

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 wichtig¹⁾.

1) Hittorf, 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 wachsfigurenartige 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 fand¹⁾. 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 zurückgerufen²⁾. 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

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

²⁾ 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 Farbewirkung 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 darf¹⁾. In Wahrheit können wir vielmehr die Regel der griechischen Sculptur dahin aussprechen, dass sie kein Mittel verschmähete, 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 todten 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 erhöhetete 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 verschleucht 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.