nicht sagen lässt, ob es jene irdische Hülle nur wie die Seele den Körper bewohnte, oder völlig identisch damit war. Wenn nun diese Localgeister sofort wieder in völlig ausgebildeter menschlicher Gestalt gedacht wurden, so verband sich auf eine höchst eigenthümliche Weise die Veränderlichkeit einer poetisch täuschenden mit der Stätigkeit der ruhig bildenden Phantasie. Jene schnelle Vertauschung der todten Localität mit der Vorstellung eines empfindenden Wesens erinnert, wenn auch wesentlich davon verschieden, an die phantastische Weise der Hebräer, welche in demselben Augenblicke das Ding als Sache und zugleich durch eine kühne Metapher als fühlend behandeln. Die ruhig bildende Kraft dagegen haben die Griechen mit den Aegyptern gemein. Aber während bei den Hebräern die Flüchtigkeit ihrer Phantasie die Ausbildung jeder festen Gestalt verhinderte, und bei den Aegyptern das Bild sofort zum kalten, unveränderlichen Symbole erstarrte, besaßen die Griechen die wunderbare Wärme und Kraft, der leichten Vorstellung den vollen Körper, der äusseren Gestalt das flüchtige Leben zu leihen. Dichter schufen plastische Gestalten, die Bildner dürften kühn das Höchste und Freieste andeuten, weil die belebende Phantasie sinnvoller Beschauer ihnen entgegenkam. Aus dieser eigenthümlichen Beweglichkeit der griechischen Phantasie erklärt sich auch der Gebrauch, welchen sie von allegorischen Gestalten machen. Wenn bei uns Neueren Dichter oder Maler irgend eine physische oder moralische Eigenschaft personificiren, so sind und bleiben wir uns des Willkürlichen und Vorübergehenden dieser Operation bewusst, die Gestalt und ihre Bedeutung werden für unser Gefühl niemals ein festverbundenes Ganze, sondern sie lösen sich in jedem Augenblicke wieder von einander ab. Ganz anders bei den Griechen. Neben jenen oberen Göttern, die, wenn auch in jedem von ihnen gewisse moralische Begriffe vorzugsweise angeschaut wurden, doch stets völlig individualisirte, historische Figuren blieben, gab es noch andere Gestalten, welche eben keine andere Bedeutung hatten, als gewisse Begriffe darzustellen, die Macht der Tugenden oder Leidenschaften oder Aehnliches auszudrücken. Einige dieser Gestalten hatten durch alten Gebrauch, zum Theil auch durch die religiöse Verehrung, die ihnen

erwiesen wurde, eine festere Ausprägung erhalten, welche sie den Göttern gleichsam ebenbürtig machte und durch die Angabe ihrer Erzeuger an den Cyclus derselben anreihete. So namentlich die Schicksalsgötter, die Eris u. a. Andere erscheinen in der Begleitung gewisser Götter, gleichsam Eigenschaften oder Wirkungen derselben in gesonderter Personification, wie z. B. Nike im Gefolge der Pallas, Deimos und Phobos (Schrecken und Furcht) im Gefolge des Ares. Noch andere endlich sind mehr vereinzelter Bedeutung und streifen noch näher an blosser Allegorien im modernen Sinne des Wortes, wie etwa wenn in der Zusammenkunft des Paris mit der Helena die Peitho, die Ueberredungskraft, hinzutritt, um dem Verführer Beistand zu leisten. Allein auch diese Gestalten waren für die Griechen nicht reine Allegorien; sie sprechen die Unwirklichkeit dieser Wesen nicht, wie die Neueren, unumwunden aus, sondern ihre dichtende Phantasie gestattet ihnen, sie wie göttergleiche Erscheinungen zu behandeln, ohne sich dessen bewusst zu werden, dass sie nur Erzeugnisse menschlicher Vorstellungen seien. Je mehr nun im Fortgange der Bildung des griechischen Volkes das Auge für feinere moralische Züge empfänglich wurde, je freier die Poesie mit dem überlieferten, mythologischen Stoffe schaltete, desto grösser wurde die Zahl dieser allegorischen Wesen, ohne dass jedoch selbst bis zu den letzten Zeiten des Heidenthums ein deutliches Bewusstsein über die Erzeugung derselben im Volke entstand. Man dachte sich, wenn man es auch nicht so aussprach, die moralische Welt ebenso wie die physische Natur, als eine Fülle einzelner, menschenähnlicher, selbstständiger Figuren, und die Einführung derselben durch die Kunst erschien mehr eine Entdeckung als eine menschliche Erfindung. Die bildende Kunst machte von diesen Gestalten nicht weniger Gebrauch, als die Poesie, ja sie bedurfte derselben in noch höherem Grade. Denn da es den Griechen nicht einfallen konnte und ihre Kunstrichtung es nicht gestattete, das Feinste psychischer Bewegung in den Gesichtszügen und im Auge darzulegen, so war es nothwendig, Gestalten herbeizuführen, in welchen sich das Gefühl des Augenblicks verkörperte. So finden wir auf Vasengemälden über der Darstellung von Männern und Frauen beim fröhlichen Gelage einen Genius mit der Beischrift: Pothos, die Begierde. So war auf einem alten Gemälde, dessen Beschreibung Plinius giebt, neben Priamus und Helena die Leichtgläubigkeit, neben Ulysses und Deiphobos der Betrug in verkörperter Gestalt. Aehnliche Allegorien auf neueren Bildern erscheinen uns matt und ungenügend, weil der Künstler selbst ebensowenig wie sein Publikum an die Wirklichkeit dieser Gestalten glaubt, die Griechen aber wurden sich dieses Zweifels nicht bewusst und ihre Phantasie stattete sie daher

leicht mit allem Leben der Wirklichkeit aus. Daher finden wir denn auch auf den griechischen Bildwerken diese Personificationen stets mit mythisch-historischen Gestalten verbunden, und Compositionen von lauter allegorischen Gestalten, wie das berühmte Gemälde des Apelles, auf welchem Wahrheit und Täuschung, Unwissenheit, List, Verläumdung, Neid, Argwohn, Angeberei und Reue handelnd auftreten, kommen erst in der späteren Zeit des Griechenthums vor.

Auf diese Weise erschien dem Griechen die äussere und innere Welt nicht in ihrer wahren Gestalt, sondern zu menschenähnlichen Wesen verkörpert. Zu der unbegrenzten Zahl solcher Gestalten kam aber auch noch die thierische. Die Form und Bedeutung des thierischen Lebens in seinen höheren Erscheinungen konnte einem Volke nicht fremd bleiben, das selbst im Menschen die höchsten geistigen Fähigkeiten in ungetrenntem Zusammenhange mit seiner physischen instinctartigen Natur betrachtete. Von einer Vergötterung der Thiere oder von jener unklaren Symbolik der früheren Völker, welche das Uebernatürliche durch das Unnatürliche darzustellen meint, und den Charakter göttlicher Macht in der widerlichen Verbindung thierischer Glieder mit menschlichen Körpern sucht, waren sie indessen weit entfernt. An den oberen Göttern duldete der griechische Sinn nichts Thierisches, aber bei den Trabanten der Götter, bei jenen Untergottheiten, in welchen sich das Elementarische und Leblose der Natur darstellte, finden wir eine Mischung menschlicher und thierischer Formen. Auch hier aber haben die edleren Theile des Körpers, die, welche für den Sitz des Denkens und Empfindens gelten, der Kopf und meistens auch die Brust, völlig menschliche Gestalt, nur an untergeordneten Theilen macht sich das Thierische geltend, entweder dem Elemente, welches in diesen Wesen verkörpert gedacht wurde, oder einer besonderen, aber untergeordneten und dienenden Kraft entsprechend. Elementarische Beziehung hat es, wenn die Wassergötter, die Tritonen, von der Hüfte an in einen Fischleib ausgehend dargestellt werden, wozu dann noch einzelne Andeutungen thierischer Natur an Haar, Bart, Ohren und Backen kommen. Als Repräsentanten wilder, sinnlicher Kraft sind besonders die Centauren bemerkenswerth, an denen sich bekanntlich der Oberleib eines Menschen von nicht unedler Gestalt mit dem Leibe des edelsten Thieres verbindet, eine Verbindung, die so unbefangen und harmonisch ist, dass man sie kaum unnatürlich nennen möchte, und die ein wichtiges Beispiel giebt, wie die griechische Phantasie auch solche Vereinigungen, die bei allen anderen Völkern unwürdig und unschön ausfielen, zu adeln wusste. Auf eine ähnliche aber zartere Weise ist bei anderen Gestalten die Schnelligkeit durch die Beigabe der Flügel ange-

deutet, eine Ausstattung, an welcher man den thierischen Ursprung leicht vergisst. In früherer Zeit wurden sogar die Götter zum Theil mit Flügeln gebildet, die reifere Kunst streifte auch dieses ab. Den Centauren verwandt in der Reihe dieser Halbgötter oder Halbmenschen sind zunächst die Satyrn, Waldbewohner, Begleiter und Diener des Bacchos, in denen sich in vielfachen Abstufungen eine gröbere Sinnlichkeit und unschädliche Rohheit ausspricht. Bald finden wir sie mit Pferdebeinen und Schweif, thierähnlicher Stirn, starkem Einbug der Nase, rauher Brust und grinsenden Zügen, nicht unähnlich und vielleicht das Vorbild der Gestalt, welche die Phantasie in späterer christlicher Zeit dem Satan lieh. Bald aber sind sie in edelen, schlanken, durchaus menschlichen Gliedern, mit einem leisen Ausdrücke behaglicher Sinnlichkeit oder schadenfrohen Muthwillens dargestellt. Nur die Ohren sind dann thierisch gebildet und die Haare sträuben sich in etwas borstiger Art über der Stirn empor, auch bleibt die Stumpfnase und ein Schwänzchen von dem älteren Typus zurück. Ihnen verwandt sind die ziegenbeinigen Pane, die wir seltener in rein menschlicher Gestalt finden. Die Bacchantinnen, obgleich ganz menschlich, doch mit einem Zuge wilder Ausgelassenheit, der gegen die selige Ruhe der Götter wesentlich contrastirt, schliessen sich an diese halbthierischen Gestalten an, und machen den Uebergang zu den edlen Untergöttern, zu Nymphen, Parzen, Horen, Grazien und Musen. Da diese in edler Bildung und geistigem Ausdrücke den oberen Göttern schon durchaus verwandt sind, während auf der anderen Seite ins Gefolge des Bacchos neben Centauren und mehr oder weniger thierähnlichen Satyrn und Panen auch Thiere, namentlich der Panther gehören, so sehen wir auch diese Gestalten untersten Ranges nicht durch eine tiefe Kluft von jenen höchsten geschieden, sondern in einer reichen Folge mässiger Uebergänge mit ihnen zu einem ununterbrochenen Kreise verbunden. In dieser Schaar untergeordneter Begleiter der Götter finden wir denn auch eine auffallende Gestalt, in welcher sich mehr wie in allen anderen die griechische Eigenthümlichkeit, freilich nicht bloss von ihrer geistigen Seite offenbart; ich meine die Hermaphroditen, mannweibliche Gestalten, in denen sich die Züge beider Geschlechter, mit einer überwiegenden Hinneigung nach dem Weiblichen und Weichlichen vereinigt zeigen. Wir sehen hier das Bestreben, jede Scheidung, und also auch die Gränze der Geschlechter aufzuheben, auf seiner Höhe. Ueberall entsprechen die Trabanten dem Charakter der Gottheit in der Weise, dass das, was bei dieser individuell und bewusst ausgesprochen ist, sich hier mehr als unfreie Eigenschaft, als Gattung offenbart. So wird in den Hermaphroditen die geistige Vereinigung männlicher und weiblicher Elemente,

welche Pallas, Artemis und Bacchos im Götterkreise darstellten, zur sinnlichen; während dort im Ganzen und selbst noch in Bacchos ein männlich kräftiger Zug vorherrschte, der ihn dem stärkeren Geschlechte erhielt, ist hier das Weibliche und Weichliche völlig ausgebildet. Wohl gehörten die Hermaphroditen dem späteren, üppigen Zeitalter an, sie waren aber ganz im griechischen Geiste gedacht, der bei aller Empfänglichkeit für das Individuelle und Reine doch wieder die Neigung der Vermischung und Auflösung alles Gesonderten zu einer grossen Einheit empfand. Sie waren der höchste, unzweideutigste Ausdruck für diese Richtung, welche keinen Gegensatz duldet, sondern Göttliches und Irdisches, Männliches und Weibliches, ja sogar Menschliches und Thierisches durch zarte Uebergänge vermittelt und zu einem grossen Kreise verbindet. In dieser verhänglichen Mischgestalt erkennen wir die Schwäche und die Gefahr dieser Richtung, im Ganzen aber, in den besseren Zeiten und an den höheren Gestalten, zeigt sich die hohe Schönheit dieser, wenn auch menschlichen und noch unvollkommenen Sinnesweise. Hier finden wir in der Kreisgestalt der Dinge niemals das höhere Element entwürdigt, sondern vielmehr das untergeordnete durch diese Verbindung geadelt und erhoben.

Bei den minder begabten Völkern ging der Dualismus aus der wohlbegründeten Furcht vor einem Versinken in grobe Sinnlichkeit hervor. Die Flucht aus dem Materiellen war das einzige Mittel der Erhebung zum Höheren. Je weniger ein solcher Gegensatz sich ausbildete, desto unreiner und trüber blieb daher auch die Moral dieser Völker. Auch hier wieder haben die Griechen das Glück, sich in ihrer Reinheit und Unbefangenheit hoch über solchen Verirrungen zu halten, ohne einer gewaltsamen und einseitigen Trennung der Dinge zu bedürfen. Und wenn sich auch bei ihnen, wie wir weiter unten sehen werden, eine Schranke findet, die auch sie als einseitig zeigt und Spuren einer dualistischen Sonderung bemerken lässt, so ist dies nur das Loos alles Menschlichen, dem auch sie nicht entgehen durften. Auch ist dieser Mangel nur für uns, von einem anderen Standpunkte aus und in Beziehung auf andere Völker oder auf die Bestimmung des menschlichen Geschlechtes im Allgemeinen, bemerkbar, für ihr eigenes Bewusstsein war alles befriedigend und harmonisch gelöst, kein Gefühl des Zwispaltes oder des Druckes lastete auf ihnen. Heiter und unbefangen überblickte ihr Auge die Natur, und sah überall befreundete, verständliche Erscheinungen. Diese grossartige Heiterkeit des Sinnes spricht sich vorzugsweise in ihrer bildenden Kunst aus, selbst die Gestalten, welche die Phantasie frei und ohne natürliches Vorbild geschaffen, haben nichts Schauerliches, Geisterhaftes oder Monströses. Wenn solche

Schemen in früheren Ueberlieferungen vorkamen, behandelte sie die reifere Zeit als ein historisch Vergangenes, als Erzeugnisse einer chaotischen Vorzeit, der die jüngeren Götter ein Ende gemacht haben, oder als Ungeheuer, die von den Heroen bezwungen sind. Jene Vermehrung der menschlichen Glieder, wie sie die Inder an ihren Göttern bilden, kommt hier nur zur Bezeichnung einer ungeschlachten, wüsten Kraft vor, und wird auch als solche in der edleren Kunst noch überall gemildert oder aufgehoben. Die Scylla, welcher Homer sechs Häse und zwölf Köpfe giebt, erscheint in der Kunst mit ganz menschlichem Oberkörper, nur nach unten endigt sie in einen Fischleib, aus welchem Hundekörper hervorspringen. Der dreileibige Geryon wird in der besseren Zeit der Kunst unter dem Bilde von drei dicht neben einander stehenden Männern dargestellt, erst später erscheint die Missgestalt eines Menschen mit drei Oberkörpern oder Köpfen. An Thieren graunvoller Art, wie am Cerberus, an der lernäischen Schlange erscheint solche Häufung der Glieder weniger hässlich.

An den Göttern, auch an den unterirdischen, ist alles einfach, würdig, menschlich. Aber die Schönheit der menschlichen Natur ist gesteigert und gereinigt; alles Kleinliche, dem gröberen Organismus Angehörige nur schwach angedeutet; so sehr die bildende Phantasie sich an die Natur anschloss, so wenig kam man auf den Einfall, auch alle Details der Natur nachzuahmen. Die vielen kleinen Hautfalten, die sich in der Natur z. B. über den Fingern bilden, sind nur mässig bezeichnet, die Haare des Kopfes in freieren grösseren Massen behandelt, die Augenbrauen ohne besondere Bezeichnung der Härchen, mit einem Worte alle Nebenpartien den Hauptformen untergeordnet, weniger ausgeführt und weniger ins Licht tretend, so dass das Wesentliche und Bedeutsame freier und stärker wird.

So verschieden auch die Charaktere der einzelnen Götter sind, und so sehr die Auffassung jedes einzelnen Gliedes der Bedeutung des Ganzen entspricht, so finden sich doch in allen gemeinschaftliche Züge wieder, welche zum Theil wohl aus nationalen Eigenthümlichkeiten, zum Theil aber auch ohne Zweifel unmittelbar aus dem Schönheitsbegriffe hervorgegangen sind.

Ein besonders auffallender Zug ist das s. g. griechische Profil. Die Linie der Stirnwölbung steht mit der Nasenlinie in ununterbrochenem Zusammenhange, und beide bilden nicht, wie es in der Natur wenigstens bei uns allgemein vorkommt, eine Einbiegung, sondern eine einzige gerade Linie, welche sich der senkrechten nähert. Ob diese Form mehr eine Nachahmung eines nationalen Zuges oder mehr ein Erzeug-



niss des Schönheitssinnes gewesen, darüber ist gestritten worden. Ursprünglich war sie gewiss, wie alte Nachrichten bezeugen, etwas Nationales, auch finden sie sich noch heutigen Tages in Griechenland, später aber ist sie von der Kunst als die Form der idealeren Schönheit mit Bewusstsein festgehalten, wie man einmal aus vielen erhaltenen Porträtköpfen, an denen sie sich nicht findet, dann auch aus dem Gegensatz in der Gesichtsbildung höherer und niederer Wesen, z. B. des Bacchos und seiner Satyrn abnehmen kann. Die letzteren haben, wie die Kinder, die eingebogene, stumpfe Nase, welche charakteristisch ist für diese halbkomischen Gestalten, wie wir auch einige Male bei Satyrgestalten auf Vasengemälden Namen beigeschrieben findet, welche etwa so viel wie: Stumpfnase bedeuten. Auch die gekrümmte Nase findet sich manchmal in charakteristischer Weise, z. B. bei einigen Darstellungen des Herakles. Neben der Nase, welche in ihrer edleren Form einen flachen, scharfbezeichneten Rücken hat, weichen die Wangen weit zurück und ziehen sich in einfacher und sanfter Rundung nach dem Kinne zu. Die Augen sind gewöhnlich gross, stark gewölbt, aber tiefliegend, und erhalten dadurch ein schärferes Licht auf der Höhe der Wölbung. Um einen zärtlichen Blick anzudeuten, wurde das untere Augenlid etwas aufwärts gezogen; so namentlich bei der Venus. Man nannte dies das Feuchte des Blickes. Die Stirn ist gegen die Fläche des Gesichtes ziemlich stark vorstehend, bei den Gestalten, welche mehr reife männliche Kraft andeuten, tritt auch der Knochen über den Augen ein wenig stärker heraus. So besonders bei Herakles, und in milderer würdigerer Form am Haupte des Zeus. Uebrigens ist die Stirn sanft gewölbt, aber nach unserer Vorstellung niedrig. Es liegt darin ein charakteristischer Unterschied unseres Schönheitssinnes von dem der Griechen, dass wir die hohe Stirn eher für eine Schönheit halten, sie unbedeckt tragen, während jene sie so wenig liebten, dass die Frauen sie sogar durch Binden zu bedecken und zu verkleinern suchten. Winckelmann glaubt dies schon dadurch zu erklären, dass die hohe Stirn nur für das Alter geeignet sei, die Götter aber in ewiger Jugend gedacht würden. Allein gewiss nicht mit Recht; denn auch Jupiter, der, wenn auch keinesweges im Greisenalter, doch in den Zügen reiferer männlicher Jahre gedacht wurde, und in welchem der Charakter des Vaters der Götter und Menschen, die grosse, mehr geistige als körperliche Macht (in der bildlichen Vorstellung wenigstens) entschieden vorherrscht, wird mit gleicher niedriger Stirn dargestellt.

Um die Stirn herum ziehen sich die Haare in einem ununterbrochenen Bogen ohne Spur der Ecken an den Schläfen. Dies trägt dazu bei, die eiförmige Figur, welche der Gesichtsbildung zu Grunde liegt,

deutlich zu machen. Die Form des Haarwuchses zeigt die höchste Kunst und Sorgfalt, indem ohne eine kleinlich detaillirte Arbeit (in besserer Zeit namentlich ohne den Gebrauch des Bohrers) und ohne Aufopferung des Vortheils grösserer Massen überall die Wirkung natürlicher und die Charakteristik schärfer ist, als an den meisten modernen Bildwerken. Die Haartracht ist fast für jeden Gott eine eigenthümliche, und zwar in dem Grade, dass man schon an ihr die Bedeutung der Köpfe erkennen kann. Zeus wird bezeichnet durch seine vollen, ambrosischen Locken, von denen der Dichter singt, dass, wenn er sie schüttele, der Olymp erbebe; sie sind frei in Massen getheilt, die vorderen oben an der Stirn aufwärts gerichtet, und nur mit den Spitzen herabfallend. Der Kopf des Poseidon, weil von geringerer geistiger Würde, hat mehr verworrenes Haupthaar und nicht jene charakteristischen Stirnlocken. Apoll's Haare sind priesterlich geordnet, im Nacken herabwallend, gescheitelt, über der Stirn durch eine Binde gehalten, oft (wie beim Belvederischen Apoll) oben hoch aufgenommen. Hermes hat kurze leichte Locken; Ares ist ebenfalls kurz gelockt, doch mit härterem, dichterem Haare. Noch dichter, fast negerartig sind die Locken des Herakles, eigenthümlich vorwärts gebogen, vielleicht hindeutend auf die kurzen Haare zwischen den Hörnern der Stiere, da auch der Nacken des viel-duldenden Heros entschieden etwas stierartiges hat. Bacchos hat oft die Stirn weibischerweise mit einer Binde geschmückt. Das weibliche Haar ist gewöhnlich gescheitelt, und mit einem Bande zusammengehalten; oft ist das auf der Seite herabfallende lange Haar aufgenommen und oben zusammengebunden. So findet es sich manchmal an der Aphrodite oder auch nur einfach gescheitelt und wellig; Hera ist durch das Diadem im frei gescheitelten vollen Haarwuchs kenntlich; Artemis trägt das Haar nach der Weise der Jungfrauen hinten in einem Knoten aufgeschürzt, oder auch, wie Pallas, schlicht herabhängend.

Der Mund ist stets ein wenig geöffnet, wie zur Rede; die Lippen sind eher völlig, selbst beim Jupiter, obgleich sie hier einen eigenthümlichen feinen geistigen Zug haben. Die Oberlippe ist immer kürzer, als sie wenigstens in Deutschland zu sein pflegt. Bei der Hera ist sie ein wenig gehoben, und in anderer Weise bei Pallas, was einen herben, stolzen, ersten Ausdruck giebt.

Das Kinn endlich ist rund und völlig, vielleicht stärker, als es bei uns vorkommt, und trägt dadurch dazu bei, den Göttergestalten, ungeachtet des Hohen und Edlen, das in ihren Zügen herrscht, einen Ausdruck sinnlicher Fülle zu verleihen.

Wenn wir im Gesichte manche Züge finden, welche auf etwas

eigenförmlich Nationales hindeuten, so lässt sich dergleichen am übrigen Körper weniger bemerken, vielmehr ist hier der feine Sinn und das tiefe Verständniß für den leisesten Ausdruck unbedingt zu bewundern. Im Ganzen geht hier die Richtung der griechischen Kunst dahin, das Gesunde darzustellen; daher finden wir die Glieder nicht schwächlich, aber auch nicht zu voll gebildet, sondern so wie sie zur That, zur kräftigen, schnellen und leichten Bewegung am Meisten geeignet sind. Der Hals ist eher kurz, als zu lang, welches Letzte man für den Ausdruck eines weibischen Menschen hielt, der Nacken kräftig, mit vielen und feinen Modificationen. Die Beine sind eher schlank; an den Knien ist mit feinem Takte soviel von dem natürlichen Knochenbau ausgedrückt, als zur Bewegung nöthig ist, ohne in zu genaue Darstellung der Knorpel einzugehen. Die Proportionen ändern sich zwar nach Geschlecht und Alter, indessen ist häufig, namentlich in der späteren Zeit, der Kopf etwas kleiner, als in der Natur.

Schon nach diesen Bemerkungen können wir uns deutlichere Rechenschaft geben über den Totaleindruck des griechischen Ideals, wie es allen verschieden individualisirten Gestalten zum Grunde liegt. Der Kopf, in welchem Stirn und Nase in ihrer grossartigen einfachen Verbindung mächtig hervortreten, die Augen, die geöffneten Lippen, das völlige Kinn sich kräftig aus der Fläche des Gesichtes herausheben, giebt uns ein Gefühl des Eindringlichen, zur Bewegung und That Bereiten. In der plastischen Kunst, wo sich der ganze Körper in fester Ausprägung zeigt, ist das Verhältniß des Kopfes zu dem Uebrigen sehr wichtig. Der Kopf ist seiner Natur nach der Träger des Geistigen im Menschen; in ihm kann daher die Ruhe des Sinnenden, die Tiefe des Denkens, das innerlichste Gefühl am Deutlichsten ausgesprochen werden. Im übrigen Körper dagegen findet vorzugsweise die sinnliche Natur des Menschen ihren Ausdruck und jenes frei Geistige wirkt nur nebenher bestimmend ein. Durch diesen Gegensatz sind beide, Körper und Haupt, die Darstellung des ganzen Wesens und Menschen, wie es sich bald zum überwiegend Geistigen, bald zum mehr Sinnlichen hinneigt, und in beiden doch seine Eigenthümlichkeit bewahrt. In der griechischen Bildung des Kopfes sehen wir nun das geistige Element etwas gemildert; die Fülle der Lippen und des Kinnes tragen selbst einen entschieden sinnlichen Charakter, die anderen Theile sind zwar ernst und strenge und geben daher einen mehr geistigen Eindruck, zugleich aber sind sie höchst kräftig geformt, und dies Geistige erscheint daher nicht als ein innerliches Leben, sondern mehr nach Aussen gewendet, es spricht sich mehr in Beziehung auf die Thatkraft, als auf das Gefühl aus. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn der Kopf im Verhältniß zum Körper klein gefasst ist; der denkende Theil

tritt gegen den ausführenden zurück. Der Körper dagegen ist schlank, kräftig, rasch, lässt mehr seine Beziehung auf geistiges, als auf sinnliches Dasein blicken; das Sinnliche ist zwar nicht schwach, sondern kräftig, aber nicht selbstständig wuchernd, sondern durch die That und zur That ausgebildet. Durch dieses Verhältniss beider Theile ist die höchste mögliche Einheit des Ganzen hervorgebracht, der Kopf lässt sich von seiner geistigen Höhe gleichsam zum Körper herab, während dieser in einer geistigen Verklärung gereinigt und veredelt erscheint. Der grosse Vorzug der Alten liegt darin, dass ihnen diese Auffassung natürlich war, während wir den Kampf des Hauptes mit den Gliedern, des Geistes mit der Sinnlichkeit nie vergessen können, und stets eines durch das andere leiden lassen.

Im Ausdrücke und in der Bewegung rühmt man an den Alten mit Recht die Ruhe. Es lag etwas in ihrer Sitte, was darauf hinwirkte; die Oeffentlichkeit des Lebens, die Wichtigkeit äusseren Anstandes, besonders aber jener Sinn für Mässigung, die Scheu vor dem Unschönen, Unwürdigen, die ihnen so tief eingepägt war, musste unwillkürlich Sorgfalt, Vorsicht und Milde in ihre Handlungen und Bewegungen bringen. Bei den Späteren, besonders den Römern trat dies sogar mit gröberer Absichtlichkeit hervor; es ist bekannt, dass Sterbende im Augenblicke eines unerwarteten Todes noch daran dachten, sich so zu wenden, dass sie Hinzutretenden keinen anstössigen Anblick gaben. Die Ruhe der Griechen war aber weit entfernt von der langsamen, weichlichen Bequemlichkeit der heutigen Orientalen, sie trug vielmehr immer den Charakter der zurückgehaltenen Thatkraft, und eben diese Verbindung des Ausdrucks eines feurigen, lebenslustigen Geistes in dem gesunden, in Kampfspielen geübten Körper mit der ungezwungenen sittlichen Ruhe giebt der Schönheit der griechischen Gestalten einen so hohen Werth. Jenes Verhältniss der Körperform zum Kopfe, von dem wir so eben sprachen, ist hierbei sehr wichtig. In diesem geistiger und edler geformten Körper wird schon von selbst jede Bewegung eine mehr gefühlte, und dadurch gemilderte, während in dem vollen, sinnlich-kräftigen Kopf auch aus dem Ausdrücke des Leidens oder der Leidenschaft die äusserste Schärfe, die blos dem Geiste angehört, verschwindet.

Man sieht hieran, wie die Schönheit der Körperform von der moralischen Grundansicht abhängt. Dem Griechen, der kein höheres, offenbartes Gesetz hatte, welches die völlige Unterdrückung der sinnlichen Leidenschaft forderte, konnte nichts edler und würdiger erscheinen, als der Geist der Mässigung, der harte Ausbrüche unmöglich macht. Schon durch ein dunkles Gefühl zog ihn daher auch die Körper-

bildung am meisten an, welche geeignet war, allen Aeusserungen die mildeste Form zu geben. Hart und leidenschaftlich werden die Aeusserungen der Seele, wenn sie bei der Prätension der Uebersinnlichkeit mit der ihr nun unbekanntem äusseren Welt in Berührung kommt, und nun mit plötzlicher, unerwarteter Gewalt herausbricht, milde aber, wenn die Seele sich der Körperwelt nicht so entzogen hat, der Körper dagegen von ihr völlig durchdrungen und durcharbeitet, und die natürliche Einheit beider möglichst vervollkommenet und ausgebildet ist.

Wir begreifen ferner hiedurch, wie die Griechen der Kunst so entschieden eine sittliche Kraft beilegen konnten. Wo keine festen Vorschriften sind, ist die Macht des Beispiels am Grössesten; die Art der Aeusserung, die grössere oder mindere Heftigkeit der Bewegungen, die wir sehen, wirkt auf das empfängliche Gemüth, ähnlich, wie der Takt auf den Tanzlustigen, der unwillkürlich in eine entsprechende Bewegung geräth. Selbst in unseren eigenen Aeusserungen liegt eine rückwirkende Kraft auf unser Gemüth; die Gewöhnung an milde, harmonische Formen bringt auch die Seele in einen milden harmonischen Gang. So reiht sich Eins an das Andere und es ist klar, dass das geübte Auge des Griechen es empfinden musste, dass nur solche Formen, welche am wenigsten geeignet sind, sich zu heftigen, unmässigen Bewegungen zu entwickeln, seinen sittlichen Anforderungen entsprachen, dass sie zugleich die schönen und die sittlichen waren.

Mit dieser Denkungsweise der Griechen, wie wir sie im Vorstehenden betrachtet haben, hängt auch der, für ihre Kunst ebenso wie für ihr ganzes Wesen wichtige Umstand zusammen, dass sie jene Scheu vor dem Nackten, welche den Neueren eigen ist, nicht hatten. Bei den Kampfspielen und ähnlichen Gelegenheiten waren die Männer entkleidet, die Jünglinge tanzten auch wohl nackt um die Trophäen beim Siegesfeste, und selbst Alexander trug kein Bedenken, als er auf der Küste von Ilium den Göttern und Heroen des Landes Opfer brachte, im Wettlaufe um Achilles Grab sich jeder Hülle zu entledigen. In Sparta war es selbst den Jungfrauen geboten, nackt zu kämpfen, was zwar attischen Augen anstössig erschien, aber doch selbst von einem ernstern Philosophen (Plutarch) gebilligt wird. Sehr merkwürdig ist es aber, dass diese Zulassung des Nackten nicht ein Ueberbleibsel ursprünglicher Rohheit, sondern eine in der schönsten Blüthezeit durchgeführte Sitte war, indem vorher die Hellenen nicht weniger sich schämten wie die Asiaten, nackt gesehen zu werden. Es darf nicht geläugnet werden, dass weiterhin diese Natürlichkeit und Nudität eine gewisse Leichtfertigkeit der Sitte und sinnliche Ausschweifungen beförderte. Allein dies gehörte schon wieder dem Verfall des Griechenthums an, ursprünglich

und im Ganzen war dieses Abstreifen des conventionellen Zwanges, dieses unbefangene Verhalten gegen die Natur vielmehr ein Beweis und ein Beförderungsmittel des reinen Sinnes, und namentlich galt das Entblößen des Körpers bei den Kampfspielen als ein treffliches Mittel vor schwelgerischer Unmässigkeit und weichlicher Vernachlässigung des Körpers zu wahren, und zur Abhärtung und Rüstigkeit anzureizen. Das Anstössige der Nacktheit ist überhaupt nur für das entwöhnte Auge oder die gereizte und verderbte Phantasie vorhanden, und wie es schon bei uns für den künstlerisch gestimmten, der sich dazu gebildet hat, in den Formen die höhere geistige Bedeutung zu verstehen, grossentheils verschwindet, so wurde es auch durch den Ernst und die Feier des Kampfes und die Strenge ursprünglicher griechischer Sitte aufgewogen. Selbst unter den Griechen finden wir, dass die, welche die nackten Kampfspiele am eifrigsten pflegten und auch im gewöhnlichen Leben möglichst frei und leicht gekleidet waren, die Dorier und namentlich die Spartaner, später dem Verfall der Sitte unterlagen, als die weichlicheren, aber mehr verhüllten ionischen Stämme. Freilich aber gehörte zu dieser unbefangenen Zulassung des Nackten auch das Wohlgefallen an edleren, kräftigeren und geistigeren Körperformen, und wir verstehen daher, wie jene Auffassung des männlich strengen Körperbaues, jenes Zurücktreten der Bedeutung des Kopfes in seinem Gegensatze zu dem übrigen Körper nothwendig damit zusammenhing. Sobald der Sinn sich mehr zu dem Anmuthigen, Zarten und Reizenden der Körperform hinneigte, wurde daher die Nacktheit bedenklich. Weibliche Gestalten entkleidet zu zeigen, war auch in den besseren Zeiten der griechischen Kunst sehr selten, und man bedurfte, als dies später gewöhnlicher wurde, wie sich noch an vielen Bildern der Venus zeigt, der Erinnerung an das Bad, um das Auge an diese Darstellung zu gewöhnen.

Mit der Auffassung der Körperlichkeit steht auch die Kleidung in naher Verbindung. Die Tracht eines Volkes ist für das Verständniss und die Ausbildung der Kunst stets von grosser Wichtigkeit. In ihrer ersten unbewussten Entstehung ist sie bezeichnend für die Richtung des Sinnes, in ihrem weiteren Gebrauch übt sie eine mächtige Rückwirkung auf die Ausbildung des Geschmackes aus. Die grössere oder mindere Schönheit der Tracht ist in zwiefacher Beziehung zu prüfen, zunächst in Beziehung auf den natürlichen Körper, in wie fern sie das Ebenmaass der Glieder kenntlich macht oder verbirgt, hervorhebt oder entstellt, dann aber auch an sich, in Beziehung auf die, wenn man so sagen darf, architektonischen Verhältnisse der breiteren Massen, auf welchen sich das Licht einfach sammelt, und der kleineren Abtheilungen

und Falten, in welchen es gebrochen und beschattet wird, womit denn auch die günstige oder ungünstige Wahl der Verbindung der Farben zusammenhängt. Wie nun überhaupt das Bestreben der Kunst durchweg darauf gerichtet sein muss, das Mannigfaltige und Zufällige nicht zu unterdrücken und zu tödten, wohl aber es mit dem Einfachen und Wesentlichen in Einklang zu bringen, so ist auch eine Tracht, welche dieses gestattet und begünstigt, die vortheilhaftere und schönere. Bei einem verständigen, kalten Volke, wo alles Einzelne ohne weiteres der Regel unterworfen ist, wird auch die Kleidung einfach und strenge, plump oder dürrig sein, und dem besonderen Geschmack und Geschick der Individuen wenig Spielraum gestatten; bei Völkern dagegen, wo Phantasie und gemüthliche Freiheit vorherrschen, ist sie zusammengesetzt, bunt und wechselnd. Wo der Sinn für das Naturgemässe und Plastische überwiegt, wird sie die Körperformen wenig verhüllen, in einem künstlicheren Zustande dagegen verbirgt und entstellt sie dieselben durch zufälligen und bizarren Schnitt der Gewänder, und gewährt allenfalls nur bei dem Vorwalten einer malerischen Richtung durch die schöne Farbe dem Auge einige Entschädigung. Auch die Wahl des Stoffes ist dann hiebei von Einfluss, je nachdem er sich dem Körper anfügt oder nicht, und entweder anspruchslos und einfach ist, oder durch Zusammensetzung und künstliche Wahl ein grobes Interesse an der todten Natur in ihren mannigfaltigen Erzeugnissen begünstigt. Bei den Griechen war nun die Tracht in jeder Rücksicht der Kunst und zwar der plastischen Kunst höchst vortheilhaft. Ein Theil der Griechen zwar, die Ionier, trug ein der Tracht asiatischer Völker verwandtes, langes, leinenes Gewand, allein im eigentlichen Griechenland, auch in Athen wenigstens seit der Zeit der Kunstblüthe, war die Kleidung freier und leichter. Zunächst war das Haupt gewöhnlich unbedeckt. Im Kriege nur brauchte man den Helm, auf Reisen den Hut, übrigens aber blieb die natürliche Form des Kopfes und des Haarwuchses unverhüllt, und schon dies war etwas Wesentliches, um das Auge auf ein natürliches Ganzes der Körperbildung hinzuweisen, und statt der blossen Fläche des Gesichtes an eine volle Form zu gewöhnen. Die Tracht des Körpers bestand bei beiden Geschlechtern nur aus zwei Stücken, dem Unterkleide oder Leibrocke (Chiton) und dem Mantel (Himation).

Der Chiton hatte die Gestalt eines ganz ärmellosen oder mit kurzen Aermeln versehenen Hemdes, und wurde durch einen Gürtel über den Hüften zusammengehalten. Bei den Frauen war er länger, oft so lang, dass nach vorn und hinten bis gegen die Mitte des Körpers ein Ueberschlag herabhing. Auch sieht man oft das Gewand hinter dem Gürtel etwas hinaufgezogen und dann

über ihn als ein Bausch herabfallend, so dass der Gürtel verdeckt wird. Der Mantel war nur ein grosses, viereckiges Tuch, welches, wie man gerade wollte, entweder beide Schultern verhüllte, oder den rechten Arm frei liess, so in freien Falten herabhing und das Unterkleid bis auf den unteren Theil desselben bedeckte. Man sieht, es war dabei für den Schneider (nach unserer Weise zu sprechen) eigentlich nichts zu thun; das Kleidende hing nicht vom Schnitt der Gewänder ab, sondern von dem Gebrauche, den der Bekleidete davon machte; daher legten denn auch die feinen Griechen grossen Werth auf eine würdige und gefällige Handhabung des Kleides; an der Art, wie der Rock gegürtet oder der Mantel übergeworfen war, erkannte man den Wohlerzogenen, Freigeborenen. Die Persönlichkeit hatte also ein höchst freies Spiel, die Tracht war mehr eine charakteristische Aeusserung der Person, als eine fremdartige Verhüllung. Sie gestattete überdies dem Körper Freiheit, sich zu bewegen, und gab in ihren Falten diese Bewegung selbst noch verstärkt wieder. Junge und gesunde Männer pflegten auch häufig ohne Unterkleid im blossen Mantel auszugehen, wodurch denn die Form des Körpers sich in diesem noch deutlicher ausprägte.

Alle diese Vortheile wusste nun die griechische Kunst aufs Beste zu benutzen. Zu allen Zeiten ist die Geschmacksrichtung, welche in der Gestaltung der nationalen Tracht angedeutet ist, in der künstlerischen Behandlung der Gewänder noch deutlicher ausgesprochen. In der modernen christlichen Kunst steigerte sich der materielle Luxus der Stoffe und die Abenteuerlichkeit des Schnittes noch mehr, als es in der Mode des Tages geschah, das Interesse warf sich mehr auf naturgetreue Darstellung der todten Stoffe, als auf die lebendige Gestalt, die Kleidung entstellte durch ihre schweren Falten den Körper, und gab den Anblick einer verwirrten Masse. Ganz das Gegentheil bemerken wir, wenn wir auf die ägyptische Kunst zurückblicken, wo das Gewand am Körper, den es bedeckt, fasst gar nicht zu sehen, sondern nur an den Rändern angedeutet ist. Die Griechen trafen hier wieder die rechte Mitte und ihre Behandlung der Gewänder zeigt die Feinheit ihres Formsinnes vielleicht noch entschiedener und charakteristischer, als selbst die mehr mit moralischen und poetischen Motiven zusammenhängende Auffassung der Schönheit des natürlichen Leibes. Der Grundsatz, das weniger Wesentliche dem Hauptsächlichsten unterzuordnen, welchen sie bei der lebendigen Natur beobachteten, leitete sie auch hier. Schon im Leben mögen sie sich bemüht haben, die unregelmässige Häufung der Falten zu vermeiden, und einfachere Massen hervorzubringen. Die blossen Schwere des wollenen Stoffes genügte ihnen nicht, und es scheint, dass man zuweilen kleine Gewichte in den Zipfeln des Mantels trug,



um ihn fester anliegend zu machen. Die Künstler ahmten diese Tracht nach, das Gewand bildet daher auf den vorragenden Theilen des Körpers grössere Flächen, welche durch die schattigen Seitenfalten noch mehr heraustreten; es entstellt oder verhüllt den Körper nicht, und wird nur ein Mittel mehr, theils den Charakter der Person zu bezeichnen, theils auch durch die Lichtverhältnisse der stärkeren oder schwächeren, geraden oder gebogenen Falten den ästhetischen Eindruck des Ganzen zu verstärken. Bei dem Princip treuer Darstellung der Natur, welches die neuere Kunst festhält und festhalten muss, kann diese Behandlung des Gewandes als eine künstliche und unnatürliche erscheinen, allein man darf nicht vergessen, dass die höhere Natur der menschlichen Gestalt gerade dadurch um so klarer hervortrat.

Nicht minder bedeutend, wie in der statuarischen Darstellung, ja vielleicht noch vorzüglicher und noch eigenthümlicher wie in derselben, erscheint die griechische Kunst in halberhabenen Arbeiten, im Relief. Diese Gattung bildet gewissermassen den Uebergang von der Sculptur zur Malerei; jener gehört sie noch an, weil sie, auch wenn Bemalung hinzukommt, wesentlich durch die Form wirkt, dieser nähert sie sich, weil sie mehrere Gegenstände auf einer und derselben Fläche darstellt. Man könnte daher glauben, dass die Anordnung des Ganzen sich nach denselben Regeln wie in der Malerei richte, und wirklich hat man dies in der neueren Kunst lange angenommen. Allein in der That zeigt sich vielmehr im Relief der Unterschied zwischen der Sculptur und der Malerei in seiner höchsten Schärfe, wie stets auf der Gränze zweier Gebiete. Das Licht ist das verbindende Element der Welt, in den Farbenverhältnissen, in den Reflexen der Beleuchtung treten die im Raume gesonderten Gegenstände in Beziehung zu einander, und werden durch die Einheit des Lichtes zu einem einigen, wenn auch manche Gegensätze in sich enthaltenden Ganzen verschmolzen. Die Malerei giebt daher auch ein in sich abgeschlossenes Bild, dessen mannigfaltige Theile auf der perspectivischen Mittellinie die gemeinschaftliche und vereinende Regel, gleichsam ihre Seele, haben. Diese Kunst hat dadurch den Vortheil, aber auch die Nothwendigkeit, die Gestalten in einer Wechselwirkung des Handelns oder Sprechens darzustellen, und dies geschieht am Wirksamsten, wenn sie sich uns in der Vorderansicht zeigen, damit wir ihnen in das Auge sehen und in ihrer Seele lesen können. Das Relief dagegen ist auf Profilansicht der Figuren angewiesen. Die Verbindung der runden Körperlichkeit mit einer nicht bloss gedachten, scheinbaren, sondern wirklichen Fläche, ist eine harte und unnatürliche Zumuthung, welche nur dann erträglich wird, wenn die Gestalten entweder, wie beim griechischen Basrelief, durch Stellung und

Form, oder wenigstens, wie beim Hautrelief, durch erstere erkennen lassen, dass sie für den Zusammenhang mit einer Fläche geschaffen sind. Auf den ältesten Reliefs finden wir Figuren, die nur ein stehengebliebenes Stück einer glatten Fläche sind, diesem Ursprung der Relieffiguren bleiben die schönsten griechischen Basreliefs insoweit treu, dass zwar innerhalb der Umrisse die für die Gliederung der Gestalt nothwendigen Hebungen und Senkungen angebracht, aber doch die Figuren nichts weniger als halbirte Menschen sind, nicht in runder Körperlichkeit, sondern flächenartig hervortreten. Dies ist aber nur bei der Profilauffassung, nicht bei der Vorderansicht möglich. Denn in der Vorderansicht würden die Wölbungen des Hauptes und der Brust und die vorwärts gerichteten Füße in ihrer Körperlichkeit gewaltsam aus der Fläche herausspringen und uns die Verbindung der Gestalt mit dem festen Hintergrunde zu sehr als eine unnatürliche empfinden lassen. Dies gilt schon von einer einzelnen Gestalt, in noch höherem Grade aber von der Zusammenstellung mehrerer. Denn jede würde herauschreitend erscheinen, sich von der anderen absondern und der Zweck der gemeinsamen Darstellung völlig verloren gehen. Bei der Profilstellung bildet aber, selbst im Hautrelief, wo die Gestalten mit voller statuarischer Rundung hervortreten, der Umriss eine feste in sich geschlossene Linie von bestimmten harmonischen Verhältnissen, welche sich also scharf von dem Hintergrunde absondert, während zugleich die bedeutenderen und ausdrucksvolleren Theile des Körpers so gestellt sind, dass sie in die Flächenrichtung eingreifen und dadurch den Widerspruch zwischen der vollen Rundung und der Fläche vermindern. Hieraus ergeben sich die Grenzen, innerhalb welcher das Relief seine schönsten Wirkungen erreicht. Es muss seine Gestalten im Profil zeigen, mithin entweder alle nach einer Richtung hin einander folgend, also einen Zug oder Marsch darstellend, oder von zwei Seiten einander entgegenkommend, sei es nun im friedlichen Verkehr oder im Kampfe. Auf die lebendig wirkende Erscheinung der Vorderansicht, auf den Ausdruck des innerlichen Gefühls, wie ihn die Malerei geben kann, leistet damit das Relief Verzicht, doch ist ihm das Gebiet des Seelenlebens nicht ganz verschlossen, das indessen bei der Profilstellung, wo die Hauptwirkung auf der Geberde beruht, stummer, verschleierter, weniger beredt, aber darum ruhiger zur Darstellung kommt.

An den griechischen Reliefs ist die strenge Wahrung dieser Gesetze des Reliefstils bewundernswürdig. Man findet an ihnen noch nicht jene Freiheiten, welche die moderne Kunst und zum Theil schon die römische sich erlaubten, die Mischung hohen und flachen Reliefs, die Anordnung der Gestalten nach malerischen Gesichtspunkten und am

allerwenigsten das unruhige Herausspringen einzelner Körpertheile aus der Fläche. Dafür aber sind die griechischen Reliefs unübertroffene Muster von Reinheit, Klarheit, Adel und Würde des Styls. Es ist, als ob sich in ihnen in ganz besonderer Weise der sittliche Charakter des Griechenthums auspräge, namentlich jene Verbindung von Kraft und Milde, jene Mässigung und Haltung, die alles Harte und Gewaltsame vermeidet und sich willig dem Gesetz des Ganzen unterordnet. Die Hoheit griechischer Statuen mag einer besonderen Begabung des Genius zugeschrieben werden; die Reinheit und Anmuth des Reliefs hängt unmittelbar von der allgemeinen sittlichen Stimmung ab.

Mit dem Reliefstyl lassen sich Hintergründe in unserem Sinne des Wortes nicht verbinden; die freie Natur und die Pflanzenwelt haben zu wenig feste Formen und Umrisse, um in die Plastik überzugehen, und ihrem Style ist sogar bei menschlichen Gestalten die Andeutung des entfernteren Standpunktes durch perspectivische Verkleinerung nicht angemessen. Es ist dies eine Darstellung des Scheines, die mit der körperlichen Wirklichkeit des Stoffes allzusehr im Widerspruche steht. Die Neueren haben es oft versucht, bei den Griechen findet sich keine Spur davon. Die Localität wurde, wo sie zum Verständniss nöthig war, bald durch Personification, also durch die Gottheit oder Nymphe des Flusses oder Landes, bald durch vereinzelte Gegenstände, durch Säulen des Tempels, durch einen Baumstamm oder dergleichen bezeichnet. Wir sehen, wie die religiöse Ansicht der Griechen, die Auflösung der Natur in einzelne, menschenähnliche Wesen, mit ihrer Kunstrichtung in Verbindung steht; aufs Neue ein Beweis für die innere Einheit ihres ganzen Wesens, in religiöser, sittlicher und künstlerischer Beziehung.

Mit dieser Meisterschaft der Griechen im Reliefstyl hängt es zusammen, dass auch alle Nebenzweige der plastischen Kunst mit so vieler Neigung behandelt und in so grosser Vollkommenheit geübt wurden. In allen Stoffen, von dem wohlfeilen Holze und der unscheinbaren Thonerde an bis zu den kostbarsten Edelsteinen, in Marmor, Elfenbein, Erz, in Silber und Gold, in allen Grössen, von bedeutenden Dimensionen bis zu einer, nur in grösster Nähe erkennbaren Verkleinerung, zum Schmucke der Tempel und Gebäude, des Hausgeräthes und der Kleider wurden mehr oder weniger kunstreiche Arbeiten dieser Art ausgeführt und verwendet. Bekannt ist die Vortrefflichkeit der altgriechischen Münzen, die Vollkommenheit der Steinschneidekunst, in erhabenen sowohl wie in vertieften Darstellungen. Wir werden in der geschichtlichen Darstellung sehen, wie dieser schöne und heitere Reichthum verhängnissvoll wurde, indem er mit dazu beitrug, die griechische Kunst zum Dienste der Eitelkeit und Sinnlichkeit herabzuziehen.

## Viertes Kapitel.

**Die Malerei.**

Ueber die Malerei der Griechen können wir weniger als über die Plastik aus eigener Anschauung urtheilen. Die Ueberreste dieser vergänglichen Kunst sind in geringerer Zahl, und nur entweder aus einer späteren Zeit oder von untergeordneter Gattung auf uns gekommen. Wären wir ganz von Beispielen und Nachrichten entblösst, so würden wir vielleicht schon aus allgemeinen Gründen schliessen, dass die Richtung des Schönheitssinnes, welche wir bei den Griechen in ihrer Plastik wahrnehmen, der Malerei weniger zusagen musste. In ästhetischer wie in moralischer Beziehung kam es ihnen auf die Verbindung hoher, gesteigerter Thatkraft mit sittlicher Mässigung, auf ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte an, welches sich in der vollen plastischen Form durch die Gleichstimmung des Hauptes und der Glieder, durch die vollere Sinnlichkeit des Kopfes neben der edleren und strengeren Auffassung des Leibes erreichen liess. Die Darstellung durch Zeichnung auf der Fläche war dazu weniger geeignet; denn hier erscheint der Mensch nicht in seiner vollen Selbstständigkeit, sondern in Verbindung mit der umgebenden Natur, durch dieselbe bedingt, und mithin mehr leidend und abhängig. Kommt hiezu noch die Farbe, so wird überdies der sinnliche Ausdruck des Körpers voller und üppiger, und erlangt ein Uebergewicht über die Bedeutung des Hauptes, wenn diese nach jener Auffassungsweise, die wir betrachtet haben, weniger herausgehoben ist. Wollte man daher dem Körper die volle Farbenwirkung geben, so müsste auch das persönlich Geistige des Kopfes stärker ausgedrückt werden und sich durch den Glanz des Auges und durch andere Mittel der Farbe in regerem persönlichen Leben zeigen, um dadurch die nothwendige Harmonie herzustellen. Dies war aber den Griechen unmöglich, weil es sie in das Gebiet des subjectiven Seelenlebens und der freieren Gemüthsentwicklung geführt haben würde, das ihrer ganzen Weltansicht fern lag und derselben verderblich geworden wäre. So war es denn natürlich, dass die strengere Haltung und Durchführung des Körpers und die allgemeinere Auffassung des Hauptes, welche der Plastik zusagte, auch in die Malerei überging, und diese einen Styl behielt, der denen, welche an eine vollkommene Entwicklung des Malerischen gewöhnt sind, ungenügend, hart und kalt erscheinen muss.

Die Griechen selbst scheinen von ihrer Malerei nicht so geurtheilt zu haben. Vielmehr stand auch diese Kunst bei ihnen in grossem An-

sehen; eine beträchtliche Zahl von ausgezeichneten und sehr hoch geschätzten Meistern wird genannt, umfassende Werke werden beschrieben und erstaunliche Wirkungen des Eindrucks derselben berichtet. Wir können also nicht zweifeln, dass etwas wahrhaft Bedeutendes und Grosses geleistet sei. Wie gesagt, kennen wir die schönsten Erzeugnisse dieses Zweiges griechischer Kunst nicht aus eigener Anschauung. Wenn wir uns aber nach dem, was wir kennen, nach den Beschreibungen und durch die Vergleichung mit den plastischen Werken eine Vorstellung von den besseren griechischen Gemälden zu machen versuchen, so ist es nicht zu bezweifeln, dass sie sich durch sehr richtige und genaue Zeichnung der Umrisse, durch grosse Schönheit der Linien, und durch lebendiges, freundliches Kolorit von ziemlicher Localwahrheit und heiterer Harmonie ausgezeichnet haben. So konnten sie, wenn auch nach dem Maassstabe vollkommener Malerei unbefriedigend, dennoch in manchen Beziehungen Schönheiten entwickeln, welche der eigentlichen Plastik nicht zugänglich waren, und wir können begreifen, wie auch die Tieferen des schaulustigen, feinfühlenden und leicht erregbaren Volkes dadurch erfreut und selbst hoch begeistert werden konnten. Auch dürfen wir nach den noch vorhandenen Ueberresten alter Malerei, welche, wenn auch fast alle nur von Kopisten und Nachahmern mehr handwerksmässiger Art herrührend, doch schon oft sehr anregend oder anmuthig sind, uns von den Leistungen der grossen Künstler wenigstens in Allem was die Zeichnung betrifft, eine sehr hohe Vorstellung machen.

Das Technische der auf uns gekommenen Malereien ist in gewissen Beziehungen sehr vollkommen, namentlich die Dauerhaftigkeit und Schönheit der Farben bewundernswürdig. Dennoch ist auch das Material der griechischen Malerei für die höheren Zwecke dieser Kunst stets mangelhaft geblieben.

Ursprünglich hatte man nur monochromatische (einfarbige) Gemälde. Grössere Werke dieser Art sind nicht auf uns gekommen, wohl aber besitzen wir in den Vasengemälden kleinere in beträchtlicher Anzahl. Es sind nur Umrisszeichnungen, meistens im Profil, ohne Hintergründe, das Local nur etwa durch einen Baum oder durch eine Säule bezeichnend.

Später und zwar durch die blühendste Zeit hindurch brauchte man nur vier Farben, Weiss, Roth, Gelb und Schwarz oder Blau, wahrscheinlich aber in manchen Schattirungen. Gemälde dieser Art enthielten oft sehr ausgedehnte Darstellungen, z. B. ganze Schlachten, allein wahrscheinlich, wenigstens in älterer Zeit, nur in einzelnen getrennten Gruppen. Wir wissen, dass dergleichen Bilder oft auf vielen einzelnen

Tafeln gemalt waren, und es scheint, dass jede Tafel eine einzelne Gruppe enthielt, und der Zusammenhang nicht in einem gemeinschaftlichen Hintergrunde, sondern nur in der geistigen Verbindung bestand. Wenn die Künstler, sagt ein alter Schriftsteller,<sup>1)</sup> Mehreres auf einer Tafel zugleich darstellen, so trennen sie es im Raume, damit nicht die Schatten auf die Körper fallen. Gewöhnlich trennte also die Gränze der Tafel die einzelnen Gruppen, und selbst wo man eine grössere Tafel brauchte, verband man dennoch die Gruppen und Gestalten nicht zu einem Ganzen, sondern liess sie abgesondert. Nur hierdurch lässt sich auch jene geringe Zahl der Farben erklären.

Erst noch später, als die Kunst ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, fand man diese alte, vierfarbige Weise zu herbe und streng, und suchte nach neuen, blühenden Farben. Es hing dies zusammen mit der sich entwickelnden Richtung der Kunst auf das Anmuthige; der Reiz der Carnation, die Andeutung oder Ausführung zarterer Gemüthsstimmungen und eine genauere Naturnachahmung wurden jetzt höher gewürdigt und erstrebt. Dadurch kam es denn auch, dass die Bilder mehr als bisher Hintergründe und Umgebungen der Hauptgruppen erhielten. Indessen blieben diese dennoch immer der einzige Gegenstand des Interesses, sie wurden auf der Fläche des Vordergrundes dargestellt, nicht in eine bedeutsame Verbindung mit der Tiefe gebracht, und das Bild als Ganzes bekam nie die Bedeutung wie in der neueren Malerei. Wie sehr man sich indessen in der Verbindung von Gruppen und Gestalten schon jetzt der modernen Kunst nähern konnte, beweist die vor einigen Jahrzehenden in Pompeji aufgefundene Alexanderschlacht, die freilich in dieser Beziehung alle anderen auf uns gekommene Gemälde übertrifft.

Man hat darüber gestritten, ob die Alten die Perspective kannten. Ausser Zweifel ist es, dass ihnen die mathematischen Gesetze der Linien-Perspective nicht fremd waren<sup>2)</sup>; in Herkulanum ist ein Isisopfer, in Pompeji sind landschaftliche und architektonische Ansichten gefunden, welche nur durch Anwendung perspectivischer Regeln möglich waren. Ob sie indessen von der Perspective, die der älteren

1) Quintilian, Inst. VIII. 5. 26.

2) Unzweifelhaft geht dies aus den Worten Vitruvs in der Einleitung zum 7. Buche seines Werkes hervor. Schon zur Zeit des Aeschylus habe Agatharchus die Scene für die Tragödie eingerichtet, und einen Commentar darüber hinterlassen. Demnächst hätten Democrit und Anaxagoras darüber geschrieben, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto [ad] lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.

Kunst eines Polygnot ziemlich fremd gewesen zu sein scheint, auch in späterer Zeit einen so ausgedehnten Gebrauch gemacht haben, wie die neuere Malerei, darf bezweifelt werden. Und vielleicht noch weniger Sinn hatten sie für die Luftperspective, und das Geheimniss der Zusammenwirkung des von allen Seiten reflectirten Lichtes in der perspectivischen Auffassung der Natur.

Man malte sowohl auf Tafeln in Temperafarben, als auf der Wand al fresco oder auf trockenem Anwurf. Später und für kleinere Gegenstände wurde auch häufig die Wachsmalerei (Enkaustik d. h. mit eingebrannten Farben, indem nämlich nach der wahrscheinlichsten Vermuthung<sup>1)</sup> die mit Wachs vermischten und mit dem Pinsel aufgetragenen Farben mittelst eines angeglühten Stäbchens, das man darüber hinführte, in einander verschmolzen wurden) angewendet. Man hat lange die Wandgemälde von Pompeji wegen ihrer vortrefflich erhaltenen, leuchtenden Farben ebenfalls für enkaustische gehalten, neuere Forschungen haben indessen erwiesen, dass hier kein Wachs angewendet, und dass der elegante Glanz dieser Bilder nur durch eine höchst sorgfältige Mischung und Bearbeitung des Anwurfes und durch die Solidität der Farbstoffe hervorgebracht ist<sup>2)</sup>. Dieser Glanz der Farben auf der polirten Mauerfläche ist ebenso wie der des Waxes ein kalter, welcher die Gegenstände isolirt, anstatt sie durch ihre mannigfaltigen Reflexe zu verschmelzen. Er verhält sich zu dem warmen und transparenten Glanze des Oels, dessen Gebrauch den Alten unbekannt blieb, wie das glatte und glänzende Blatt des südlichen, immergrünen Baumes, zu dem tiefen und schattigen Grün des nordischen Laubes.

Mit diesen Farben malte man theils auf Tafeln, theils unmittelbar auf die Wand. Ein alter Schriftsteller (Plinius) berichtet in einem, freilich nur beiläufigen Worte, dass nur in der Tafelmalerei Ruhm erlangt worden (*nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere*), allein Plinius ist für die ältere Zeit der griechischen Malerei, welcher besonders die grossen Wandgemälde angehören, kein zuverlässiger Zeuge. Hinsichtlich der Wandmalerei hat aber eine doppelte Praxis geherrscht, man malte entweder unmittelbar auf den Bewurf der Wand oder auf eine aus Holztafeln hergestellte Verkleidung derselben<sup>3)</sup>. Eine besondere Art malerischer Darstellung, welche wenigstens in der späteren Zeit der antiken Kunst höchst beliebt war, ist die Mosaik, eine Zeich-

1) Vgl. Welcker Hall. Lit. Ztg. 1836 Okt. 149 ff.

2) Wiegmann, die Malerei der Alten. Hannover 1836.

3) Vgl. Welcker, Alte Denkm. IV. 220 ff.

nung oder Malerei durch Aneinanderfügung farbiger harter Körper zu einer Fläche. Als Zierde untergeordneter Räume, wie etwa der Fussböden, sehr brauchbar, ist diese Gattung dennoch für höhere Zwecke wenig geeignet, weil der Glanz der Steine oder sonstigen Materialien stets etwas Kaltes hat, und die Zusammenfügung immerhin nicht das Leben und die Wärme der Pinselführung erlangt.

In der Anordnung scheint sich die griechische Malerei ziemlich nahe, und mehr als es dem Geiste dieser Kunst angemessen, an den Styl des Reliefs angeschlossen zu haben. Man blieb zwar nicht bei der Profilstellung stehen, aber die Verschmelzung der einzelnen Gegenstände zu einem Ganzen und der Gestalten mit dem Hintergrunde, den zauberischen Wechsel von Licht und Schatten scheint man wenig oder gar nicht gekannt zu haben. Das Hauptinteresse ruhte in der Malerei wie in der Plastik durchaus auf der Schönheit und Bedeutsamkeit einzelner Gestalten. Wir sehen dies aus den erhaltenen Malereien und aus dem, was beschreibend oder lobend über die untergegangenen Meisterwerke dieser Kunst bei den Schriftstellern gesagt wird. Die Gegenstände sind ganz aus demselben Kreise, wie die Aufgaben der Plastik genommen, höchstens zeigt sich die Hinneigung zur Auffassung feinerer moralischer Züge und zum Leichtfertigen hier etwas stärker. Später wandte sich die allgemein verbreitete Kunst wohl auch zu kleineren, mehr anmuthigen Gegenständen, welche seltener Aufgabe der Plastik gewesen waren, man malte, wie wir es nennen würden, komische Genrebilder. Eine Gattung der Malerei aber, in welcher die neue Zeit so Grosses geleistet hat, scheint dem Alterthum fast ganz zu fehlen, die Landschaft. Es finden sich allerdings unter den römischen Wandgemälden manche diesem Gebiet angehörige Werke nicht unbedeutender Art, auf welche wir unten zurückkommen werden, allein selbst diese späteren Werke sind doch wesentlich verschieden von der neueren Landschaftsmalerei, und aus griechischer Zeit wird unter den vielen überlieferten Titeln von Gemälden keine Landschaft aufgeführt.

Diese Erscheinung ist sehr merkwürdig. Man sollte glauben, dass dem feinen Sinne der Griechen keine Schönheit der Natur entgangen wäre. Bei der Darstellung des Menschlichen hatte die moralische Richtung einen grossen Einfluss und wir haben schon bemerkt, dass diese der Malerei weniger günstig war. Um so mehr hätte diese Kunst sich, scheint es, den Gegenständen zuwenden müssen, bei welchen diese moralische Rücksicht fortfiel und sie den Wetteifer der Plastik nicht zu fürchten hatte.

Zwar sagte das Farbenmaterial der Griechen diesen Gegenständen nicht zu, da sie namentlich die Oelmalerei nicht kannten; allein man



darf nicht zweifeln, dass sie bei ihrem grossen technischen Geschick sich hier zu helfen gewusst haben würden. Die Erfindung würde dem Bedürfnisse gefolgt sein. Noch weniger darf man glauben, dass eine strenge Ansicht von der historischen Würde der Kunst sie von diesen Gattungen zurückgehalten habe; vielmehr können wir überall wahrnehmen, wie sie bemüht sind, das Gebiet der Kunst auszudehnen, mit der Natur in jeder Beziehung zu wetteifern.

Der Grund dieser Erscheinung scheint in einer Eigenthümlichkeit ihres Gefühls für die Natur zu liegen. Gewiss hatten die Griechen die feinste Empfänglichkeit, die innigste Wärme für die Schönheit der Natur, aber vielleicht nicht für die Natur als Ganzes, nicht für den grossen Zusammenhang der Schöpfung.

Es ist nicht ganz leicht, dies überzeugend nachzuweisen. Aus den Aeusserungen der griechischen Schriftsteller erfahren wir darüber nichts und können es auch nicht wohl erwarten. Denn jeder lebt nur innerhalb der Gränzen seines Wesens und kennt sie nicht von aussen her. Schon der einzelne Mensch vermag nicht leicht von seinen Mängeln Rechenschaft zu geben; noch viel weniger können es ganze Völker, da ihnen die Gelegenheit zu Vergleichen noch mehr abgeht. Die beste Auskunft werden wir erhalten, wenn wir die Aeusserungen des Naturgefühls auf einem anderen, verwandten und zugänglicheren Gebiete, in der Poesie beobachten. Da ist denn schon der alte Homer eine reiche und unverfälschte Quelle. In seinen Gleichnissen zeigt sich das Naturgefühl der Griechen mit aller seiner Feinheit und Vielseitigkeit. Wir sehen darin, dass ihre Empfänglichkeit keineswegs auf die Aeusserungen des menschlichen Wesens beschränkt, dass ihnen auch die Thierwelt und selbst die leblose Natur höchst anziehend und verständlich war. Wir bewundern die Feinheit des Sinnes, mit welcher das Analogon für menschliche Handlungen, Zustände und Empfindungen in der umgebenden Natur gefunden, und die Kraft der Phantasie, mit welcher dieses Bild ausgemalt wird. Vor allem prächtig und belebt sind bei Homer die Schilderungen der Thierwelt. Der kriegerische Stoff seiner Gesänge wies den Dichter vorzugsweise auf das Gebiet eines kräftigen Lebens hin. Da vergleicht er denn gern seine anstürmenden Helden mit dem Löwen oder dem Eber, der „in die Hunde der Jagd hochtrotzenden Muthes hineinstürzt.“ Näher ausmalend führt er uns in die Geschichte des Wildes ein; er zeigt:

Wie auf den Eber umher Jagdhand' und blühende Jäger  
Rennen im Sturz; er wandelt aus tief verwachsener Holzung,  
Wetzend den weissen Zahn im zurückgebogenen Rüssel;  
Rings nun stürmen sie an, und wild mit klappernden Hauern  
Wüthet er; dennoch bestehn sie zugleich, wie schrecklich er drohet.

An einer anderen Stelle giebt der Dichter die Tragödie des verwundeten Hirsches, der verblutend hinsinkt, von Schakaln angefallen, schliesslich aber dem Löwen zur Beute wird, der jene verscheucht. Alles ist hier Leben, Gefühl für das Charakteristische der Erscheinung. Ebenso wie die Kraft des Löwen weiss er die Langsamkeit des Esels, die Wachsamkeit der Hündin bei ihren Jungen, den Zug der Schwäne, den sanften Flug der Tauben zu schildern. Gern verweilt er bei der Nachtigall, des Pandareos Tochter, wenn sie

Ihren schönen Gesang im beginnenden Frühling erneuert;  
Sitzend unter dem Laube der dichtumschattenden Bäume,  
Rollt sie von Tönen zu Tönen die schnelle melodische Stimme.

Auch die Pflanzenwelt bietet ihm die schönsten Gleichnisse. Seine Helden stehen „wie hochwipfelige Eichen des Berges, welche den Sturm ausharren und Regenschauer beständig;“ seine Jünglinge senken im Tode das Haupt wie die Blume des Mohns, oder fallen wie der stattliche Sprössling des Oelbaums, welchen der Sturm entwurzelt. Auch die Erscheinungen der grösseren Natur sind höchst lebendig geschildert, der Stern, der am nächtlichen Himmel bald hervorblitzt bald von Wolken bedeckt wird, der Strom, der angeschwollen aus den Bergen hervorstürzt Eichen und Kiefern fortreissend, das Gewölk, das vom Gebirge her sich ausbreitet, vor Allem das Meer, wie es vor dem nahenden Gewitter unruhig sich wälzt, oder wie es dem Winde entgegen in der Brandung schäumt. Auch die fallenden Schneeflocken, wie sie das Land allmähig umhüllen, aber von der Meereswoge fortgespült werden, benutzt er zu einem schönen Vergleiche. Und selbst die grossartige Ruhe der Natur entgeht ihm nicht. Er vergleicht die Nachtwache des trojanischen Heeres an den Feuern mit der Stille der Landschaft:

Wie wenn hoch am Himmel die Stern' um den leuchtenden Mond her  
Scheinen im herrlichen Glanz, wenn windstill ruhet der Aether;  
Hell sind alle die Warten der Berg' und die zackigen Gipfel,  
Thäler auch; aber am Himmel eröffnet sich endlos der Aether;  
All' auch schaut man die Stern', und herzlich freut sich der Hirte.

In allen diesen Gleichnissen<sup>1)</sup> erkennen wir das wärmste Naturgefühl. Der Dichter ist unübertrefflich in feinen Zügen, mit denen er schnell, ohne kleinliches Ausmalen und doch in vollster Anschaulichkeit die Handlung oder den Moment unserer Seele vergegenwärtigt.

<sup>1)</sup> Der Eber II. XI. 324, 414, 474. Löwe XII. 42. Hirschkuh Od. XVII. 126. Esel II. XI. 558. Hündin Od. XX. 14. Schwäne II. II. 459. Kraniche III. 3. Tauben V. 778. Bienen XII. 167. Nachtigall Od. XIX. 517. Eichen II. XII. 132. Mohn VIII. 306. Oelbaum XVII. 53. Sterne V. 5. XI. 62. XXII. 317. Der Strom XI. 492. Gewölk XVI. 297. Das Meer XIV. 16. XI. 305, 297. Schneeflocken XII. 156. 279. Nachtruhe VIII. 555.

Weniger bedeutend sind die Beschreibungen einzelner Gegenden. Die Gärten des Alkinoos werden zwar von Odysseus bewundert, aber die Schilderung spricht nur von der Fruchtbarkeit und dem Reichtume der Anlage, von einzelnen Bäumen und bewässernden Quellen. Etwas mehr malerische Wirkung macht die „schön gewölbete Grotte“ der Nymphe Kalypso; die Bäume, die Wiesen, welche sie umgeben, der Weinstock, der sie beschattet, die silberblinkenden Quellen werden erwähnt. Die Beschreibungen der Cyklopeninsel und des Eingangs zum Hades sind kurz und wenig gewährend; bedeutender, doch ganz als Handlung und Personification ist die der Scylla und Charybdis. Besonders charakteristisch ist aber das Weltbild auf dem Schilde Achills. Nur ganz im Allgemeinen wird der Erde und der Himmelskörper gedacht, ausführlich und lebendig wird die Schilderung erst, wenn sie an die Oerter menschlicher Thätigkeit kommt<sup>1)</sup>.

Einen grösseren Reichthum an Naturschilderungen und eine grössere Innigkeit des Naturgefühls würden wir wahrscheinlich in der griechischen Lyrik finden, wenn mehr davon erhalten wäre. Denn in dieser Gattung der Poesie, die nicht wie das Epos Thaten und Leiden der Menschen und zwar aus der Vergangenheit zum Inhalt hat, sondern die ganze Summe subjektiver Empfindungen der Gegenwart ausströmt und daher auch einen wärmeren, ja leidenschaftlichen Ton anstimmen darf, bildete unzweifelhaft das Verhältniss des Dichters zur umgebenden Natur ein Hauptelement. Dies zeigen auch trotz ihrer Spärlichkeit die erhaltenen Fragmente, von denen wir eins herausheben, die Schilderung der Nachtruhe von dem spartanischen Dichter Aleman:

Es schlafen die Gipfel der Berg' und Felsenschluchten  
 Die Höhn und Erdentiefen,  
 All das kriechende Volk, das nährt die schwarze Erde,  
 Die Thier' im Walddunkel,  
 Sammt dem Volk der Bienen,  
 Das Ungethüm unten am Grunde des dunklen Meers,  
 Es schläft der Raubvögel  
 Mächtig befiedert Geschlecht.

Auch von Pindar, dessen erhaltene Gedichte zwar im Allgemeinen nur kurze Andeutungen bieten, können wir doch eine Stelle nicht unerwähnt lassen, eine grossartige Schilderung des Frühlings, „wenn sich öffnet das Gemach der Horen und die lieblichen Blumen den schönduftenden Frühling merken. Dann, dann verbreiten sich über den ewigen

<sup>1)</sup> Die Gärten des Alk. Od. VII. 112; die Insel der Kalypso V. 63; die der Cyklopen IX. 116; der Hades XI. 15; Scylla und Char. XII. 73; der Schild II. XVIII. 483.

Erdboden liebliche Blüten der Veilchen, und Rosen flicht man sich ins Haar, es ertönen Liederklänge mit Flötenschall; ertönen Chöre zum Preis der goldgekrönten Semele.“ Die Tragiker endlich, namentlich Sophokles und Euripides, enthalten auch manche Beispiele von Naturpoesie, namentlich kommt bei jenem eine der schönsten landschaftlichen Schilderungen vor, welche die griechische Poesie aufzeigen kann, in jenem herrlichen Chorgesange, mit welchem die Greise von Kolonos den flüchtigen Oedip gastlich begrüßen. Da rühmen sie denn dem Blinden die Schönheit des Hains und der attischen Flur. Die Blumen blühen, der Kephisos schlängelt sich durch die Triften, die Nachtigallen schlagen im dichten Gebüsch, und noch mehr belebt sich das ganze Bild, indem der Festzug des Dionysos, der Chortanz der Musen und der goldne Wagen der Aphrodite sich der geheiligten Stelle nahen.

Später, als eine verfeinerte Bildung das Bedürfniss nach einfachsten Lebensverhältnissen weckte, bildete sich eine poetische Gattung aus, welche recht eigentlich dem Genuss der landschaftlichen Natur gewidmet war, die Idylle. Da finden wir denn in der That höchst anmuthige Schilderungen des Landlebens. Die Hirten ruhen auf hochschwellendem, duftenden Grase, auf frischem Weinlaube, Quellen rauschen, Ulmen und Pappeln werden von sanften Lüften bewegt, Bienen und Cicaden schwirren, Lerche und Goldfink singen, die Turteltaube girrt, und, damit auch ein melancholischer Zug im Bilde nicht fehle, ächzt das Käuzlein aus fernem Dickicht. Ein anderes Mal erfreuen Wanderer sich der wuchernden Waldung, der glatt aufsteigenden Felswand, der lebendigen Quelle, auf deren Boden Kiesel wie Silber und Krystall glänzen. Aehnliche Schilderungen des Frühlings, der friedlichen Flur sind nicht selten, und mit Behagen malt der Hirt seine lieblichen Gefilde im Gegensatze des tobenden Meeres aus<sup>1)</sup>.

Wir dürfen, glaube ich, nach diesen Beispielen den Schluss auf den Umfang und die Art des griechischen Naturgefühls ziehen. Wir sehen es von mehr als einer Seite; im Epos unter den grossen Ereignissen des Völkerkampfes mehr die bewegten und thatkräftigen Erscheinungen der Natur, in welchen das Einzelne aus dem allgemeinen Hintergrunde hervortritt und sich geltend macht, in der Idylle mehr dieses Ganze in Ruhe und zum Genusse sich anbietend. An Hingebung, an Genauigkeit und Gründlichkeit fehlt es überall nicht, aber doch unterscheidet sich dieses Naturgefühl sehr deutlich von dem unseren, namentlich von dem, welches sich in der Landschaftsmalerei geltend macht. Denn auch in der Idylle kommt es nur auf den Genuss des Menschen,

1) Theokrit Id. VII. 132. XVI. XXII. Moschos Id. V.

auf das Behagliche der Fruchtbarkeit und Ruhe, der Frische und Kühlung an. Nur in dieser Beziehung, nur in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf den Menschen wird die Natur beachtet; von einem unbedingten Hineinfühlen in sie, von einer uneigennütigen Empfindung ist keine Spur zu finden.

Man könnte vielleicht einwenden, dass diese Beispiele aus den Dichtern zu keinem Schlusse berechtigten, weil auch die Poesie ihr bestimmtes Stylgesetz habe, welches ihr nicht gestatte, in das Leidende und Ruhende überzugehen, weil sie auf Bewegung und Handlung angewiesen sei. Lessing hat diese „Gränzen der Poesie und Malerei“ nachgewiesen und es als einen Vorzug der Alten gezeigt, dass sie sich nicht, wie manche neueren Dichter, in umständliche und äusserliche Beschreibung eingelassen haben, dass jede Schilderung bei ihnen durch Handlungen gegeben wird, nicht das Gewordene, sondern das Werdende darstellt. Allein seine Bemerkung betrifft nur die poetische Form, während wir von dem Inhalte sprechen; wir vermissen nicht etwa eine grössere Genauigkeit des Ausmalens, vielmehr ist diese in hinlänglichem Masse vorhanden, wir untersuchen vielmehr den Gegenstand dieser Ausführung. Auch in dieser Beziehung war die Lebensfülle des griechischen Volkes zu gross, die Dauer ihrer Poesie zu anhaltend, als dass ein Gefühl, welches wirklich dagewesen wäre, nicht einen Ausdruck gefunden hätte, allenfalls selbst auf Kosten der poetischen Schönheit. Wir dürfen daher nicht besorgt sein, dass ein Stylgesetz der Poesie uns den Zutritt in das innere Heiligthum der Empfindung verwehre.

Am deutlichsten werden wir uns auch hier wieder des Resultates durch Vergleichung bewusst werden. Wenn wir auf die hebräische Dichtung und auf die Form des Naturgefühls zurückblicken, welche in ihr sich zeigte, so erinnern wir uns, wie dort die Phantasie des Sängers mit Blitzesschnelle von einem Gegenstande zum anderen geschleudert wurde, die weiten Räume der Natur durchflog, und nicht eher rastete, bis sie die Beziehung auf den Herrn der Natur gefunden hatte. Wie ganz anders ist es bei den Griechen, wo sich der Dichter so treu und kräftig in den einzelnen Gegenstand einlebt, seinen Bewegungen folgt und in seinem Wesen weilt. So ist es in jenen homerischen Gleichnissen, so auf andere Weise in den idyllischen Schilderungen des Theokrit und Moschos. Beide Völker sind in der That entschiedene Gegensätze, dort die flüchtigste, vergesslichste Eile, hier das beharrliche, liebevolle Versenken, dort die leichteste, geistigste Berührung, hier die volle Körperlichkeit. Auch jene flüchtigen Metaphern der Juden gehen aus einem Mitgeföhle für die Natur hervor, das aber nicht die Innigkeit und Wärme des griechischen Naturgefühls besitzt. Dieses hat den

Vorzug der Objectivität, weil es sich dem Gegenstande ohne Rückhalt hingiebt; allein indem es sich dem vereinzelteten Gegenstande hingiebt, wird es nothwendig von dem Erfassen der Natur im Ganzen abgezogen und die Empfindung der Natureinheit kann nicht in voller Stärke entstehen. In dieser Beziehung hat das Naturgefühl der Hebräer einen Vorzug, wir können es ein höheres nennen. Die Phantasie schwang sich gleichsam zum Throne Jehova's auf und überblickte von dieser Höhe die ganze Weite der Schöpfung. Der Grieche dagegen lebte mitten auf der Erde, verbrüdete sich mit ihren Geschöpfen, und konnte in dieser allzugrossen Nähe das Ganze nicht überblicken.

Für die bildende Kunst war jener erhabene Schwung der Phantasie bei den Juden ein Hinderniss; der Grieche erhielt durch seine Art der Naturauffassung die hohe Befähigung für dieselbe, aber nur im plastischen Sinne, nur für das Einzelne.

Bei Homer, wo die griechische Naturansicht sich mit aller Frische und Unbefangenheit ausspricht, können wir ihre Consequenzen vollständig übersehen. Mit kindlicher Liebesfähigkeit tritt der Dichter den Geschöpfen der Natur entgegen; mit kindlicher Neugierde beobachtet er ihre feinsten Regungen, das Leben der Thiere und Pflanzen, die Bewegung des Himmels. Aber er sieht nur das Einzelne, die einzelne Gestalt, den flüchtigen Moment. Bei solchem Einzelnen verweilt er, diesmal er mit Ruhe aus und geht dann wieder zum Faden seiner Geschichte, zum Menschlichen, über. Jene eine Naturerscheinung erweckt in ihm nicht den Trieb, ein Bild des Ganzen zu erlangen. Das Einzelne in der Natur hat aber nur dann Werth, wenn es als eine Aeusserung des grossen Lebens der Schöpfung aufgefasst wird oder wenn die Phantasie in ihm Aehnlichkeit mit dem Geistigen entdeckt und ihm ein geistiges Leben verleiht. Daher der Anthropomorphismus der Griechen; weil sie die Natur nicht als ein Ganzes auffassten, mussten sie alle Erscheinungen menschenähnlichen Gestalten beilegen. Wir sehen, wie diese Naturauffassung mit dem Religiösen, wir können leicht wahrnehmen, wie sie mit dem Moralischen zusammenhängt. Denn das Einzelne bewährt sich nur durch die That als lebendig, und nur durch sie tritt es aus seiner Isolirung heraus. Daher (denn ich bedarf hier nur der kürzesten Andeutung) das Vorherrschen des kräftigen, männlichen Elements, daher der republikanische Sinn. Daher ist denn auch das gründliche, ausgeführte Gleichniss so charakteristisch für diese griechische Naturauffassung. Es ist eine durchaus plastische Form, vollständige Belebung der Gestalt in allen ihren Gliedern, und zwar durch ihre Beziehung auf den Menschen.

Freilich war diese Naturauffassung eine einseitige, welche nicht

völlig rein erhalten werden konnte, sobald ein tieferes Nachdenken über das grosse Weltganze eintrat. Daher ist es begreiflich, wenn Aristoteles in einer merkwürdigen Stelle die Schönheit der grossen Natur, des Himmels und der Erde, als einen Beweis für das Dasein der Götter anführt, und sie dabei in gedrängter Weise, aber mit einer Begeisterung schildert, die einigermaassen an die Erhabenheit der Naturschilderung in den Psalmen erinnert<sup>1)</sup>. Zwar konnte diese theoretische Einsicht des Philosophen noch nicht sogleich in das Volksleben übergehen, indessen verlor doch jenes homerische Gefühl mehr und mehr an seiner plastischen Beschränkung, freilich auch an seiner Kraft und Frische. Schon die Idylle war eine Concession, welche jener neuen Naturauffassung gemacht wurde; aber doch nur eine bedingte. An die Stelle der Hingebung an den Gegenstand, der Objectivität des Naturgefühls, trat nun die Betonung des subjectiven Elements, das Hervorheben des geniessenden Menschen; der Charakter der Einzelheit blieb noch bestehen, aber aus der kräftigen That wurde weichlicher Genuss. In den frühesten Idyllen trat dieses Gefühl noch als ein neuer poetischer Aufschwung hervor, in römischer Zeit vermehren sich Aeusserungen dieser Art, aber auch da ist mehr von der Annehmlichkeit, als von der Erhabenheit der Natur die Rede. Jener philosophische Gedanke des Aristoteles ging niemals unbedingt in das griechische Volksleben über<sup>2)</sup>.

Die bildenden Künste sind beharrlicher als die Poesie; sie nehmen weniger Theil an der philosophischen Erweiterung des Sinnes und vermögen nicht über den ursprünglichen Standpunkt ihres Volkes, auf welchem ihre Formen entstanden sind, hinauszugehen. Jene plastische Beschränkung behielt daher bei ihnen ihre volle Wirksamkeit.

Ich glaube, dass ich hiernach nicht weiter auf die Frage zu antworten brauche, weshalb bei den Griechen die Malerei der Plastik untergeordnet blieb und weshalb diese Kunst die eigenthümlichen Schönheiten ihres Styls hier nicht entwickelte. War der plastische Styl nicht bloss eine Aeusserung des Kunstsinnes, sondern ein Abbild der innerlichsten Empfindung, einer inneren Form, welche das ganze Denken und Leben des griechischen Volkes beherrschte, so musste sich auch die Malerei ihm anschliessen. Kein Grieche konnte darauf kommen oder es durchführen, sie freier und selbstständiger zu behandeln. Hätte er

1) Bei Cic. de natura Deorum II. c. 37.

2) Vergl. die fleissige und geistreiche Schrift von H. Motz: Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten, Leipzig 1865, wo auch die frühere, reiche Literatur über dies Thema angegeben ist. Die von uns entwickelte Ansicht hat übrigens der Verf. p. 36 nicht richtig dargestellt, seine Polemik ist daher nicht zutreffend.

es gethan, so würde sein Werk unverständlich und disharmonisch neben den übrigen Aeusserungen des Volkslebens gestanden haben. Dieselbe Kraft und Richtung der Phantasie, welche dem Auge des Griechen überall menschliche Gestalten vorzauberte, machte es für die Schönheit der Natur im Ganzen unempfänglich.

Hier ist also ein Mangel, auch ein künstlerischer Mangel an dem so hochbegabten Volke; aber auch dieser ist nur ein bedingter. Denn jenes moderne Gefühl für landschaftliche Schönheit ist auch mit der Hinneigung zu einer weichlichen Sentimentalität verbunden, mit welcher die schönste Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes, der männliche, thatkräftige, ich darf wohl sagen plastische Sinn nicht vereinbar gewesen wäre. Vortheile und Nachtheile gleichen sich daher, wenigstens für die Kunst, aus; ja vielleicht sind die Vortheile, welche die enge Verbindung der verschiedenen Künste, die Beschränkung des gesammten Kunstgebietes auf einen mässigen und übersichtlichen Kreis gewährte, überwiegend. Dies wird sich aus einer weiteren Betrachtung ergeben, welche aber erst im folgenden Kapitel ihre Stelle findet.

#### Fünftes Kapitel.

### **Die Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik, und das Verhältniss der drei bildenden Künste zu einander.**

Auf eine für die Charakteristik der griechischen Kunst sehr merkwürdige Erscheinung ist man erst neuerlich aufmerksam geworden, darauf nämlich, dass die Griechen ihre Gebäude und Statuen vielfältig mit Farben zu überziehen und zu schmücken pflegten. Seitdem man sich mit der Betrachtung der antiken Kunst beschäftigte, hatte man es stets herausgehoben, dass bei den Alten die Künste sich von einander sonderten, dass die Architektur rein mathematisch zweckmässige Glieder des Baues, ohne bildliche Verkleidung liebte, und die Plastik die ihrem Stoffe und Geiste zusagende Ruhe behielt, ohne sich durch das Lockende anmuthig bewegter malerischer Motive verleiten zu lassen. Dabei hatte man denn auch die Farblosigkeit der Sculptur geltend gemacht. Zwar wusste man längst aus alten Schriftstellern, dass noch spät farbig bemalte Bildsäulen von Holz in manchen Tempeln verehrt wurden, auch hatte man an einzelnen auf uns gekommenen Statuen



Farbenspuren bemerkt, man erklärte sich dies aber als die Gewohnheit einer frühen barbarischen Zeit, die aus religiöser Rücksicht in einzelnen Fällen beibehalten sei. Auffallend war es später, als man bei der Aufdeckung des verschütteten Pompeji Säulen und Mauern durchweg mit bunten Farben bemalt fand, indessen konnte man dies aus dem falschen Geschmack einer italischen Provinzialstadt herleiten. An Bildsäulen endlich aus der römischen Kaiserzeit nahm man nicht selten wahr, dass die Haare oder das Gewand von farbigem, während das Gesicht von weissem Marmor war, was man jedoch mit Recht als einen Beweis des Kunstverfalls betrachtete.

Eine andere Deutung schienen aber diese Thatsachen erhalten zu müssen, als man in neuerer Zeit mit den Werken der Blüthezeit griechischer Kunst, namentlich mit den attischen Monumenten, bekannt wurde, und auch an diesen manche Ueberreste farbigen Auftrags wahrnahm. Es schien erlaubt zu vermuthen, dass, wenn auch nur geringe Farbenspuren sich erhalten hätten, sehr viel mehr vorhanden gewesen und nur durch den Einfluss der Witterung in einer so langen Reihe von Jahrhunderten vertilgt sein müsse; einige der Entdecker glaubten sich daher berechtigt, eine durchgängige Bemalung sowohl der Gebäude als der Statuen annehmen zu müssen. Ein Umstand, welcher die ganze bisherige Ansicht von den Schönheitsbegriffen der griechischen Kunst umgestossen haben würde. Mit einem Enthusiasmus, welcher vielleicht durch den Reiz des Widerspruches gegen die Einseitigkeit der bisherigen Theorie gesteigert wurde, glaubte man in dieser Entdeckung einen neuen Schlüssel zum Verständniss der alten Kunst gefunden zu haben, statt der Einförmigkeit des Weissen mannigfaltige, lebensvolle Farben, statt der kalten, trocknen Form eine frische Naturwahrheit. Gründlichere Forschungen, genauere Prüfung des Vorgefundenen, Vergleichung der Angaben alter Schriftsteller von farbigen Theilen der Gebäude und bemalten Statuen mit anderen Stellen, welche gerade die Weisse an Kunstwerken beider Art hervorheben, führten zwar bald dies allzuweit ausgedehnte System der griechischen Polychromie (Vielfarbigkeit) auf ein glaubhafteres Maass zurück, immerhin aber ist das Resultat jener neuen Entdeckung noch höchst wichtig<sup>1)</sup>.

1) Hittori, de l'architecture polychrome in den *Annali dell' istituto di corrispondenza archeologica* Vol. II. 263. sqq., demnächst der Architekt Semper in seinen „Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ führten diese Ansicht in ihrer weiteren Ausdehnung durch, deren nähere Prüfung und Berichtigung in Kugler's Schrift: *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur*, Berlin 1835 (wiederholt und vermehrt in desselben Verfassers kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte I. 265 ff.) erschöpfend geliefert ist. Manche vermeintlichen

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. II.

An ein durchgängiges Bemalen der Gebäude und Statuen, welches jenen einen farbigen Schmuck, diesen eine wachsfingurenartige Aehnlichkeit mit der Natur gegeben, und den edlen Marmor mit seiner lebendigen Transparenz überall verdeckt hätte, ist freilich nicht zu denken; ebensowenig aber an ein abstractes Festhalten der blossen Form, welches jede Farbenanwendung verbannt hätte. Die Tempel, welche von edlerem Material, namentlich von dem schönen pentelischen Marmor erbaut waren, erschienen im Ganzen und Wesentlichen als weiss, wohl aber waren an einzelnen kleineren Gliedern Farben angebracht, aber niemals aus blosser Neigung zur bunten Vielfarbigkeit, sondern stets mit der bestimmten Beziehung, ihre architektonische Form oder die darauf befindliche plastische Darstellung deutlicher hervortreten zu lassen. An dorischen Tempeln behielten die Säulen, da Form und Bestimmung sich ohnehin deutlich genug aussprach, die natürliche Farbe, nur der Echinus war manchmal mit der Eierverzierung, um seine Rundung deutlicher anzuzeigen, versehen. Der Architrav erhielt wohl öfter einen Schmuck von Metall, namentlich von vergoldeten Schilden, jedoch ohne weitere Färbung. Am Friesen waren die Triglyphen, vielleicht nur in einzelnen Theilen ihrer Form, farbig, und die Metopen hatten gewöhnlich einen blauen oder rothen Grund, durch welchen die darauf angebrachten Reliefs dem entfernten Auge sichtbarer wurden. Eine gleiche Färbung erhielt die Giebelwand, damit die davorgestellte Statuengruppe deutlicher hervortrete. Ausserdem waren die Ornamente des Oberbaues mit verschiedener, namentlich blauer, rother, grüner Farbe bemalt, der Bord der Traufrinne mit seinen Palmetten oder einer ähnlichen Verzierung, die Wellen mit ihren überfallenden Blättern, die Perlschnüre, Mäandertänien und sonstigen Bänder. Auch die Tropfen unter den Triglyphen und an den Tropfenfeldern waren farbig oder vergoldet. An den ionischen Monumenten wird ebenfalls der Fries einen blauen Grund erhalten haben, und auch an den anderen, durch plastische Ornamente verzierten Theilen wurde die Wirkung des Meissels durch Farbe ver-

---

Farbenspuren werden sich übrigens bei näherer Untersuchung nicht als solche bestätigen, wie namentlich schon Morey in dem Bull. dell' instit. archeol. 1836 gegen Semper dargethan hat, dass an der Säule des Trajan in Rom das Grün nur von der oben angebrachten, oxydirten Bronze herabgeflossen, das Goldgelb vom Einfluss der Witterung auf dem Marmor entstanden, das Blau gar nicht vorhanden sei. Indessen hat Semper gegen diese und andere Zweifel an den Resultaten seiner früheren Untersuchung sich in seinem neueren, oben angeführten Werk vertheidigt und die ganze Frage der Polychromie in grösserem Umfange und Zusammenhange behandelt. Die Akten sind daher noch nicht geschlossen, doch glauben wir vorläufig die im Texte vorgetragene Ansicht als die wahrscheinlichste festhalten zu müssen.

stärkt. In der korinthischen Architektur verschwand wahrscheinlich der Farbonauftrag bei dem reicheren und volleren Schmucke der Steinarbeit noch mehr, doch wird auch hier namentlich für die in den anderen Ordnungen so reich verzierten Cassetten der Decke Bemalung oder Vergoldung anzunehmen sein. Mit einem Worte also, die Bemalung hatte durch Farbe und Zeichnung keine selbstständige Bedeutung, sondern diente überall nur dazu, die untergeordneten architektonischen Glieder schärfer zu charakterisiren, während die bedeutenderen, ersten und tragenden Theile die Farbe des Steins behielten. Anders mag es sich bei Gebäuden von schlechterem Material verhalten haben, welches man ohne Verlust dem Auge entziehen konnte, und dessen geringere Dauerhaftigkeit durch einen Stuckanwurf und Farbonauftrag gegen den Einfluss der Witterung geschützt werden musste. Hier mag man, wie die meisten pompejanischen Gebäude es zeigen, sich eine buntere und weniger regelmässige Bemalung erlaubt haben.

Ein ähnliches festes Gesetz fand auch für die Anwendung der Farbe an Statuen statt. Hier diente sie vorzugsweise dazu, die Kleidung zu schmücken und von den nackten Theilen des Körpers zu sondern. Ein Vorbild dieses Verfahrens fand die spätere Kunst in den chryselephantinen Gestalten der Zeit des Phidias, an welchen die nackten Theile von Elfenbein, die Gewänder und der Schmuck von Gold waren. Ebenso suchte man nun, als man die Bildsäulen aus einem Stoffe, Marmor oder Erz, bildete, die Gewänder deutlicher zu bezeichnen; sie erhielten einen vollständigen Farbenüberzug oder doch farbige Säume; Gürtel und Sohlen wurden durch Färbung verdeutlicht, Waffen und Schmuck bemalt oder von Metall gearbeitet und vergoldet. Ebenso erhielten auch einzelne kleinere Theile des Körpers zuweilen eine Färbung, das Haar eine gelbe oder goldene, die Lippen eine rothe. Häufiger noch wurde der Glanz des Auges, dessen natürliche Schönheit der Plastik unerreichbar ist, durch einen eingesetzten Edelstein angedeutet. Die Farbe des Fleisches dagegen wurde in der Blüthezeit der Kunst auf keine Weise nachgeahmt. Bei uralten Werken oder in sehr vereinzeltten Fällen, wo irgend ein lokaler, religiöser Grund obwalten mochte, war zwar auch der Körper mit Farbe versehen, aber dann mit rother oder schwarzer, also ohne allen Anspruch auf eigentliche Nachahmung der Natur. Von einer solchen Nachahmung der Natur ist auch das bei Marmorstatuen übliche Verfahren noch fern, denen man durch einen Wachsüberzug einen gelblichen Schein und eine grössere Weichheit zu geben suchte. Dagegen sind aus einer mehr malerisch gestimmten Epoche mehrere Beispiele angeführt, wo die Künstler die Wirkung ihrer plastischen Werke durch gewisse Farbentinten, die sie dem Nackten

gaben, zu verstärken suchten. Es wird erzählt, dass Silanion im Bilde der sterbenden Iokaste dem Erze Silber beigemischt, damit sie bleich erscheine, und dass ein anderer Künstler den reuevollen Athamas durch eine andere Versetzung des Metalls erröthend dargestellt habe. Diese Weise, sich an die Natur anzuschliessen, hat etwas Spielendes und mag daher nur einer späteren, weniger ernstgestimmten Epoche der Kunst angehören.

Von einer Bemalung des Marmors geben die Reliefs vom Mausoleum zu Halicarnass ein bemerkenswerthes Beispiel, indem man bei der Ausgrabung das Nackte bräunlich roth bemalt fand<sup>1)</sup>. Es fragt sich, ob man dadurch den Figuren den Schein des Natürlichen zu geben beabsichtigte, für die Blüthe der Kunst dürfen wir jedenfalls dies Verfahren nicht voraussetzen, der es überall nicht auf eine wirkliche Nachahmung der Natur, auf eine Wiederholung der Farben des Gegenstandes ankam, sondern nur darauf, durch andeutende Mittel die Unterschiede der Natur für die Phantasie zu vergegenwärtigen und das Gefühl auf eine entsprechende Weise anzuregen.

Dies Verfahren ist in mehr als einer Beziehung sehr lehrreich und wichtig, und wir können den künstlerischen Sinn der Griechen auch hier nur bewundern. Wollte man den natürlichen Gegenstand in seiner ganzen Form und Farbe wiederholen, so würde dies kein wahrhaft lebendiges Kunstwerk, sondern vielmehr den betäubten Anblick der erstarrten und erstorbenen Natur geben. Wenn dagegen der Gegenstand durch ein wahrhaft künstlerisches Verfahren in einer neuen Gestalt, aber so reproducirt ist, dass diese alle seine Verhältnisse in ihrer geistigen Beziehung andeutet, die Vorstellung desselben und die von ihr ausgehenden Gefühle in dem Beschauer hervorruft, dann ist der Gegenstand wieder belebt und zwar in ein höheres, geistigeres Leben zurückgerufen<sup>2)</sup>. Ein Missverständnis ist es, wenn man das Leben in der körperlichen Erscheinung des Kunstwerkes zu erschöpfen meint, diese bleibt immer kalt und unbewegt; was man auch von den Lebensäusserungen des Gegenstandes in ihr niederlegen möchte, es bleibt an sich todt. Erst durch die Anregung des Beschauers und in der Bewegung, welche das Kunstwerk in der Seele desselben hervorbringt, erhält dieses wieder seine Belebung. Diese Bewegung wird aber kräftiger und

<sup>1)</sup> Newton, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, London 1862. I. 238.

<sup>2)</sup> Auch die chryselephantinen Statuen aus der Zeit des höchsten Styls sprechen eher gegen als für eine weitgehende Nachahmung der natürlichen Farbe an Statuen. Denn es zeigt sich darin das Gefühl, dass die Farbenwirkung der Natur durch andere, rein künstlerische Mittel ersetzt werden müsse.

wärmer durch eine zarte Andeutung, welche die Selbstthätigkeit des Beschauenden anregt, als durch eine grobe äusserliche Nachahmung der körperlichen Natur, welche nicht bloss die Vorstellung des geistigen Lebens, sondern auch die der irdischen Noth und Vergänglichkeit des Gegenstandes hervorruft. Das wahre Abbild der Natur ist nicht im Körper des Kunstwerkes gegeben, sondern es schwebt leicht und geistig in der luftigen Mitte zwischen der Seele des empfänglicheren Beschauers und jenem äusserlichen Bilde.

Es ist sehr wichtig, sich diese Seite der alten Kunst recht deutlich zu machen, nicht sowohl um das Verfahren derselben unmittelbar auf die neuere Kunst anzuwenden, welche zum Theil andere Rücksichten hat, wohl aber um die Betrachtung der Kunstwerke sowohl als der Kunst im Allgemeinen zu berichtigen. Uns, den Neueren, erscheint allzuleicht die Natur nur in ihrer Aeusserlichkeit; mancher künstlerische Gedanke erstirbt in dem Ringen mit dieser todten Masse, oder wird nicht verstanden, weil die Erregbarkeit des beschauenden Publikums durch die Gewöhnung an das grob Materielle abgestumpft ist. Bei den Griechen begünstigte und erleichterte schon ihre ganze Weltansicht die künstlerische Stimmung und Erregbarkeit der Gemüther. Sahen sie doch nirgends die todte Masse; Himmel und Erde, Hain und Quelle wandelte ihre Phantasie alsbald in lebensvolle, menschlich gestaltete Wesen um. Die materielle Natur vor ihrem körperlichen Auge verwandelte sich in ihrem Geiste sofort in ein lebendiges Bild geistiger Thätigkeit. Schon ihre Betrachtung enthielt ein Element künstlerischer Selbstthätigkeit. Der Scharfsinn der Neueren zerstört dieses Scheinbild erträumter Göttlichkeit und dringt auf den wahren Körper der Natur durch, aber er sollte den schönen Verkehr der Empfindungen im künstlerischen Geben und Empfangen nicht hemmen.

Auch über das Verhältniss der verschiedenen Künste wird unsere Ansicht durch jene neuen Entdeckungen berichtigt. In einer noch sehr nahen Zeit, wo man die bildenden Künste mit geringem Glücke übte, aber viel über das Wesen derselben reflectirte, suchte ein Mann, auf den wir stolz sein können, Herder, die Eigenthümlichkeiten der Plastik geradezu daraus herzuleiten, dass sie die Schönheit nicht für das Gesicht, sondern für die tastende Hand darstelle. „Thue die Augen zu und taste“ war die Anleitung, die er in seiner Weise ganz ernsthaft dem Leser gab, um in das Wesen der Plastik einzugehen. Viele Andere, ohne gerade den gröberen Sinn des tastenden Gefühls auf den künstlerischen Richterstuhl zu erheben, kamen auf ziemlich ähnliche Resultate, indem sie mit rücksichtsloser Strenge die Sculptur als eine Darstellung in objectiver Form betrachteten, und daher alles, was durch Färbung

oder sonst in malerischer Weise in der Sculptur wirken sollte, alles Bewegte und Scheinende, verwarfen, und nur die ruhige, äussere Gestalt gelten liessen. Die neueren Entdeckungen setzen es ausser Zweifel, dass diese Theorie wenigstens nicht den Griechen, von denen man sie doch herleitete, angehörte. Ein geistreicher Schriftsteller hat es neuerlich auf das Eindringlichste erwiesen, dass sie nicht bloss die Farbe, wie wir gesehen haben, benutzten, sondern auch in Gewandung, Haltung und Stellung, in der Anforderung an einseitige, günstige Beleuchtung und in manchen anderen Beziehungen dem malerischen Princip Eingang gaben, ja, dass sogar jene Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, die man gewöhnlich als bezeichnende Eigenschaft der griechischen Plastik heraushebt, nicht allzu wörtlich und strenge verstanden werden darf<sup>1)</sup>. In Wahrheit können wir vielmehr die Regel der griechischen Sculptur dahin aussprechen, dass sie kein Mittel verschmähet, welches Empfindungen und Gedanken, wie sie dem Geiste ihres Volkes zusagten, hervorrufen konnte, und dass nur dasjenige vermieden wurde, was entweder den Empfindungen eine materielle Breite gegeben, oder die Selbstthätigkeit des Beschauers gelähmt haben würde.

Jene einseitige Theorie der Sculptur ist als solche richtig; sie hebt wirklich heraus, was diese Kunst von anderen unterscheidet, ihr inneres Gesetz ausmacht, und die Grenzen ihrer Wirksamkeit bedingt; sie zieht nur diese Grenzen zu enge. Jede der einzelnen Künste ist durch den Stoff, in welchem sie arbeitet, bedingt und verfehlt ihre Aufgabe, wenn sie dies nicht fühlt und Dinge aussprechen will, welche diesem Gebiete fremd sind. Allein sie darf und muss bis an das Aeusserste dieser Grenzen vorschreiten und sie dadurch bezeichnen, dass sie, nicht völlig ausführend wohl aber andeutend, in das Gebiet anderer benachbarter Künste übergreift. Gerade darin äussert sich die höhere, geistige Freiheit und das künstlerische Leben, welches durch Anregung der Phantasie, über das bloss Stoffartige hinaus, erzeugt wird. Ohne solch freieres Andeuten wird die Kunst zur kalten, trockenen Verstandessache, und durch dasselbe erhält erst das geistige Element und seine, nicht bloss die eine, sondern alle Richtungen des Daseins umfassende Kraft ihre Gestaltung. So stellt die Architektur in ihren Details auf plastische oder malerische Weise natürliche Formen dar, die Malerei wird selbstständig dichtend, die Poesie malt in beschreibenden Darstellungen, und die Plastik endlich kann das Malerische nicht völlig entbehren. Es verhält sich hier ganz ähnlich, wie in moralischer Beziehung. Ein Mensch, der nur nach moralischen Regeln leben wollte, würde, wie gut

---

1) Feuerbach, der vaticanische Apoll.

auch diese Regeln sein mögen, immer zu einem kalten, starren, lieblosen Wesen werden, und die Wärme des Gefühls, welche ihn diese Regeln zu modificiren und auszudehnen antreibt, ist eine höhere und wahrere Regel, wiewohl sie gerade ausnahmsweise wirkt. Wie weit man in solchem freien Ueberschreiten der Regel gehen darf, ist auch in der Kunst nur durch das feine Gefühl zu bestimmen. Denn wie das Kunstwerk ohne allen Gebrauch der Motive fremder Kunstgattungen nüchtern und unbefriedigend bleibt, so nähert es sich durch übermässigen Gebrauch derselben zu sehr der prosaischen Wirklichkeit. Die allzugenaue malende Beschreibung ertödtet die Poesie, die Ueberladung mit darstellenden Verzierungen verkümmert die architektonische Wirkung des Gebäudes, die Neigung zu feineren, poetischen Motiven raubt der Malerei ihre körperliche Kraft, und ein spielendes Eingehen in das Malerische setzt die Würde der Bildsäule zur hässlichen Verzerrung oder zur todtten Wachsfigur herab. Die nähere Bestimmung dieser Grenzen hängt dann von dem Geiste, der die individuelle Kunst beseelt, und daher auch von der Nationalität des Volkes ab, und das, was die Griechen sich erlaubten, mag anderen Zeiten und Völkern nicht geziemen. Sie, welche die Natur in ihrer groben materiellen Wirklichkeit nicht kannten, durften sich ihr unbefangen nähern; das künstlerische Maass, welches ihr ganzes Leben regelte, verhütete die Gefahr, durch allzugrosse Ausdehnung des Gebiets einer einzelnen Kunst gemein und prosaisch zu werden. Der strengere Ernst des christlichen Geistes und die leidenschaftliche Sinnlichkeit der entbehrenden, nordischen Völker mag eine schärfere Trennung der Kunstgattungen, eine grössere Gefahr des Versinkens in das Alltägliche und Unpoetische bedingen; bei den Griechen standen alle Künste einander nahe. Die Malerei blieb in Motiven und Mitteln dem plastischen Geiste treu, die Plastik verschmähetete malerische Andeutungen nicht, die Architektur erhöhete ihre Wirksamkeit durch Sculptur und Farbe, und wurde dadurch fähig, mit den plastischen Darstellungen und den Gemälden, welche ihre Räume und Wände schmückten, ein höchst harmonisches Ganzes zu bilden. Die Poesie, im höchsten Grade das Körperliche durch leichte Andeutungen malend, und die Musik in ihrem strengen Maasse die volltönenden, architektonisch-symmetrischen Verse begleitend, schlossen sich den bildenden Künsten enge an. Im festlichen Aufzuge religiöser Feier oder auf dem Theater, das ja selbst ein religiöses Fest war, vereinigten sich dann alle Künste, um ein erhabenes und phantastisch freies Abbild des schönen griechischen Lebens im erschütternden Ernst der Tragödie oder in den kühnen Scherzen der Komödie zu geben. Wie die Künste unter einander, standen sie alle zusammen dem Leben der Wirklichkeit nahe,

und wie sich in diesem der tiefe Ernst mit der leichten Heiterkeit berührte, so waren beide auch in der Kunst nicht durch eine unübersteigliche Kluft geschieden. Wir sahen schon, wie in der plastischen Darstellung der thierische Faun durch die Gegenwart des Gottes nicht verscheucht wird. Noch deutlicher wird dieser leichte Uebergang vom Erhabenen zum Komischen in der aristophanischen Komödie, wo sich die Kunst freier ergeht, und nicht durch die Haltung des plastischen Styls gebunden ist. Wie sich hier auf eine uns höchst fremdartige Weise die Strenge der betrachtenden Parabase an die ausschweifende, parodistische Lustigkeit anreihet, haben wir nur ein Abbild des griechischen Marktes, wo der Ernst der Volksberathung und des Gerichtes mit der Scurrilität des sinnlichen Lebens und mit einem phantastischen Witze wechselte, wie er nur aus dem Gefühle der Sicherheit und Freiheit griechischer Sitte hervorgehen konnte; und zwar dies Abbild in einer Kunst, welche mit dem höchsten Bewusstsein ihrer phantastischen Allgewalt sich einer durch und durch poetischen Wirklichkeit ohne Besorgniss anschliessen durfte. Wir mögen in dieser höchst charakteristischen Erscheinung, die uns, wie gesagt, so sehr wir uns auch mit dem Griechenthum befreunden mögen, immer fremdartig bleiben wird, den concentrirten Ausdruck dessen erblicken, was die Griechen von uns und anderen sondert, ihrer nationellen Beschränkung, zugleich aber auch dessen, was sie so bewundernswürdig macht. Darin gerade lag der Keim ihrer Grösse, dass sich alle Gegensätze mit klarem Bewusstsein schieden, jedes Einzelne sich rein und gesondert darstellte, alle diese Gestaltungen aber in naher Berührung blieben, Ernst und Scherz, Leben und Kunst. Darin beruht denn auch die Herrlichkeit ihrer Kunst, dass sich die einzelnen Künste aus dem Chaos trüber Vermischung lösten, sich gleichsam zu reinen Krystallen ausbildeten, ohne die Verbindung unter einander einzubüssen. Und so war selbst das Mangelhafte, wenn einzelne dieser Künste nicht die volle Höhe ihres Styls erreichen, ein Vorzug, durch welchen jenes volle, concentrirte und harmonische Leben ihrer Kunst möglich wurde.

Wie dieses schöne Leben sich allmählig entfaltete, wollen wir in den folgenden Umrissen der geschichtlichen Entwicklung zu zeigen versuchen.