

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,¹⁾ 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 waren²⁾; 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 Agatharehus 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 Vermuthung¹⁾ 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 ist²⁾. 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 derselben³⁾. 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 allmählig 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 Gleichnissen¹⁾ 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.

¹⁾ 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 kommt¹⁾.

Einen grösseren Reichtum 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 schöndufenden Frühling merken. Dann, dann verbreiten sich über den ewigen

¹⁾ 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 aus¹⁾.

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 unsern, 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 erinnert¹⁾. 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 über²⁾.

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