

Fünftes Kapitel.

Die Malerei bei den Römern.

Auch in der Malerei traten die Römer wie in der Sculptur die Erbschaft der griechischen Kunst ganz unbedingt an, und wir finden nicht, dass sie einen einheimischen Styl von dem hellenischen unterschieden. Gleich anfangs werden mehr oder weniger bedeutende Maler griechischen Ursprungs genannt und ihre Werke in ähnlicher Weise wie die älteren beschrieben. Um die Zeit des Julius Cäsar war Timomachus von Byzanz beliebt, und zwei Bilder von ihm, ein Ajax, im Wahnsinne trauernd und über seinen Selbstmord nachdenkend, und die Kindermörderin Medea ¹⁾ von Mitleid und Zorn bewegt, haben, wie die berühmten Kunstwerke der früheren Zeit, die Epigrammendichter zu sentimentalen Ergüssen angeregt: Selbst noch zu Hadrians Zeit lebte ein bedeutender Maler Aetion, der einen Alexander mit der Roxane malte, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen spielen; eine Composition von der uns eine anmuthige Beschreibung aufbewahrt ist, welche neuere Künstler, Raphael und Andere, zu bedeutenden Bildern angeregt hat ²⁾.

Schon im alexandrinischen Zeitalter hatte man indessen ein Sinken dieser Kunst von dem hohen Standpunkte, den sie unter Apelles einnahm, bemerkt, und jedenfalls hob sie sich unter den Römern nicht wieder, vielleicht sank sie sogar schon jetzt noch merklich tiefer. Plinius, unser oft genannter Gewährsmann, klagt wiederholt über den Verfall der Malerei. Einst, sagt er, sei diese Kunst edel gewesen, von Königen und Völkern gesucht, und hätte die, welche sie der Nachwelt zu überliefern würdigte, geadelt. Jetzt sei sie von Gold und Marmor verdrängt. Er spricht von ihr als von einer „sterbenden Kunst“. Er versichert, wieder mit einer bitteren Bemerkung über die Prachtliebe seiner Zeit, jetzt entstehe kein edles Gemälde mehr ³⁾.

1) Wahrscheinlich besitzen wir eine Nachahmung dieses Gemäldes in einer Herculianischen Wandmalerei.

2) Den Timomachus hat man neuerdings in die Zeit der Diadochen hinaufrücken wollen, gegen das ausdrückliche Zeugniß des Plinius 35. 136; Aetion wird von Mehreren in Alexander's Zeit gesetzt, doch vgl. O. Müller § 211. 1. Vielleicht ist von diesem Aetion, dem Maler des von Lucian beschriebenen Bildes, ein früherer Maler gleiches Namens zu unterscheiden.

3) Plin. XXXV. c. 1. c. 11. princ. c. 32. in fine.

Indessen sind diese Urtheile nicht ganz unbefangen und nicht bloss vom Standpunkte des Kunstfreundes gefällt. Sie knüpfen sich an moralische Vorwürfe, welche Plinius seinen Zeitgenossen machen will, an den Vorwurf eitler Prachtliebe, welche kostbare Stoffe seelenvollen Bildern vorziehe, und an den der Schaffheit, welcher nichts daran liege, den Nachkommen bekannt zu werden. In seiner rednerischen Weise kleidet er diese Vorwürfe in eine Klage über den Verfall der Malerei ein. Vielleicht wurde aber auch die Abnahme dieser Kunst gerade deshalb mehr beklagt, weil sie den Römern ein etwas höheres Interesse als die Sculptur einflösste. Schon ihre grosse Neigung für die Aufbewahrung von Bildnissen mochte sie dahin führen¹⁾. Jene Ahnenbilder, die man in dem Atrium adeliger Häuser aufstellte, waren zwar in Wachs geformt, aber auch bemalt, und Schlachtenbilder wurden zur Verewigung kriegerischer Thaten schon seit dem ersten punischen Kriege an öffentlichen Orten ausgestellt. Wenn auch diese Bilder keine grossen Vorzüge besaßen, so mochte eine so anwendbare Kunst doch in den Augen der Römer ehrenvoller erscheinen. Dies wird wenigstens dadurch bestätigt, dass, während nur wenige römische Namen unter den Bildhauern vorkommen, eine Reihe solcher unter den Malern erwähnt ist. Schon frühe (um das Jahr der Stadt 450) zeichnete sich ein edler Römer, aus dem Geschlechte der Fabier, durch seine Kunst so aus, dass er und seine Nachkommen den Beinamen Pictor führten; ein Tempel der Salus war von ihm gemalt. Auch der Dichter Pacuvius malte für einen Tempel. Kurz vor August lebte Arellius, an dem Plinius rügt, dass er unter dem Namen der Göttinnen stets irgend eine Geliebte gemalt habe; fast gleichzeitig Ludius, von dem wir nachher noch sprechen werden. Amulius, der mit römischer Gravität immer in der Toga arbeitete, war von Nero so in Anspruch genommen, dass der Geschichtschreiber das goldene Haus sein Gefängniss nennt. Unter Vespasian waren Cornelius Pinus und Attius Priscus angesehene Maler, von denen der letzte sich am meisten den Alten näherte. Sie alle werden wohl niedriger Herkunft gewesen sein, da Plinius an anderer Stelle versichert, dass nach Pacuvius keine Malereien von anständigen Händen (*honestis manibus*) mehr gesehen worden, da auch Cicero andeutet, dass die Malerei bei den Römern wenig geehrt wurde und dem

1) Vielleicht brachte die Liebhaberei der Bildnisse schon damals eine dem Kupferstich ähnliche Erfindung hervor. In einer oft besprochenen Stelle erzählt nämlich Plin. XXXV. c. 2, dass der bedeutende und fruchtbare Schriftsteller Marcus Varro (Cicero's Zeitgenosse) seinen Werken 700 Bildnisse berühmter Männer hinzugefügt habe. Worin dieses „benignissimum inventum“ wie Plinius es nennt, eigentlich bestanden, ist freilich völlig unbekannt.

Fabius Pictor nicht eben zum Lobe angerechnet sei. Indessen führt Plinius doch auch an, dass Quintus Pedius, ein vornehmer junger Römer, von Cäsar zum Miterben des August ernannt, mit Billigung Augusts, weil er stumm geboren war, in der Malerei unterrichtet wurde; er machte gute Fortschritte, starb aber in früher Jugend. Auch von mehreren Kaisern, Nero, Hadrian und anderen, ist bekannt, dass sie sich, wenn auch wohl nur dilettantisch, mit der Malerei beschäftigten, so dass die stolze Abneigung vor der Ausübung dieser Kunst in späterer Zeit sich gemildert zu haben scheint. Es konnte dies auch nicht ausbleiben, da seit der Zerstörung Korinth's bedeutende griechische Gemälde nach Rom versetzt und an allgemein zugänglichen Orten aufgestellt wurden.

Vorzugsweise beliebt war das Porträt. Eine Malerin Jaja aus Cyzicus, die gegen das Ende der Republik in Rom besonders weibliche Bildnisse malte, wurde, wie es bei solcher Auffassung der Kunst begreiflich ist, sehr hoch bezahlt, so dass ihre kleinen Bilder höher im Preise standen, als die grösseren Portraits der gleichzeitig berühmten Maler Sopolis und Dionysius. Auch die Klagen des Plinius über die Vernachlässigung der Malerei, von denen wir schon sprachen, erwähnen gerade des Porträts, und deuten dadurch auf die Vorliebe der Römer für diese Gattung hin.

Für andere Gegenstände scheint die Tafelmalerei viel weniger wie die Wandmalerei angewendet worden zu sein, und zwar diese auf eine Weise, welche für den höheren Ernst der Kunst nur nachtheilig werden konnte. Plinius erwähnt eines Ludius, der um die Zeit des August eine besonders beliebte Art der Wandmalerei einfuhrte. Er malte Landhäuser und Hallen, Wälder und Hügel, Fischteiche und Canäle, Flüsse und Meeresufer, wie man sie verlangte, mit einer Staffage von Spaziergängern und Schiffenden, oder von Eseln und Wagen, in welchen sich der Besuch den Villen näherte. Er wusste dabei manches Scherzhafte und Unterhaltende einzumischen, und es ist begreiflich, dass man eine so freundliche Decoration in heiteren Landhäusern gern sah. Es konnte aber nicht fehlen, dass man es bei einer solchen Aufgabe mit der Kunst nicht sehr genau nahm, und dass sie bald in eine handwerksmässige Stubenmalerei überging. Daher ist es denn auch begreiflich, dass dies ernsten Kunstrichtern Anstoss gab, und wir finden dass schon Vitruv sich darüber bitter beklagt. Früher habe sich, sagt er, die Wandmalerei an die Natur und an das Wahre gehalten, jetzt gefalle sie sich aber in albernen und phantastischen Gegenständen. Da male man statt der Säulen rohrähnliche Stützen, statt der Giebel Laubwerk und Schnörkel; Tempelchen würden von Candelabern

getragen und aus Blumen liesse man Figuren hervorsehen. Man sieht, er beschreibt, was wir jetzt Arabesken nennen, und misbilligt sie von seinem Standpunkte aus, besonders deshalb, weil man auch architektonische Formen dabei anwendete und phantastisch entstellte.

Gemälde von höherem Kunstwerthe, namentlich auf Tafeln, sind auch aus dieser Zeit nicht auf uns gelangt¹⁾. Dagegen besitzen wir einen bedeutenden Schatz solcher leichteren Wandmalereien, von der Gattung, in der Ludius sich auszeichnete, und in dem phantastischen Charakter, welcher den Zorn des Vitruv reizte, besonders aus Herculanium und Pompeji. Schon vor der Wiedereröffnung dieser verschütteten Städte hatte man in einzelnen Grotten, namentlich in den Bädern des Titus, römische Arabesken kennen gelernt, welche bekanntlich Raphael anregten, die Loggia des Vatican mit ähnlichen heiteren Erfindungen zu schmücken. Durch die Ausgrabung jener Städte am Fusse des Vesuv sind wir nun aber viel besser unterrichtet. Wir sehen hier, dass auch in diesen kleineren Städten der Luxus anmuthiger Wandzierden überaus weit getrieben war; fast kein Zimmer dieser Häuser entbehrt malerischer Zierde. Meistens befindet sich auf jeder Wand ein Bild in kleiner Dimension, welches in einem viereckigen Raume in der Mitte derselben abgegränzt und mit architektonischen Arabesken, die es umgeben, in Verbindung gebracht ist. In den letzten, auch in einzelnen architektonischen Bildern, finden wir jene phantastische Behandlung der Bauformen, welche zwar nicht ungraziös ist, aber allerdings für die Erhaltung des architektonischen Sinnes nachtheilig sein musste. Die mittleren Bilder enthalten theils historisch-mythologische Darstellungen, theils einzelne Figuren, Nymphen, Centauren oder dergleichen in anmuthig leichter Stellung, theils Kinderscherze oder Theater scenen, häufig Landschaften und architektonische Prospective, endlich auch Stilleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften, Masken. Auch leichtfertige und anstössige Gegenstände kommen in grosser Zahl vor. Im Ganzen geben uns diese Bilder eine sehr grosse Vorstellung von dem technischen Geschick der römischen Kunst, besonders wenn man erwägt, dass diese Arbeiten unmöglich von berühmten Meistern herrühren können, sondern mehr handwerksmässig mit grosser Schnelligkeit ausgeführt sein müssen. Sie sind theils auf

¹⁾ Wenn wir nicht etwa einige Umrisszeichnungen auf Marmor, die bei den Herculianischen Ausgrabungen entdeckt wurden, dahin rechnen wollen. Sie scheinen alle von der Hand eines athenischen Künstlers Alexander, der sich auf einer derselben genannt hat und sind von seltener Reinheit und Schönheit in Zeichnung und Composition, namentlich zwei unter ihnen, welche den Centaurenkampf des Theseus, und der Leto frühere Freundschaft mit Niobe darstellen.

frischen, theils auf trockenen aber sehr sorgfältig vorbereiteten Kalk gemalt, in lebhaften, manchmal etwas grellen Farben, deren Erhaltung aber nichts zu wünschen übrig lässt. Die Compositionen weichen von der Strenge des Reliefstyls durchgängig ab; die Gruppen sind mehr oder weniger nach vorn gewendet, die landschaftlichen und architektonischen Darstellungen nicht ohne Kenntniss, wenn auch mit leichter Behandlung der Perspective. Dagegen enthält bei Figurenbildern der Hintergrund gewöhnlich nur eine mässige Andeutung des Landschaftlichen oder Räumlichen, oft einfache Wände, und bleibt mithin noch fern von moderner malerischer Behandlung. Die Formen der menschlichen Gestalten sind meist edel, wenn auch nicht frei von den Mängeln der römischen Kunst, und selbst bei grotesken und parodistischen Figuren geben sie noch einen Anklang von der Schönheit des griechischen Styls. In der Zeichnung sind sie freilich nicht immer correct, aber meist sehr lebendig und bestimmt, öft in der Anmuth heiterer Gegenstände bewundernswürdig, oft auch im Ausdrucke des Ernsten nicht unbedeutend. Manche dieser Bilder können als wirkliche Kunstwerke betrachtet werden, in anderen erkennen wir wenigstens gute Copien bedeutender Werke. In der Mehrzahl ist indessen nur Form und Umriss der Composition von Werth, der Ausdruck aber schwach und bedeutungslos, oder grell und roh, auf Missverständnisse des Nachahmers hindeutend. Die Farbe hat zwar nicht die Tiefe und Wärme, welche sie erst durch die Oelmalerei erhalten konnte, aber sie ist gefällig, wahr, und im Ganzen harmonisch.

Fig. 118.



Herculanische Tänzerin.

Zu den bedeutendsten dieser Malereien gehören unter anderen die Uebergabe der Briseis an Agamemnon, das Opfer der Iphigenia, Telephus von der Hindin genährt, Achill und Chiron, Hercules bei der Omphale, auch eine Penelope und Medea, letztere wahrscheinlich eine Nachahmung von jenem Bilde des Timomachus, welches oben erwähnt ist; zu den anmuthigsten die allbekanntesten schwebenden Figuren von Tänzerinnen (Fig. 118), Amoren, Psychen und Centauren, oder die artige Composition des Verkaufs der Liebesgötter. Sehr gefällig sind die meisten der häuslichen Scenen, z. B. die Toilette einer Dame, die Indiscretion der Zofe, welche verstoßen in die Tafel blickt, auf der ihre Gebieterin schreibt, oder das häusliche Concert, wo der Flötenbläser zwischen den lieblichen Gestalten der Sängerin und des Mädchens mit der Lyra gar

komisch die Backen aufbläst. Unbedeutender sind durchweg die Landschaften und Prospective, überladen und bunt, an chinesische Malereien dieser Art erinnernd. Doch fehlt es auch hier nicht an lobenswerthen Ausnahmen, unter denen namentlich zwei vor einigen Jahrzehnden in Rom entdeckte Wandgemälde das Abenteuer des Odysseus bei den Lästrygonen darstellend, hervortreten. Die Figuren bilden hier nur die Staffage einer grossartig und charakteristisch behandelten Landschaft, welche zugleich ein merkwürdiges Beispiel für die Verbindung mythologischer Gestalten mit der landschaftlichen Darstellung liefert, indem nämlich über den Schiffen des Odysseus Windgötter mit Blasinstrumenten, grau in grau gemalt, dargestellt sind. Sehr merkwürdig und eine Ausnahme anderer Art ist dann auch die Wandmalerei in der erst vor wenigen Jahren entdeckten Villa des Augustus zu Prima Porta bei Rom. Während nämlich die landschaftlichen Prospective sonst überall nur als kleine Bilder in architektonischer Einrahmung angebracht sind, bedeckt hier die Malerei alle vier Wände eines länglichen Gemaches so vollständig, dass selbst die Ecken keine Unterbrechung hervorbringen und das Ganze offenbar darauf berechnet ist, die Illusion eines waldähnlichen Parks zu geben. Am Fusse der Wand ist nämlich ein aus Rohr geflochtener Zaun gemalt, welcher den Boden des Zimmers gleichsam begrenzt und hinter dem dann die zunächst gelegenen Bäume, Nadelhölzer, Palmen, Orangen, in ziemlich grosser Dimension und sorgfältiger Ausführung, zum Theil mit Früchten bedeckt und von Vögeln belebt, aufsteigen, während dahinter minder genau gezeichnetes Gebüsch die Vorstellung des Waldes vervollständigt und darüber blauer Himmel das Ganze abschliesst. Das Gemach, welches unterirdisch ist, diente gewiss als kühler Zufluchtsort in der Sonnenhitze, um aber auch im geschlossenen Raum das Gefühl freier, ländlicher Umgebung hervorzurufen, wurden die Wände mit diesen Malereien bedeckt, die eine überraschende Anschauung davon gewähren, wie weit schon diese römische Zeit im Illusorischen und Naturalistischen gehen konnte.

Vor der Entdeckung von Herculenum und Pompeji besass man eigentlich nur ein antikes Gemälde, welches sehr berühmt wurde und aus hergebrachter Verehrung noch jetzt zuweilen übermässig gepriesen wird ¹⁾. Es ist die s. g. Aldobrandinische Hochzeit, ein Wandgemälde, auf welchem eine Vermählung dargestellt ist, wahrscheinlich nach einem griechischen Vorbilde. In der Anordnung ist es einem Relief

¹⁾ So noch in Meyer's Gesch. der Kunst b. d. Griechen. S. d. ausführliche Beschreibung von Gerhard Beschr. Roms II. 2, S. 10.

sehr ähnlich, im Style und im Kunstwerthe schliesst es sich an die herculanischen und pompejanischen Gemälde an, und steht den besseren derselben nach.

Wir können an diesen Ueberresten in der That das Verdienst und die Schwächen der antiken Malerei mit ziemlicher Sicherheit er-messen. In der Anmuth der Formen erscheint sie als würdige Schü-lerin der antiken Plastik, welche eben wegen des leichteren Materials sich an manche, namentlich an heitere und bewegte Stellungen wagen konnte, die der Sculptur versagt sind; man braucht nur an jene her-culanischen Tänzerinnen und Centauren zu erinnern, um dies zu be-weisen. Aber der höhere Ernst der Kunst war minder begünstigt, nur bei höchster Meisterschaft konnte er im Ausdruck einzelner Ge-standen erreicht werden; er lag nicht im Grundtypus dieser Kunst, so wie sie hier aufgefasst wurde. Daher ermüdeten denn die Künstler auch so bald, nachdem das Höchste, was auf diesem Wege zu errei-chen war, geleistet worden, und man begnügte sich nun mit dem An-muthigen, Leichten, Wohlgefälligen, oder mit einer ziemlich schwachen Erinnerung an die Formenschönheit der Plastik. Dieser Mangel in der Richtung der Malerei beruhte zunächst auf einem architektonischen Elemente; gewohnt alles in der körperlichen Rundung oder in der Flächenansicht aufzufassen, hatten die Alten für die Bedeutsamkeit per-spectivischer Verhältnisse keinen Sinn. Er beruhete dann aber auch in etwas Ethischem, in dem Mangel des Gefühls für das Innerliche, das sich im Auge ausspricht. Bei den italischen Völkern sehen wir, dass dieses Gefühl begann, aber es stand noch im Widerspruche mit den übrigen herrschenden Ansichten, und wenn es bei den Etruskern viel-leicht stärker war, wurde es bei den Römern durch ihre vorherrschende Beachtung des Aeusserlichen, des Scheines wieder unterdrückt. Die Andeutung eines neuen Principis, welches erst viel später zur Ent-wicklung kommen sollte, war also vorhanden, aber den Römern, deren thatkräftiger Sinn die Kunst nur wie ein Fertiges ergriff, war es nicht verliehen, aus ihrem Inneren heraus ein Neues zu gestalten. Die Ma-lerie blieb daher bei ihnen in derselben Richtung, welche sie bei den Griechen gehabt hatte, und nur etwa ihre weitere Anwendung auf die Anmuth des häuslichen Lebens, auf das heitere Spiel der Arabesken mag durch die Eigenthümlichkeit des römischen Geistes bedingt sein, wiewohl doch auch hier die Griechen der späteren Zeit ihnen schon vorausgegangen waren.

Schlussbetrachtung.

Es war eine unerfreuliche Aufgabe, die römische Kunst zu schildern, unerfreulich in Beziehung auf das Volk, weil es in anderen Gebieten Bedeutenderes geleistet hat, weil wir einen achtbaren Charakter hier auf seiner schwachen Seite betrachten mussten, und unerfreulich in Beziehung auf die Kunst selbst. Denn sie ist hier weder so gesunken und vernachlässigt, um unsere Blicke abzustossen, noch so begeistert und anregend, um sie kräftig an sich zu ziehen. Sie hat die jugendliche Gtluh eingebüsst, sie ist verständig und nüchtern geworden, von ihrer idealen Hoheit herabgesunken. Ein bürgerlich ehrbarer Sinn, die Naturtreue des Porträts, der anmuthige leichte Scherz, und eine verständig ernste aber keinesweges harmonisch edle Behandlung der architektonischen Formen ist alles, was wir von ihr rühmen können. Während wir von der Kunst eine Erhebung über die Wirklichkeit verlangen, werden wir hier zu ihr zurückgeführt, durch bedingte Wahrheit und durch sinnliche Anmuth nur vorübergehend berührt. So ist der unmittelbare Gewinn, den die Kunst durch dieses Volk erhielt, kein sehr bedeutender. Wohl aber ist ein mittelbarer gefunden, welcher nicht gering zu schätzen ist; auch auf diesem Felde bewährte das römische Volk seine welthistorische Bedeutsamkeit. Dies verdient noch eine kurze Betrachtung.

Ebenso wie in der bildenden Kunst verhielten sich die Römer in allen anderen Künsten. Werfen wir einen Blick auf die römische Poesie, so finden wir hier wie dort ein entschiedenes Nachahmen griechischer Formen und ein fast unbemerktes Beibehalten vereinzelter italischer Eigenthümlichkeiten. Wie die Säulenordnungen in der Architektur nahm man die Versmaasse, mehr oder weniger gegen den Geist der römischen Sprache, bald auch die Dichtungsarten der Griechen in Rom auf. Auch war der Erfolg derselbe; die Dichtungen strengen, idealen Styls, das heroische Epos, die Tragödie, blieben immer weit hinter den griechischen Vorbildern zurück, obgleich sie in Einzelheiten, in der verständig festen Structur und in der Mannigfaltigkeit von Gedanken und Bildern manches Verdienstliche haben. In der Anmuth der Idylle, im mannhaften Pathos der Öde mischt sich schon das eigenthümlich Römische auf vortheilhaftere Weise ein. Besonders aber in den Gattungen, wo die Wirklichkeit mit porträtartiger Wahrheit und persönlicher Wärme behandelt wird, wo die sittliche Strenge und der leichte Scherz sich geltend machen, wo die Ironie spielt, die immer hervortritt, wenn die gemeine Natur in der idealen Form der Kunst behandelt wird, sind die römischen Dichter selbstständig und vortrefflich.

Wir haben also wesentlich dasselbe Resultat wie in der bildenden Kunst. Auch in der Musik scheint, so viel wir nach den dürftigen Nachrichten urtheilen können, dasselbe Verhältniss stattgefunden zu haben; auch hier finden wir Tonweisen und Kunstwörter griechisch und das Selbstgefühl einer eigenen Richtung wird nirgends ausgesprochen. Auf dem ganzen Gebiete des höheren geistigen Lebens geben also die Römer ihre Eigenthümlichkeit auf, um der der Griechen zu huldigen.

Wir erwähnten schon früher, dass dies Verhältniss zweier Völker hier zum ersten Male in der Weltgeschichte erscheint. Bisher war stets die Kunst durch einen Naturinstinct aus dem Boden des Volksgeistes hervorgewachsen, jedes Volk verstand die Kunst des anderen ebensowenig wie seine Sprache. Der Grieche, der den ägyptischen Tempel betrat, staunte ihn mit Missbehagen als Thorenwerk an. Juden und Perser bedienten sich fremder Baumeister, aber nur für einzelne Werke der Zweckmässigkeit oder Pracht; an die begeisterte, verehrende Nachahmung einer ganzen Kunst oder gar aller Künste eines anderen Volks war dabei nicht zu denken. Freilich waren Griechen und Römer verwandten Stammes, durch Natur und Sprache nicht so weit geschieden, wie jene, aber immerhin war doch auch bei ihnen eine bedeutende natürliche und sprachliche Verschiedenheit vorhanden, die überwunden werden musste.

In Beziehung auf die Kunst hatte dies höchst wichtige Folgen; sie wurde erst dadurch völlig frei und selbstständig. Bei den früheren Völkern erschien sie wie ein unbewusst entstandenes Erzeugniss des Bodens, wir mussten sie aus der Natur des Landes erklären. Den Römern galt sie gleich anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnahmen und auf alle Länder übertrugen. Durch die Macht ihrer Waffen brachen sie die Schranken der Völker auch in dieser Beziehung; im Nilthale wie auf den Bergen Palästina's, am Rhein, wie auf der iberischen Halbinsel, überall wurde die Kunst auf gleiche Weise geübt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dies auch Nachteile mit sich führte. Jene Wärme der Nationalität, der volkstümlichen Religiosität war ihr nun entzogen; sie lebte nicht mehr in der innigen Verbindung und Wechselwirkung mit allen anderen geistigen Thätigkeiten. Sie war gleichsam in die Welt gestossen, und musste sich nun vorsichtiger und zurtückhaltender benehmen. Wer mit künstlerischem Sinne die Schöpfungen der vorhergegangenen Völker betrachtet hat, wird dies vollkommen empfinden; das Nüchterne und Trockene der römischen Arbeiten ist nur eine Folge dieser Stellung. Gewiss wäre es dahin nicht gekommen, wenn nicht die Vollendung und all-

seitige Durchbildung der griechischen Kunst die Selbstständigkeit dieses Elements gezeigt hätte; man denke sich eine andere, die ägyptische oder gar die indische auf solche Weise von einem anderen Volke adoptirt, und man wird gleich fühlen, welche widerwärtige Gestalt daraus entstehen müsste. Die griechische Schönheit war in der That im Wesentlichen die allgemeine, allverständliche; die Römer proclamirten nur, was an sich selbst schon da war.

Andererseits ist diese Losreissung der Kunst von dem Boden der Nationalität eine günstige Erscheinung auch für die Kunst selbst. Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt. Dass die Alten eine Kunstphilosophie noch so gut wie gar nicht besaßen, erklärt sich an dieser Stelle noch auf eine neue Weise. Die Griechen bildeten zwar die Kunst in ihrer Allseitigkeit und Selbstständigkeit aus, so dass sie nun vollendet war, sich von der Nationalität ablösen und ein Gemeingut aller Völker werden konnte; aber sie selbst ahnten dies nicht, sie waren wie alle früheren Völker von vaterländischen und religiösen Gefühlen dabei geleitet. Nur durch eine Uebersicht der ganzen Kunstschöpfung der Griechen, für welche ihnen selbst der Standpunkt fehlte, konnte man die innere Totalität derselben gewahr werden. Dem praktischen Sinne der Römer entging sie nicht: sie gaben es auf, die Kunst auf's Neue zu schaffen, da sie schon vollendet war. Aber ihnen fehlte die ideale und philosophische Richtung zu sehr, um sich darüber klar zu werden; die völlige Einsicht dieses Zusammenhanges sollte erst sehr viel später erlangt werden.

Wenn aber auch für die Kunst diese Selbstständigkeit ein zweideutiger Vortheil ist, so ist sie für die Menschheit im Ganzen ein entschiedener Gewinn. Alle geistigen Functionen lösten sich dadurch von einander und schieden die fremdartigen Elemente aus, mit denen sie bisher gemischt waren. Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen. Daher verschwand denn nun auch die feindliche Trennung der Völker, und die allgemeine Verbindung des menschlichen Geschlechts wurde wenigstens als eine mögliche und als endliche Bestimmung angedeutet. Das römische Reich hat dadurch eine heilige Bedeutung in der Weltgeschichte, dass es, wenn gleich

auf äusserliche Weise, nicht ohne Unterdrückung und Willkür, zuerst diese Einheit der Völker darstellte ¹⁾). Den vollen Genuss dieses Besitzes erlangte zwar die römische Welt noch nicht; die Schuld des Erwerbes lastete auf ihr, die Sinnlichkeit des griechischen Geistes, die blutbefleckte Habsucht des römischen bestraften sich durch die Folgen. Nur in den besten Momenten des Kaiserreiches, die freilich rasch vorüber gingen, zeigte sich ein Schimmer dieses Glückes. Aber dennoch bildete sich ein immerhin schönes Verhältniss; die Annahme griechischer Kunst und Wissenschaft milderte die Härte des römischen Sinnes. Es war eine Gemeinschaft, zu welcher beide Theile etwas einbrachten, das Abendland, durch Rom vertreten, den Ernst der Herrschaft und des Gesetzes, das Morgenland, schon früher zu griechischer Sitte bekehrt, die Freiheit des Gedankens und die Schönheit der Form. Durch die Stellung der Griechen zu den Römern erhielt dies Verhältniss eine eigenthümliche Frische und Wärme. Dass die Gebieter der Welt bei allem Uebermuth und bei der nur zu oft gerechten Verachtung, mit welcher sie die Griechen behandelten, so demüthige, so verehrende Schüler ihrer Kunst und Wissenschaft waren, musste diese anreizen und ermuthigen. Sie waren fast in die Lage einer Frau gekommen, welche durch die Huldigung eines hohen Mannes belebt, ihre Anmuth freier und mit Sicherheit entfaltet. Die Kraft der Production war freilich nicht mehr die frühere, es bedurfte ihrer aber auch weniger, weil schon alles Wesentliche vorrätbig war. Die Anlage erhielt sich; sie ist immer an eine frühe Richtung des Geistes geknüpft, bei den Griechen war die künstlerische Fähigkeit erblich geworden und bedurfte nur geringer Nahrung.

Es war eine Theilung der Arbeiten eingetreten, welche den Römern alles Weltliche und Praktische, den Griechen das Theoretische, die Wissenschaft und die Kunst zuwies, und diesen gestattete ihre ganze Kraft hierauf zu verwenden. Hierdurch war denn die Kunst in eine Lage gebracht, welche grosse Veränderungen nicht zuließ oder doch nicht beförderte. Jener rasche Wechsel des Styls auf der höchsten Stufe grie-

1) Die Römer selbst waren sich dieser einenden Wirkung der römischen Herrschaft wohl bewusst. Plinius Hist. nat. III. 5.: „Omnium terrarum alumna et parens, numine Deum electa, quae sparsa congregaret imperia ritusque molliret, et tot populorum discordes ferasque linguas sermonis commercio contraheret, colloquia et humanitatem homini daret, breviterque una cunctarum gentium in toto orbe patria fieret.“ So sagt er von Italien. Claudian, in secundum consulatum Stilichonis V. 150–155:

Haec est, in gremium victos quae sola recepit

Humanumque genus communi nomine fovit etc.

Die christlichen Schriftsteller, namentlich Eusebius, führen dies dann weiter aus, indem sie das römische Reich als vorbereitende Anstalt für das Christenthum betrachten.

chischer Kunst war eine Wirkung und eine begleitende Erscheinung der durchgreifenden Umgestaltungen gewesen, welche das sittliche und politische Wesen erfuhr. Die Kunst war damals nicht eine vereinzelte Thätigkeit, sie war eine sittliche Macht, der Mittelpunkt aller Bestrebungen; sie wurde daher von der inneren Triebkraft des Geistes fortgerissen und alle Gestalten, welche derselbe annahm, spiegelten sich in ihr ab. Dies Band war jetzt gelöst; die Kunst stand selbstständig und allein, das politische Leben bewegte sich in einem anderen Kreise; sie war daher solchem Wechsel nicht unterworfen.

Schon am Schlusse der griechischen Geschichte betrachteten wir die ungleiche Dauer der Epochen; zuerst das lange Beharren der frühesten Kunst, dann die rasche Folge verschiedener Formen des schönen Styls, wo immer eine die andere verdrängte, endlich wieder die anhaltende Periode des alexandrinischen Zeitalters. Jetzt gestaltet sich dies noch viel auffallender; die lange Linie des letzten Abschnittes verlängert sich noch viel mehr, sie geht bis auf die Zeit nach Hadrian, vier bis fünf Jahrhunderte hindurch. Diese letzte griechische Kunst scheint unvergänglich zu sein, denn selbst da weicht sie nicht einer neuen Kunstweise, sondern wird nur durch Sorglosigkeit und Mangel an Theilnahme träger und stumpfer. Erst das Eindringen germanischer Völker schneidet den Faden ab.

Auch in anderen Abschnitten der Geschichte finden wir wohl Aehnliches; es liegt in der Natur der Dinge, dass das Höchste und Beste auf Erden flüchtigen Bestehens ist, während das Gute sich lange erhält, wie der Sommer nach der kurzen Wonnezeit des Frühlings. Indessen erscheint es hier doch bedeutsamer, ein so langes und so gleich bleibendes Beharren kommt nicht wieder vor. Eine Eigenthümlichkeit der alten Kunst hatte darauf Einfluss. Die Eitelkeit des Erfindens war ihr fremd, man kannte die ungestüme Forderung des Neuen nicht, welche die modernen Künstler beunruhigt. Man suchte die Kunst mehr in der Ausführung, als im Gedanken, man betrachtete sie als Ueberlieferung, lernte von den älteren Meistern, ahmte sie nach oder wiederholte ihre Werke mit Unbefangenheit, nicht mit der ängstlichen Treue, welche den Copisten ermattet, sondern als ob man über sein Eigenthum schalte. Allein diese löbliche Eigenthümlichkeit war doch nicht entscheidend.

Denn auch bei den Künsten der Rede zeigt sich ein ähnlicher Verlauf. Auf die Blüthe der griechischen Poesie in Epos, Lyrik und Tragödie folgt eine lange Periode der Nachahmung von Griechen und Römern, Denn auch hier schlossen sich die Römer unbedingt an die Griechen an, obgleich in der Poesie, schon durch die Sprache, das nationale Element noch entscheidender ist, und obgleich in dieser geistigeren Kunst die

Ausführung sich nicht so scharf von der Erfindung sondert und eine Ueberlieferung der Technik nicht in dem Grade möglich ist.

Auch hier finden wir die Geschichte der Kunst im Einklange mit dem Entwicklungsgange der Sitte. Die Sitte war ebenfalls nicht mehr so wandelbar wie früher. Die Stürme der Demokratie regen das Leben bis in seine untersten Tiefen auf; seitdem die Herrschaft auf Einen übergegangen war, trafen die gewaltsamen Veränderungen nur einzelne Personen, nicht das Volk. Griechische Humanität und griechische Weisheit beherrschten auch das Leben der Römer, bis mehr und mehr neue Rücksichten eintraten und das ganze Gebäude der alten Welt untergruben.

Vergleichen wir aber dieses späte Beharren der Sitte und Kunst mit der ähnlichen Dauerbarkeit der früheren Zeit, so zeigt sich ein gewaltiger Unterschied. Bei den Aegyptern und den anderen älteren Völkern sind beide eng an die Nationalität gebunden, sie sind gleichbleibend wie die Natur und weil die Natur es ist. Auch bei den älteren Griechen ist es ähnlich. Aber während bei jenen die Einheit der Lebensfunctionen durch einen Naturinstinct besteht und daher niemals in freier Entwicklung sich gestalten kann, wird bei diesen der Lebenstrieb nur durch bewusste Mässigung unterdrückt. Sie haben schon in dieser Vorzeit das Gefühl einer höheren Freiheit und nur eine jugendlich fromme Scheu hält sie noch zurück. Nachdem sie die Schranken durchbrochen, mit raschen Schritten das Gebiet der Geistesfreiheit nach allen Richtungen durchmessen haben, ist das Ziel erreicht; es gilt nur zu behaupten, nicht zu erobern. Das Reich der Natur ist überwunden, die Herrschaft des Geistes hat begonnen. Alle geistigen Functionen gehen nun selbstständig und regelmässig, weil sie von einander gelöst sind, nur durch innere Harmonie zusammenhängen. Die Wissenschaft, die Kunst, die Humanität sind jetzt erkannt, sie bestehen für immer, sie können nicht wieder in die chaotische Einheit eines unklaren Naturlebens zurückkehren. Darum haben diese Gestaltungen, wie sie jetzt erlangt sind, eine bleibende Geltung, sie sind unvergänglich. Das geistige Leben der früheren Völker, das mit ihrer Nationalität enge verwachsen war, kann durch historische Forschung als ein verschwindendes Bild dem Auge wieder vorgezaubert werden; die Leistungen der Griechen bleiben immer in praktischer Wirksamkeit, jedes spätere Volk steht zu ihnen in mehr oder minder bewusster Beziehung, lehnt sich an sie an, benutzt was sie gewährt haben, erweitert nur die Grenzen, von denen sie noch eingeschlossen waren.

Denn allerdings war dieses Ziel, welches die alte Welt erreicht hatte, noch nicht das letzte. Ihre geistige Bildung haftete noch fest

an dem Boden der Natur, aus dem sie hervorgegangen. Es war zwar nicht mehr, wie bei den älteren Völkern, die einseitige, begränzte Natur eines bestimmten Landes; diese Schranken waren für immer gebrochen, die freie, allgemeine geistige Bildung bezog sich auch auf eine allgemeine Natur. Aber mit dieser war sie auch verwachsen, ein sinnliches Gepräge haftete noch an ihren geistigen Leistungen. Dies war der Keim des Verderbens, an dem diese erste grosse Erscheinung menschlicher Freiheit sterben musste.

Ueberall in der geistigen wie in der leiblichen Schöpfung entwickelt sich höheres Leben aus dem Untergange geringerer Geschöpfe; die Jahrhunderte der Geschichte reihen sich an einander wie die Ringe einer Kette, der eine muss sich bis zu dem Punkte neigen, wo der andere beginnen kann. Die höhere Stufe, welche die Menschheit jetzt beschreiten sollte, lag weit über der früheren, sie war mühsam und schwer zu erreichen. Daher dieses lange Beharren, dieser langsame Verfall. Bisher haben wir nur die ersten Zeichen dieses Verfalls gesehen; von jetzt an erst greift er mehr um sich; aber schon in diesem Auflösungsprocesse erheben sich die Keime eines neuen Lebens, jenes Sinken und dieses Aufsteigen sind nur zwei Seiten einer und derselben Erscheinung. Höchst augenscheinlich zeigt sich dies in den Gestaltungen der bildenden Kunst. Aber eben deshalb, weil beides so eng verbunden, müssen wir auch die Darstellung dieses Herganges, den weiter fortschreitenden Verfall der heidnischen, die ersten Richtungen der christlichen Kunst, dem folgenden Bande, welcher der Kunst in den Zeiten des Christenthums gewidmet ist, vorbehalten.

