

KUNST.

DER KÜNSTLER.

Jeder Künstler ist entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich — wie beispielsweise in der griechischen Tragödie — zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand, d. h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt, in einem gleichnisartigen Traumbilde offenbart. (Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 1872.)

GRIECHISCHE KUNST.

Auch die griechische Kunst ist eine Schule der Humanität; unglücklich ist, wer sie anders betrachtet. Als die Natur, die sich in allen ihren Hervorbringungen einwohnend und lebendig offenbart, auf unsrer Erde zur höchsten Höhe ihrer Wirkung stieg, erfand sie das Geschöpf, das Mensch heißt, in dessen Gliederbau sie alle Regeln der Vollkommenheit, nach denen sie in ihren andern Werken, teilweise und zerstreut, mit ungeheurer Kraft und unübersehlichem Reichtum gearbeitet hatte, im kleinsten Raum, im wirksamsten Leben sammeldrängte. Kräfte, die sie in andern Elementen, dem Wasser, der Luft, oder auch auf der Erde in großen Organen auszubilden sich Zeit und Raum nahm, deutete sie im Menschen oft nur an, ordnete aber alle diese Millionen Kräfte und Gefühlsarten in ihm so künstlich, so harmonisch zusammen, daß er nicht nur als ein Inbegriff aller dieser Fühlbarkeiten unsrer Erde, sondern auch als ein Gott dasteht, der diese in ihr zusammengedrängten, in seiner Natur begriffenen Gefühle selbst zusammenstellt, schätzt und ordnet. Die ganze Natur erkennt sich in ihm, wie in einem lebendigen Spiegel; sie sieht durch sein Auge, denkt hinter seiner Stirn, fühlt in seiner Brust und wirkt und schafft mit seinen Händen. Das höchst ästhetische Geschöpf der Erde mußte also auch ein nachahmendes, ordnendes, darstellendes, ein poetisches und politisches Geschöpf werden. Denn da seine Natur selbst gleichsam die höchste Kunst der großen Natur ist, die in ihm nach der höchsten Wirkung strebt: so mußte diese sich in der Menschheit offenbaren. Der Bildner unsrer Gedanken, unsrer Sitten, unsrer Verfassung ist ein Künstler; sollte also, da Kunst der Inbegriff und Zweck unsrer Natur ist, die Kunst, die sich mit dem Gebilde des Menschen und allen ihm einwohnenden Kräften darstellend beschäftigt, für die Menschheit von keinem Wert sein?

Von einem sehr hohen Werte! Sie hat nicht nur Gedanken, sondern Gedankenformen, ewige Charaktere sichtbar gemacht, die mit solcher Energie weder Sprache noch Musik, noch irgendeine andre Bemühung der Menschen ausdrücken konnte. Diese Formen ordnete, reinigte sie und stellte sie selbst

in deutlichen, ewigen Begriffen dem Auge jedes Sehenden für alle Zeiten dar, in welchen sich Menschheit in diesen Formen genießt und fühlt, in welchen Menschheit nach diesen Formen wirkt. Sie gibt uns also nicht nur eine sichtbare Logik und Metaphysik unsres Geschlechts in seinen vornehmsten Gestalten, nach Altern, Sinnesarten, Neigungen und Trieben; sondern, indem sie diese mit Sinn und Wahl darstellt, ruft sie als eine zweite Schöpferin uns schweigend zu: „Blicke in diesen Spiegel, o Mensch; das soll und kann dein Geschlecht sein. So hat sich die Natur in ihm mit Würde und Einfachheit, mit Sinn und Liebe geoffenbart. Also erscheint das Göttliche in deinem Gebilde; anders kann es nicht erscheinen“.

Auf diesem Wege gingen die Griechen; zu dieser Idee arbeiteten sie hin. Ohne ihre Kunst würden wir manche Gedanken ihrer Dichter und Weisen nicht verstehen; als öde Worte schwebten sie vor uns vorüber. Nun hat sie die Kunst sichtbar gemacht und damit auch den ganzen Geist der Komposition ihrer Schriften, den Zweck ihrer Sittenformung und was sie sonst unterscheidet, in anschaulichen Bildern dem menschlichen Verstande vorgestellt; kurz, anschauliche Kategorien der Menschheit gegründet. Davon verstanden nun freilich jene Barbaren nichts, die in einem Basaltkopfe Jupiters nichts als den schwarzen Kopf eines Satans, im schönen Apollo einen wahrsagenden bösen Geist und in der himmlischen Aphrodite eine unzüchtige Dirne zerstörten. Der einzige Begriff, daß alle diese Kunstwerke Gegenstände der Abgötterei, Behausungen orakelgebender, lustverführender, böser Dämonen seien, hing wie ein schwarzer Nebel vor ihren Augen, daß sie den wahren Dämon, das Ideal der Menschenbildung in ihren reinsten Formen nicht zu erkennen vermochten. Auch keinem von denen wird er sichtbar, die in der Statue nur die Statue, in der Gemme den Edelstein und in allem nur Pracht, Zierat, herkömmlichen Geschmack oder Altertums- und mechanische Kunstkenntnisse suchen. Am weitesten entfernt davon eine falsche und enge Theorie, die sich gegen jede Äußerung und Offenbarung des menschenfreundlichen, wahrheitdarstellenden Gottes hinter Wortlarven mit einem kalten Stolze brüstet. Zu uns wird der Dämon der Menschennatur aus den Werken der Griechen rein und verständlich sprechen können: denn wir werden ihn mitfühlend, sympathisch hören. (Joh. Gottf. Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität, 1795.)

DIE GRIECHISCHE DICHTUNG.

Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt? Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingütig sein? Gibt es unter Menschen eine Kunst, welche die Kunst schlechthin genannt zu werden verdiente? Gibt es sterbliche Werke, in denen das Gesetz der Ewigkeit sichtbar wird?

Mit richterlicher Majestät überschaut die Muse das Buch der Zeiten, die Versammlung der Völker. Überall findet ihr strenger Blick nur Rohigkeit und Künstelei, Dürftigkeit und Ausschweifung in stetem Wechsel. Kaum erheitert dann und wann ein schonendes Lächeln über die liebenswürdigen Spiele der kindlichen Unschuld ihren unwilligen Ernst.

Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst der hohen Würde ihrer Bestimmung.

Bei den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei, und vom ersten Anfange griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick, wo noch ein Hauch von echtem Griechensinn lebte, waren den Griechen schöne Spiele heilig.

Diese Heiligkeit schöner Spiele und diese Freiheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen echter Griechheit. Allen Barbaren hingegen ist die Schönheit an sich selbst nicht genug. Ohne Sinn für die unbedingte Zweckmäßigkeit ihres zwecklosen Spiels bedarf sie bei ihnen einer fremden Hilfe, einer äußern Empfehlung. Bei rohen wie bei verfeinerten Nichtgriechen ist die Kunst nur eine Sklavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft. Nur durch merkwürdigen, reichen neuen und sonderbaren Inhalt, nur durch wollüstigen Stoff kann eine Darstellung ihnen wichtig und interessant werden.

Schon auf der ersten Stufe der Bildung und noch unter der Vormundschaft der Natur umfaßte die griechische Poesie in gleichmäßiger Vollständigkeit im glücklichsten Gleichgewicht und ohne einseitige Richtung oder übertriebene Abweichung das Ganze der menschlichen Natur. Ihr kräftiges Wachstum entwickelte sich bald zur Selbständigkeit und erreichte die Stufe, wo das Gemüt in seinem Kampfe mit der Natur ein entschiedenes Übergewicht erlangt, und ihr goldenes Zeitalter erreichte den höchsten Gipfel der Idealität, (vollständige Selbstbestimmung der Kunst und der Schönheit), welches in irgendeiner natürlichen Bildung möglich ist. Ihre Eigentümlichkeit ist der kräftigste, reinste, bestimmteste, einfachste und vollständigste Abdruck der allgemeinen Menschennatur. Die Geschichte der griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst, eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung.

In Griechenland wuchs die Schönheit ohne künstliche Pflege und gleichsam wild. Unter diesem glücklichen Himmel war die darstellende Kunst nicht erlernte Fertigkeit sondern ursprüngliche Natur. Ihre Bildung war keine andre als die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage. Die griechische Poesie nahm von der rohesten Einfalt ihren Anfang: aber dieser geringe Ursprung schändet sie nicht. Ihr ältester Charakter ist einfach und prunklos aber unverdorben. Hier findet ihr weder abgeschmackte Phantasterei, noch verkehrte Nachahmung eines fremden Nationalcharakters, noch exzentrische und unübersteiglich fixierte Einseitigkeit. Hier konnte die Willkür verkehrter Begriffe den freien Wuchs der Natur nicht fesseln, ihre Eintracht zerreißen und zerstören, ihre Einfalt verfälschen, den Gang und die Richtung der Bildung verschrauben. Schon frühe unterscheidet sich die griechische Poesie durch ein gewisses Etwas von allen übrigen Nationalpoesien auf einer ähnlichen Stufe der kindlichen Kultur. Gleichweit entfernt von orientalischem Schwulst und von nordischem Trübsinn, voll Kraft aber ohne Härte und voll Anmut aber ohne Weichlichkeit ist sie eben dadurch abweichend, daß sie mehr als jede andere rein menschlich und dem allgemeinen Gesetze aus eigener freier Neigung getreu ist. Schon in der Kindheit meldet

sich ihr hoher Beruf, nicht das Zufällige, sondern das Wesentliche und Notwendige darzustellen, nicht nach dem Einzelnen, sondern nach dem Allgemeinen zu streben. Auch sie hatte ihren mythischen Ursprung, wie jede freie Entwicklung des Dichtungsvermögens. Während des ersten Zeitalters ihrer Entwicklung schwankte die griechische Poesie zwischen schöner Kunst und Sage. Sie war eine unbestimmte Mischung von Überlieferung und Erfindung, von bildlicher Lehre, Geschichte und freiem Spiel. Aber welche Sage? Nie gab es eine geistreichere oder sittlichere. Der griechische Mythos ist — wie der treueste Abdruck im hellsten Spiegel — die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts mit allen seinen so wunderbaren als notwendigen Widersprüchen: eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit — festliche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. Und in der Tat war auch der Sinn ihrer Sage, Gebräuche und besonders ihrer Feste, der Gegenstand ihrer Verehrung das echte Göttliche: die reinste Menschheit. In lieblichen Bildern haben die Griechen freie Fülle, selbständige Kraft und gesetzmäßige Eintracht angebetet. — — Die Poesie war die Schranke und das Ziel ihrer Laufbahn, der Keim, aus dem der Baum ihrer ganzen Bildung entsprang, und die schönste Frucht, mit der er sein Wachstum vollendete. (Fr. Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, 1797.)

WIRKUNG DER DICHTUNG BEI DEN GRIECHEN.

Auch hier war die Poesie im Anfange göttlich, die Bilderin der Sitten der Menschen und Völker. Die ältesten Sagen und Märchen Griechenlands schreiben ihr zu, daß sie die Wilden gebändigt, Gesetze gegeben, sie den Menschen eingeflößt und unvermerkt in Gang gebracht habe. Die ältesten Gesetzgeber, Richter der Geheimnisse und innigsten Gottesdienste, ja, endlich der Sage nach die Erfinder der schönsten Sachen und Gebräuche zur Sittlichkeit des Lebens waren Dichter. Ich mag die Fabeln von Orpheus, Amphion, Linus, Thales und alle den siebenzig Dichternamen vor Homer — ich mag sie hier so wenig wiederholen als einzeln deuten. Genug, Hymnen der Götter, Geheimnisse, Kosmogonien, die alten Geschichten der Urwelt, Gesetze, Sitten, meistens auch in Bildern, in Sagen, war ihr Gesang, ihre Lehre und Weisheit. Bei den meisten sieht man offenbar, woher sie gekommen, von welchen Geschichten sie der gebrochene Nachhall sind, und Bako nennt die älteste griechische Dichtkunst mit Recht einen Jüngling, der mit morgenländischem Winde zum Zeitvertreiber auf einer griechischen Flöte pfeift. Hier ist's nur unsre Sache, den Eindruck zu bemerken, den nach den eignen Märchen der Griechen selbst dies alles auf sie gemacht hat. Von diesen alten Kosmogonien, Hymnen, Geheimnissen, Fabeln rechnen sie selbst ihre politische und moralische Sittlichkeit her: noch nach Jahrhunderten waren die Namen Linus, Orpheus, Musäus, Thales — und wie sie weiter heißen, als Wohltäter der Weisheit und als Väter ihres Ruhms heilig. Auch später, wo die Namen aufhören und wahre Gedichte da sind, blickt noch dieser heilige, sittliche Gebrauch der alten Dicht-

kunst durch. Nur von Hymnen und Kriegen der Götter kam man aufs Lob und auf Kriege der Menschen: die ältesten Aoiden waren heilige Personen, jener bei der Klytämnestra der mächtige unbezwingbare Wächter ihrer Tugend. „Die Fürsten“, sagt Hesiod, „kommen vom Jupiter, die Sänger von den Musen und dem Apoll. Glückliche ist der Mann, den die Musen lieben; seine Lippen fließen über von sanften und süßen Tönen. Ist jemand, der in seiner Seele einen geheimen nagenden Kummer fühlt: der Sänger, ein Diener der Musen, hebet nur an das Lob der Götter und alten Helden, sogleich vergißt er seinen Kummer und fühlt sein Leid nicht mehr. Seid mir begrüßt, Jupiters Töchter! begeistert mich mit eurem mächtigen Gesange!“ So sah Hesiod die Dichtkunst an, und wie sie der Sänger fürs Vaterland, der wackre Tyrtäus, wie sie der Sänger für Griechenland, Pindar, brauchte; wie sie die alten Pythagoreer und Gnomologen anwandten, liegt noch in Überbleibseln zutage. Sowohl Trauerspiele als die meisten lyrischen Gattungen sind aus gottesdienstlichen Chören und Gebräuchen entstanden. Plato mit aller seiner Weisheit ist in jeder dunkeln verwickelten Frage von Dichtersprüchen und Sagen der alten Zeit voll; die ihm das verargen, tun sehr unrecht, denn ohne sie wäre nie ein Plato geworden. Aus Dichtern der Vorwelt hat sich also, nach Geschichte und Tradition, bei den Griechen ihre ganze Verfassung und Weisheit erzeugt.

Und zwar geschahen die größten Wirkungen der Dichtkunst, da sie noch lebendige Sage war, da noch keine Buchstaben, viel weniger geschriebene Regeln da waren. Der Dichter sah, was er sang, oder hats lebendig vernommen, trugs lange mit sich im Herzen als sein Schoßkind umher; nun öffnete er den Mund und sprach Wunder und Wahrheit. Der Kreis um ihn staunte, horchte, lernte, sang, vergaß die Göttersprüche nie; sie waren ihm mit Nägeln des Gesanges in die Seele geheftet. Kams nun noch dazu, daß der Dichter höhere Absicht hatte, daß er wirklich ein Bote der Götter, ein Mann für sein Volk und Vaterland, ein heiliger Stifter des Guten auf Geschlechter hinab war, und diesen Schatz und diesen Drang in sich fühlte: wie Pfeile flogen die Töne aus seinem goldenen Köcher ins Herz der Menschen. Die griechische Musik, Töne unter griechischem Himmel den Saiten entlockt, nahmen ihn auf ihre Flügel, Musen und Grazien halfen den Gesang vollenden.

Die Wirkung davon zeigt das Bild der Griechen in der Geschichte ihrer Werke und Produktionen, ja, ihr Charakter bis auf den heutigen Tag. Sie waren die erste kultivierte Nation, wie selbst Ägyptier und Phönizier nicht waren. Ihre Sprache war so dichterisch, biegsam, klingend, fein und reich, daß man wohl sieht, frühe Dichter haben sie gebildet, und sie konnte wieder neue Dichter wecken. Alles, was sie bei den Nachbarn sahen, von den Ausländern lernten, faßten sie rund und ganz als Gedicht, als schöne Weise, und bildeten selbst bis auf Namen und Geist der Sache nach ihrem Charakter, wie zum Klange der Leier. Die Götter der Ägyptier wurden bei ihnen schöne dichterische Wesen, sie warfen überflüssigen Putz und alles schwere Gerät ab und zeigten sich, wie Mutter Natur sie geschaffen, nackt, in schöner menschlicher Bildung und dazu, wie es dem Gange der Dichtkunst und dem Fluge ihrer Saiten geziemte, in menschlicher, oft zu menschlicher Handlung. Die Kunst fing

mit der Dichtkunst an zu wetteifern; aus zwei Versen Homers ward Phidias' Jupiter wie durch Offenbarung. Der Geschmack ihres Lebens konnte dem Gange ihrer Dichtkunst voll Götter und Helden nicht unähnlich werden, sie machten sich alles leicht, kränzten sich alles mit Blumen. Unter Musik und Gesang übten sie sich in Kämpfen und Spielen; unter Flötenschalle und wie im Tanze zogen sie zur Schlacht. Ihre Erziehung in den schönsten Zeiten waren Leibesübung, Musik und Dichtkunst; diese standen unter der Aufsicht der Obern und waren von den Gesetzgebern ihrer Staaten zu Grundfäden ihres Charakters angewandt worden, durch die sich nun Gesetze und Lehren schlangen. Homer war ihnen alles, und der feine Blick, mit dem dieser alles gesehen, jeden Gegenstand, nicht straff angezogen, sondern in seinem leichten reinen Umrisse, richtig und leicht gemessen, gezeichnet hatte — der feine Blick, das leichte, richtige, natürliche Verhältnis in allem wurde auch ihr Blick. Die Denkart der Menschen, ihre Sitten und Sprache bekamen einen Strom, eine Fülle, eine Runde, die sie noch nicht gehabt. (Joh. Gottf. Herder, Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten, 1778.)

GOETHE AN WILHELM V. HUMBOLDT ÜBER DESSEN ÜBERTRAGUNG DES „AGAMEMNON“ VON ÄSCHYLUS.

Das große Werk, dem Sie, teuerster Freund, einen schönen Teil Ihres Lebens gewidmet, konnte nicht zu besserer Stunde bei mir anlangen, es trifft mich hier in Tennstadt, in einem Ihnen wahrscheinlich nicht ganz unbekanntem thüringischen Land- und Badestädtchen, wo ich nun fünf Wochen hause und, seitdem mich Freund Meyer verlassen, allein geblieben bin.

Hier erlaubt ich mir nun zuerst ein durchlaufendes Lesen der Einleitung sowohl als des Stückes selbst zu meiner nicht geringen Erbauung. Und da ich nun wiederholt das Einzelne mit dem Ganzen genieße, will ich meinen Dank für diese Gabe nicht länger zurückhalten.

Denn wenn man sich auch mit allem Löblichen und Guten, was uns die älteste und neueste Zeit reicht, freundlich teilnehmend beschäftigt, so tritt doch eine solche uralte Riesengestalt, geformt wie ein Ungeheuer, überraschend, vor uns auf, und wir müssen alle unsere Sinne zusammennehmen, um ihr einigermaßen würdig entgegenzustehen. In einem solchen Augenblick zweifelt man keineswegs, hier das Kunstwerk der Kunstwerke, oder wenn man gemäßiger sprechen will, ein höchst musterhaftes zu erblicken. Daß wir nun dieses mit Leichtigkeit vermögen, sind wir Ihnen schuldig; auch muß Ihrer Bemühung, ob sie gleich an sich belohnend, warm ein fortwährender Dank lohnen.

Das Stück war von jeher mir eines der betrachtungswürdigsten und durch Ihre Teilnahme schon früh zugänglicher als andere. Verwundersam aber ist mir jetzt mehr als je das Gewebe dieses Urteppichs: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind so glücklich in eins geschlungen, daß man selbst zum Seher, das heißt: Gott ähnlich wird, und das ist doch am Ende der Triumph aller Poesie im Größten und im Kleinsten.

Sehen wir nun aber hier, wie dem Dichter die sämtlichen Mittel zu Gebote stehen, wodurch eine so ungeheure Wirkung hervorgebracht werden kann, so enthalten wir uns nicht der höchsten Verehrung. Wie glücklich der epische, lyrische, dramatische Vortrag geflochten ist und uns zur Teilnahme an solchen greulichen Schicksalen nicht nötigt, sondern anlockt! und wie gut die wenige didaktische Reflexion den sprechenden Chor kleidet! Alles dieses ist eben nicht genug zu preisen.

Und so verzeihen Sie denn, daß ich Eulen nach Athen als Dankopfer bringe. Ich könnte wirklich immer so fortfahren und Ihnen das vorerzählen, was Sie längst besser wissen.

So hat mich auch wieder aufs neue ergriffen, daß jede Person, außer Klytämnestra, der Unheilverketterin, ihre abgeschlossene Aristeia hat, sodaß jede ein ganzes Gedicht spielt und nachher nicht wiederkommt, uns etwa aufs neue mit ihren Angelegenheiten beschwerlich zu fallen. In einem jeden guten Gedichte muß die ganze Poesie stecken, dieses ist aber ein Flügelmann.

Was Sie in Ihrer Einleitung über Synonymik sagen, ist köstlich, möchten doch unsere Sprachreiner davon durchdrungen sein! Doch in so hohe Angelegenheiten wollen wir die traurigen Mißgriffe nicht mischen, durch welche die deutsche Nation ihre Sprache von Grund aus verdirbt; ein Urteil, das man erst in dreißig Jahren einsehen wird.

Sie aber, mein Bester, sein und bleiben gesegnet für das Gute, was Sie an uns getan haben. Dieser Ihr Agamemnon soll mir nicht wieder von der Seite. (Joh. Wolfg. Goethe, Brief vom 1. Sept. 1816.)

WIEDERGEBURT DER HOMERISCHEN WELT IN DER TRAGÖDIE.

Unter dem übermächtigen Einflusse der tragischen Dichtung werden die homerischen Mythen von neuem umgeboren und zeigen in dieser Metempsychose, daß inzwischen auch die olympische Kultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist. Der trotzige Titan Prometheus hat es seinem olympischen Peiniger angekündigt, daß einst seiner Herrschaft die höchste Gefahr drohe, falls er nicht zur rechten Zeit sich mit ihm verbinden werde. In Äschylus erkennen wir das Bündnis des erschreckten, vor seinem Ende bangenden Zeus mit dem Titanen. So wird das frühere Titanenzeitalter nachträglich wieder aus dem Tartarus ans Licht geholt. Die Philosophie der wilden und nackten Natur schaut die vorübertanzenden Mythen der homerischen Welt mit der unverhüllten Miene der Wahrheit an: sie erbleichen, sie zittern vor dem blitzartigen Auge dieser Göttin — bis sie die mächtige Faust des dionysischen Künstlers in den Dienst der neuen Gottheit zwingt. Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesamte Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse und spricht diese teils in dem öffentlichen Kultus der Tragödie, teils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Hülle aus. — —

Den absterbenden Mythos ergriff der neugeborene Genius der dionysischen Musik: und in seiner Hand blühte er noch einmal, mit Farben, wie er sie noch nie gezeigt, mit einem Duft, der eine sehnsüchtige Ahnung einer meta-

physischen Welt erregte. Nach diesem letzten Aufglänzen fällt er zusammen, seine Blätter werden welk, und bald haschen die spöttischen Luciane des Altertums nach den von allen Winden fortgetragenen, entfärbten und verwüsteten Blumen. Durch die Tragödie kommt der Mythos zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form; noch einmal erhebt er sich, wie ein verwundeter Held, und der ganze Überschuß von Kraft, samt der weisheitsvollen Ruhe des Sterbenden, brennt in seinem Auge mit letztem, mächtigem Leuchten. (Friedr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 1872.)

DER TRAGISCHE DICHTER UND DER MYTHOS.

Die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne, der unglückselige Ödipus, ist von Sophokles als der edle Mensch verstanden worden, der zum Irrtum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist, der aber am Ende durch sein ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübt, die noch über sein Verscheiden hinaus wirksam ist. Der edle Mensch sündigt nicht, will uns der tief sinnige Dichter sagen: durch sein Handeln mag jedes Gesetz, jede natürliche Ordnung, ja, die sittliche Welt zugrunde gehen, eben durch dieses Handeln wird ein höherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestürzten alten gründen. Das will uns der Dichter, insofern er zugleich religiöser Denker ist, sagen: als Dichter zeigt er uns zuerst einen wunderbar geschürzten Prozeßknoten, den der Richter langsam, Glied für Glied, zu seinem eigenen Verderben löst; die echt hellenische Freude an dieser dialektischen Lösung ist so groß, daß hierdurch ein Zug von überlegener Heiterkeit über das ganze Werk kommt, der den schauerhaften Voraussetzungen jenes Prozesses überall die Spitze abbricht. Im „Ödipus auf Kolonos“ treffen wir diese selbe Heiterkeit, aber in eine unendliche Verklärung emporgehoben; dem vom Übermaße des Elends betroffenen Greise gegenüber, der allem, was ihn betrifft, rein als Leidender preisgegeben ist — steht die überirdische Heiterkeit, die aus göttlicher Sphäre herniederkommt und uns andeutet, daß der Held in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Aktivität erlangt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewußtes Dichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat. So wird der für das sterbliche Auge unauflöslich verschlungene Prozeßknoten der Ödipusfabel langsam entwirrt — und die tiefste menschliche Freude überkommt uns bei diesem göttlichen Gegenstück der Dialektik. Wenn wir mit dieser Erklärung dem Dichter gerecht geworden sind, so kann doch immer noch gefragt werden, ob damit der Inhalt des Mythos erschöpft ist: und hier zeigt sich, daß die ganze Auffassung des Dichters nichts ist als eben jenes Lichtbild, welches uns, nach einem Blick in den Abgrund, die heilende Natur vorhält. Ödipus der Mörder seines Vaters, der Gatte seiner Mutter, Ödipus der Rätsellöser der Sphinx! Was sagt uns die geheimnisvolle Dreiheit dieser Schicksals-taten? Es gibt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, daß ein weiser Magier nur aus Inzest geboren werden könne: was wir uns, im Hinblick auf den rätsellösenden und seine Mutter freierenden Ödipus, sofort so zu interpretieren haben, daß dort, wo durch weissagende und magische Kräfte der

Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit — wie dort der Inzest — als Ursache vorausgegangen sein muß; denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, daß man ihr siegreich widerstrebt, das heißt durch das Unnatürliche? Diese Erkenntnis sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Ödipusschicksale ausgeprägt: derselbe, der das Rätsel der Natur — jener doppelgearteten Sphinx — löst, muß auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja, der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, daß die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, daß der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe. „Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen; Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur“: solche schrecklichen Sätze ruft uns der Mythos zu: der hellenische Dichter aber berührt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonsäule des Mythos, sodaß er plötzlich zu tönen beginnt — in sophokleischen Melodien. (Friedr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 1872.)

DAS DIONYSISCHE LEIDEN.

Es ist eine unanfechtbare Überlieferung, daß die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte, und daß der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, daß niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern daß alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Ödipus usw. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind. Daß hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische „Idealität“ jener berühmten Figuren. Es hat, ich weiß nicht wer, behauptet, daß alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen wäre, daß die Griechen überhaupt Individuen auf der tragischen Bühne nicht ertragen konnten. In der Tat scheinen sie so empfunden zu haben: wie überhaupt jene platonische Unterscheidung und Wertabschätzung der „Idee“ im Gegensatze zum „Idol“, zum Abbild, tief im hellenischen Wesen begründet liegt. Um uns aber der Terminologie Platons zu bedienen, so wäre von den tragischen Gestalten der hellenischen Bühne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt. So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem irrenden, strebenden, leidenden Individuum: und daß er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit erscheint, ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnisartige Erscheinung deutet. In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wunder-

volle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, daß wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten. Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Tränen die Menschen entstanden. In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmütigen Herrschers. Die Hoffnung der Epopen ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben: diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopen: und nur in dieser Hoffnung gibt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt, wie es der Mythos durch die in ewige Trauer versenkte Demeter verbildlicht, welche zum ersten Male wieder sich freut, als man ihr sagt, sie könne den Dionysus noch einmal gebären. In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandteile einer tief sinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die Mysterienlehre der Tragödie zusammen: die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. (Friedr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 1872.)

DIE GRIECHEN UND IHRE TRAGÖDIE.

Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit. Dieses Volk, in jedem Teile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigentümlichkeit, rastlos tätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in ständiger Reibung, in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mißlingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freier Entwicklung begriffen: dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden zusammen, erfüllte zu Dreißigtausenden das Amphitheater, um die tief sinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen, und so in edelster, tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war. Stets eifersüchtig auf seine größte persönliche Unabhängigkeit, nach jeder Richtung hin den „Tyrannen“ verfolgend, der, möge er selbst weise und edel

sein, dennoch seinen kühnen freien Willen zu beherrschen streben könnte, verachtend jenes weichliche Vertrauen, das unter dem schmeichlerischen Schatten einer fremden Fürsorge zu träger egoistischer Ruhe sich lagert, immer auf der Hut, unermüdlich zur Abwehr äußeren Einflusses, keiner noch so altherwürdigen Überlieferung Macht gebend über sein freies, gegenwärtiges Leben, Handeln und Denken: verstummte der Grieche vor dem Anrufe des Chores, ordnete er sich gern der sinnreichen Übereinkunft in der szenischen Anordnung unter, gehorchte er willig der großen Notwendigkeit, deren Aussprache ihm der Tragiker durch den Mund seiner Götter und Helden auf der Bühne verkündete. Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar der edelste Teil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der ganzen Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten ihm bewußt werdenden Natur, sprach er sich durch das tragische Kunstwerk, das Orakel der Pythia, Gott und Priester zugleich, herrlicher göttlicher Mensch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm, als eine jener Tausenden von Fasern, welche in dem einen Leben der Pflanze aus dem Erdboden hervorgewachsen, in schlanker Gestaltung in die Lüfte sich heben, um die eine schöne Blume hervorzubringen, die ihren Duft der Ewigkeit spendet. Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute be rauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerk sein zu mögen, als in Ewigkeit — un griechischer Gott! (Rich. Wagner, Kunst und Revolution, 1849.)

DER CHOR.

Der Chor der griechischen Tragödie, das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse, findet an dieser unserer Auffassung seine volle Erklärung. Während wir, mit der Gewöhnung an die Stellung eines Chors auf der modernen Bühne, zumal eines Opernchors, gar nicht begreifen konnten, wie jener tragische Chor der Griechen älter, ursprünglicher, ja, wichtiger sein sollte als die eigentliche „Aktion“ — wie dies doch so deutlich überliefert war —, während wir wiederum mit jener überlieferten hohen Wichtigkeit und Ursprünglichkeit nicht reimen konnten, warum er doch nur aus niedrigen dienenden Wesen, ja zuerst nur aus bocksartigen Satyrn zusammengesetzt worden sei, während uns die Orchestra vor der Szene immer ein Rätsel blieb, sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, daß die Szene samt der Aktion im Grunde und ursprünglich nur als Vision gedacht wurde, daß die einzige „Realität“ eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet. Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der dienende Chor: er sieht, wie dieser der Gott leidet und sich verherrlicht, und handelt deshalb selbst nicht. Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung, ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende. (Friedr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 1872.)

ÜBER DIE GRIECHISCHEN DICHTER UND IHR VOLK.

Die Poesie lebte im Ohr des Volks, auf den Lippen und der Harfe lebendiger Sänger: sie sang Geschichte, Begebenheit, Geheimnis, Wunder und Zeichen; sie war die Blume der Eigenheit eines Volks, seiner Sprache und seines Landes, seiner Geschäfte und seiner Vorurteile, seiner Leidenschaften und Anmaßungen, seiner Musik und Seele.

Wir mögen von den ἀοιδούς, den umherziehenden Sängern der Griechen, soviel der Fabel geben, als wir wollen: so bleibt am Boden des Gefäßes die Wahrheit übrig, die sich auch in anderen Völkern und Zeitaltern gleichartig dargetan hat. Das Edelste und Lebendigste der griechischen Dichtkunst ist aus diesem Ursprung erwachsen.

Der größte Sänger der Griechen, Homerus, ist zugleich der größte Volksdichter. Sein herrliches Ganzes ist nicht Epopöe, sondern ἔπος, Märchen, Sage, lebendige Volksgeschichte. Er setzte sich nicht auf Sammet nieder, ein Heldengedicht in zweimal vierundzwanzig Gesängen nach Aristoteles' Regeln, oder, so die Muse wollte, über die Regel hinaus, zu schreiben, sondern sang, was er gehört, stellte dar, was er gesehen und lebendig erfaßt hatte: seine Rhapsodien blieben nicht in Buchläden und auf den Lumpen unseres Papiers, sondern im Ohr und im Herzen lebendiger Sänger und Hörer, aus denen sie spät gesammelt wurden und zuletzt, überhäuft mit Glossen und Vorurteilen, zu uns kamen. Homers Vers, so umfassend wie der blaue Himmel und so vielfach sich mitteilend allem, was unter ihm wohnt, ist kein Schulen- und Kunsthexameter, sondern das Metrum der Griechen, das in ihrem reinen und feinen Ohr, in ihrer klingenden Sprache zum Gebrauch bereit lag und gleichsam als bildsamer Leim auf Götter- und Heldengestalten wartete. Unendlich und unermüdet fließts in sanften Fällen, in einartigen Beiwörtern und Kadenzten, wie sie das Ohr des Volkes liebte, hinunter. Diese, das Kreuz aller berühmten Übersetzer und Heldendichter, sind die Seele seiner Harmonie, das sanfte Ruhekissen, das in jeder endenden Zeile unser Auge schließt und unser Haupt entschlummert, damit es in jeder neuen Zeile gestärkt zum Schauen erwache und des langen Weges nicht ermüde. Alle erhabenen Siehe! alle künstlichen Verschränkungen und Wortlabyrinth sind dem einfachen Sänger fremd, er ist immer hörbar und daher immer verständlich: die Bilder treten vors Auge, wie seine Silbertöne ins Ohr fließen; der verschlungene Tanz beider ist Gang seiner Muse, die auch darin Göttin ist, daß sie dem Geringsten und gleichsam jedem Kinde dienet. Über eine Sache geheimer und liebster Freuden streitet man nicht gern auf dem Markt; aber dem, dünkt mich, ist Homer nicht erschienen, der den lieben Fußgänger nur auf raschrollenden Wagen und den sanften Strom seiner Rede als Mühlengeklapper einer sogenannten Heldenpoesie sich vorbildet. Sein Tritt ist sanft und die Ankunft seines Geistes wie Ulysses' Ankunft in der Heimat; nur der kann sein Vertrauter werden, der sich diese demütige Gestalt weder verlügt noch hinwegschämt.

Mit Hesiodus und Orpheus ists, in ihrer Art, ein Gleiches. Nicht daß ich die Werke, die unter des letzten Namen gehen, für Urschrift des alten Orpheus hielte; sie sind ohne allen Zweifel nichts als spätere, vielleicht sechs- bis sieben-

und meinethalb hundertmal aufgefrischte Kopien alter Gesänge und Sagen; aber daß sie dieses sind, daß alter Gesang und Sage in ihnen noch durchschimmert, ist, wenn mich nicht alles trügt, sehr merkbar. Auch Hesiod, der an Echtheit jenem weit vorsteht, hat gewiß fremde Verse, und doch ist überall der alte ehrwürdige Volkssänger, der einfältige Hirt, der am Berge der Musen weidete und von ihnen die Gabe süßer Gesänge und Lehren zum Geschenk überkam, hörbar. O wär mir's gelungen, von diesen goldenen Gaben und Gerichten der Vorzeit, als den edelsten Volksgesängen, etwas in unserer Sprache zu übertragen, daß sie noch einigermaßen, was sie sind, blieben! Homer, Hesiodus, Orpheus, ich sehe eure Schatten dort vor mir auf den Inseln der Glückseligen unter der Menge und höre den Nachhall eurer Lieder; aber mir fehlt das Schiff von euch in mein Land und meine Sprache. Die Wellen auf dem Meere der Widerfahrt verdumpfen die Harfe und der Wind weht eure Lieder zurück, wo sie in amaranthnen Lauben unter ewigen Tänzen und Festen nie verhallen werden. — —

Ein Gleiches ist mit dem Chor der Griechen, aus dem ihr hohes, einziges Drama entstand, und von dem es noch immer, zumal im Äschylus und Sophokles, wie die heiligen Flamme von dem Holz und Opfer, das sich unten verzehrt, hinauflodert. Ohne Zweifel ist er das Ideal griechischen Volksgesanges; aber wer kommt zum Bilde? Wer kanns aus der Höhe seiner Töne haschen und einverleiben unserer Sprache? So auch mit Pindars Gesängen, von denen, meines Wissens, noch nichts entfernt Ähnliches in unserer Sprache, vielleicht auch nicht in unserem Ohr da ist. Wie Tantalus steht man in ihrem Strome: der klingende Strom fleucht und die goldnen Früchte entziehen sich jeder Berührung. (Joh. Gottfr. Herder, Vorrede der Volkslieder, 1778.)

SELBSTÄNDIGKEIT DER DICHTUNG.

Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen, oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erschienen: der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden, syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: warum müßten diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions Nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopiert worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet? Oder wenn

Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführt: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen? Oder Virgils Pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen! (Gotth. Ephr. Lessing, Laokoon, 1766).

VIRGIL.

Virgil ist nicht der erste und nicht der einzige, der den punischen Krieg mit dem Äneasmythus in die engste Verbindung bringt und das, was damals geschah, nur als Abschluß einer vor Jahrtausenden begonnenen Entwicklung darstellt. So dachten schon die Zeitgenossen der Scipionen, und wer heute richtig urteilen will, muß gleich weite Zeiträume umspannen, weil der Gang der Geschichte stets auf große Fernen angelegt ist. Wir Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, denen es meist genügt, wenn sie wissen, was sie essen und trinken, wie sich kleiden, wie sich vergnügen sollen, sind kaum imstande, die Gewalt zu ermessen, welche hohe Ziele einem ganzen Volke verliehen, noch weniger die Bedeutung zu würdigen, welche populäre Traditionen in der Äneassage für die Entwicklung der Volksgeschichte besitzen. Wir sehen in ihnen literarische Machwerke, betrachten sie als Gegenstände literarischer Streitfragen, halten sie für spät gedichtete Märchen oder mythische Verbindungen geschichtlicher Ereignisse: dem Altertum sind sie Elemente der Kraft und gleich unserer Tellsage auf die Gesinnung des Volkes und die Entwicklung seiner Geschichte von maßgebendem Einfluß. Virgils Gedicht ist dem Römer nur darum das beliebteste Volksbuch, weil er in ihm sich, seine Schicksale, seinen leitenden Volksgedanken wiedererkennt. (Joh. Jac. Bachofen, Die Sage von Tanaquil, 1870.)

LUKAN.

Was dem gelassenen Plutarch absichtslos gelang durch seine hellenistische Plastik, das hat ein spanisch-römischer Dichter bewußt unternommen: einen cäsarischen Mythos. Lukan wetteifert mit Homer und Virgil, und seine „Pharsalia“ sollen als Gigantenkampf die Ilias, als dichterische Redekunst die Äneis überbieten. Über das hellenische und italische Epos wollte er die riesigste Mär des Orbis Terrarum türmen, zugleich aber eine neue Bahn aufreißen: statt der fernen Götter- und Heldensagen die Begebenheiten verewigen, von denen der

Boden noch dröhnte und seine Gegenwart noch durchwirkt war. Zu diesem Stoff stand Lukan *mutatis mutandis* ähnlich wie wir zur napoleonischen Zeit. Ihn hob und lockte die fraglos mythische Großheit, ihn hemmte und verwirrte die Nähe und die genaue Einzelkunde der Geschehnisse. Die kaum verjäherte politische Leidenschaft des Bürgerkriegs, dem die Monarchie entstiegen war, widerstrebte der epischen Verklärung. Dem Lukan fehlte das schmerz- und grimmfreie Gedächtnis, worin epische Bilder sich runden. Aus dieser Not hat er eine Tugend machen wollen und statt der väterlichen Ruhe Homers, in dem ein Volk seiner Vorzeit gedenkt, statt der priesterlichen Weihe Virgils, der des Reiches Gründung und Ahnenschaft feiert, brachte er den heißen Eifer für Römerwürde und -freiheit und durchdrang den mächtigen Stoff mit politischer Lohe. Der Ehrgeiz und Ungestüm eines Zwanzigjährigen, die heftige Grandezza und der Ingrimm eines müßigen Republikaners: das waren keine Epikeranlagen. Auch gebrach ihm der ruhige Bildnersinn der Griechen und die festliche Helle des Mantuaners. Doch kein zweiter Römer hatte so sehr das schwellende Gefühl und die steile Vorstellung seines Gegenstandes. Lukan war zugleich davon ergriffen und überwältigt wie ein Teilnehmer, und er blickte empor zu ihm wie zu unersteiglichen Gebirgen. Das Pathos des „*bellum civile, plus quam civile*“, welches gerade Cäsar selbst in seiner fröhlichen Höhe nicht entläßt, hat Lukan mit inbrünstiger Phantasie nachgeholt und mit bauschiger Rhetorik gesteigert. Hier liegt seine Schwäche und sein Schwung. Er war seinen Inhalten entfremdet, ohne ihnen entrückt zu sein, er nachempfand und begrübelte sie als erregtes Ich, während etwa Homer seine Inhalte als personales Volksgedächtnis erinnerte und kundgab. Auch Virgil — des Augustus dichterischer Helfer — war viel weniger Privatmann, viel mehr öffentlicher Anwalt oder Mitverwalter der von ihm verherrlichten Werte als Lukan, des Artistenkaisers Kunstgenoß und Nebenbuhler, ein Literatengenie mit romantischen Staatsgefühlen, doch ohne staatliche Gabe und Aufgabe. Freilich immer noch ein Römer und noch als Poet mit dem Blick auf den Erdkreis und dem Drang der ungeheuren Erbschaft. Und nur damals war solcher Seelenzustand möglich, solch beklemmende Wucht bei solcher Öde. Aus der Fülle dieser Qual ragt der lapidare Stil des Tacitus, in dem unromantisch das Heute entmachteter Altrömer sich ausdrückt, — — aus ihrer Lehre, aus dem Durst nach Schicksalsgröße, aus einer Romantik, wie nur die altrömische Praktik nach ihrem Verschwinden sie hervortreiben konnte, aus einem neronischen Traum von catonischer und cäsarischer Tat stammt der Redeprall des Lukan. Rhetorik war ohnehin das eigentliche Wirkungsmittel auch der römischen Dichtkunst, geradezu ihr Ersatz für die Plastik. Doch sie ward auch mehr und mehr Ersatz für die Tat, und all die Kräfte, die sich nicht mehr im Staat ausleben konnten, schossen in das mimische, steigernde, fordernde und überforderte Wort. Cicero war der letzte, der Staatsideale als Orator noch lebte und wirkte, indem er sie spielte — — und da solche Rhetorik zugleich aus Armut des Könnens und aus Schwall der Phantasie kommt, so erscheint oder wird sie leicht Lug. Es kommt darauf an, wieweit man die Wunschbilder der Phantasie wirklich und ernst nimmt. Fast alle große Geschichtschreibung und Rednerkunst stammt aus unerfülltem Tatendrang und ist doch

nichts Ungefülltes. Lukan hat sich als Neros Schmeichler der Unechtheit seines Pathos so verdächtig gemacht wie Sallust, und gewiß war auch er kein Heuchler sondern ein romantischer Mime ehrlich geglaubter Ideale. Seine „Pharsalia“ sind ein Wunschbild ungeheurer Geschicke, nicht nur, wie man meist meint, eine Art dichterisch verkleideter Werberede für die untergegangene Adelsrepublik, Schmähschrift gegen Cäsar, Verherrlichung des Pompejus und Cato. Gewiß war er Republikaner. Das gehörte damals fast zum guten Bildungston, wie zur Hegelzeit der Idealismus und zur Voltairezeit die Skepsis. Doch schwerlich war er ein Sektierer der Stoa und ein Fanatiker des Tyrannenhasses, Größe an sich, ja, Kolossalität der Ereignisse, Räume, Figuren um jeden Preis lag ihm am Herzen — noch vor jedem Parteieifer. Wie viele Dichterjünglinge stieg er gleich nach den höchsten Gipfeln und berauschte sich an der Wucht noch eher als am Wert. Vieles an seinem Werk, auch die Stoffwahl, ist wohl weniger Politik als „Sturm und Drang“, wie die Titanenpläne Marlowes, Schillers, Büchners, Grabbes oder die Römer- und Stauferdramen geschichtstrunkener Schüler. Helle und finstere Gigantengesichte viel mehr als gute und böse Vorbilder wollte er türmen, und der Redemaler war in ihm mächtiger als der Republikaner. Manches was man aus republikanischem Haß gedeutet, ist nur der barocke Künstlerwille zum steilsten und buntesten Ausdruck. Cäsar war ihm zunächst weniger das Widerideal, das er brandmarken wollte, als der finstere Riese, ein erhabenes Ungeheuer wie Marlowes Tamerlan, Shakespeares Richard, Miltons Satan — eine lockende Schreckgestalt, keine Fratze des Hasses. Wie Plutarch Shakespeares Cäsargesicht bestimmt, so haben Dante und Corneille, ja noch Goethe und Victor Hugo — um nur die höchsten zu nennen — aus Lukan geschöpft. Den Gegensatz des ruhmgekrönten, würdeschweren Pompejus, der Recht und Sitte, Altertum und Freiheit trägt, und des gewaltigen Frevlers, den nur sein Genius, sein Glück, sein Heer und die dämonische Kraft der Schuld selber ermächtigten, hat Lukan erst gezeigt. Den Gegensatz zwischen Cäsar und Cato, den Sallust formuliert, hat Lukan inszeniert und instrumentiert. Freilich schwellt und bauscht er seine Umrisse bis zur Fratze, eben mit jener Wut des Ausdruckskünstlers, die man für Parteiwut nahm. Doch das düstere Verhängnis — die Hybris und die Nemesis Roms — hat er, wenn auch schwelgend, so doch echt und tief empfunden und verkündet wie kein zweiter römischer Dichter. (Friedr. Gundolf, Cäsar, Geschichte seines Ruhms, 1924.)

GRIECHISCHE MUSIK.

Die herrschende Stellung, die die Musik im griechischen Geistesleben gehabt hat, ist nicht immer genügend gewürdigt worden. Man vergesse nicht, daß die griechische Poesie nie bloße Sprachkunst war, sondern Wort und Ton in untrennbarer Einheit in sich vereinigte. Selbst die homerischen Dichtungen, denen jene dithyrambische Macht der Töne, die erschütternde Wirkung des Melos, mit einem Wort das dionysische Element der Musik noch fremd ist, das zu den Griechen wohl erst später zugleich mit der dionysischen Religion

aus dem Orient gekommen ist, — selbst Homer setzt doch als Begleitung die freilich mehr den rhapsodischen Rhythmus andeutende Kithara voraus. Das griechische Wort für „dichten“ ποιειν ist zugleich das für „komponieren“ und bezeichnet für den Griechen der klassischen Zeit eben die untrennbare Einheit dieser beiden Tätigkeiten. Wenn wir von griechischen Dichtwerken auch nur die „nackten Worte“, wie der Grieche sich ausdrückte, noch haben, während die wenigen Bruchstücke, die uns von griechischen Kompositionen erhalten sind, und die paar theoretischen Werke über diese Kunst nur gerade hinreichen, um uns ein notdürftiges Bild von der allgemeinen Art ihrer Musik zu geben, so dürfen wir uns doch durch den Zufall der Überlieferung, der für uns die griechische Musik hinter den anderen Künsten so sehr zurücktreten läßt, nicht täuschen lassen. Den Griechen der Zeit Platos war die Musik, und zwar schon die reine Musik auch ohne Worte, das heißt die Kunst der „bloßen Harmonien und Rhythmen“, die Kunst überhaupt und mehr als alle anderen Künste Kunst. Wir können heute allerdings unsere Vorstellung vom Griechentum nur schwer von dem Begriff der Plastik trennen, und diese ist auch die einzige griechische Kunst, deren Werke dank der Dauerhaftigkeit ihres Materials noch ganz unmittelbar und verständlich zu uns reden, welche mit ihrem unsagbaren, nie alternden Reiz so frisch vor uns stehen, als hätten sie die Hand des Künstlers eben erst verlassen. In den Werken der bildenden Kunst wird jedem erst das Eigentümliche griechischen Empfindens aufgehen. Aber als eigentlich schöpferischer Künstler, als „Poet“, gilt dem Griechen nur der Musiker und Dichter; der Bildhauer und überhaupt der bildende Künstler ist ihm bloßer Handwerker, „Demiurg“, wie er jeden nennt, der mit den Händen arbeitet und nur hervorzubringen vermag, was man mit Augen sehen und körperlich greifen kann. Dagegen ist das Reich der Muse dort, wo das Kunstwerk ohne Mittelglieder aus unerschöpften Tiefen der Menschenseele wie aus göttlicher Inspiration kommt und durch bloßen Geisterzwang der Stimme auf den Hörer wirkt. Indem die Griechen das Musische im engeren Sinne in der reinen und abstrakten Welt der Töne und Rhythmen suchten, gaben sie zu erkennen, daß sie hier im höchsten Maße jene enthusiastische und psychagogische Macht der Muse empfanden. (Erich Franck, Plato und die sogenannten Pythagoreer, 1923.)

DORISCHE TONART.

Wir kommen immer auf das Resultat, daß vor dem Aufblühen der von Asien mannigfach berührten lesbischen Schule die Dorier des Peloponnes, die reinen Hellenen, vor allen andern Stämmen des Griechenvolkes die Musik übten. Denn daß der Name der Tonart nicht etwa bloß in dem äußeren Vorwiegen des Volksstammes seinen Grund hat, dafür bürgt nun auch die innere Übereinstimmung des Charakters derselben mit dem Dorismus überhaupt. Die Alten, die das Ethische in der Musik unendlich bestimmter zu fassen verstanden, als es in unsrer ins Formlose und Unendliche verschwimmenden Tonkunst möglich ist, maßen derselben durchaus etwas ungemein Ernstes, Festes und Männliches bei, geeignet Ausdauer zu geben zur Bestehung großer Ge-

fahren und Mühseligkeiten, zugleich das Gemüt zu stählen und zu stärken gegen innerlichen Sturm; sie fanden in ihr feierliche Hoheit und einfache Großartigkeit, sich hinneigend nach der Seite des Strengen und Harten, und entgegenstehend dem Unsteten, Leidenschaftlichen, Schwärmerischen: alles Ausdrücke, die fast ebensogut die Religion, die Kunst, die Sitte der Dorier zu bezeichnen gebraucht werden konnten. Die Strenge und Härte dieser Musik, die schon den spätern Alten als düster und anmutlos erschien und unsern verweichlichten Ohren noch mehr so erscheinen würde, hat etwas Auffallendes, verglichen mit dem anmutigen, milden und heitern Charakter, der damals schon lange in der epischen Poesie herrschte; sie belehrt uns ohne Zweifel am meisten über den Unterschied der asiatischen und der aus den Gebirgen Nordgriechenlands stammenden Hellenen, die auf angeborne Hoheit der Gesinnung und Kraft der Seele stolz, noch wenig durch Berührung mit Fremden gesänftigt waren. (Karl Otfried Müller, Die Dorier, 1824.)

GRIECHISCHE MALEREI.

Ich setze voraus, die Malerei habe vor den Griechen unter keinem Volke die wahre Gestalt einer Kunst angenommen, und nie auch eine höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht, als wohin sie die Griechen erhoben haben. Ihre Absichten und ihr Stil waren von jenen der Neuern sehr unterschieden, ungeachtet das Hauptziel immer die Nachahmung der Natur war.

Die alten Griechen hatten so viele Hochachtung für die Schönheit, daß sie nur das Schöne in der Natur ihrer Nachahmung würdig hielten, und man kann von ihnen mit Wahrheit sagen, daß sie den schönen Stil vollkommen gebildet und erhalten haben. Die große Anstrengung, womit die besten Künstler nach der Vollkommenheit in diesem Stücke rangen, hinderte sie, an große Zusammensetzungen zu denken, wodurch sich die neuen Künstler Ruhm erworben haben. Auf den besten Malereien eines Polygnotus, Zeuxes, Parrhasius und Apelles zeigten sich nur wenig Figuren, und wiewohl diese Künstler in ihren Erfindungen sinnreich waren, schränkten sie sich doch nur auf wenig Gegenstände ein. — — Noch eine andre Ursache, warum die alten Maler auf ihren Schilderungen nur wenig Figuren angebracht haben, war gewiß auch diese, weil ein schöner und vollkommener Gegenstand, um in seinem gehörigen Lichte aufgestellt zu werden, einen zureichenden Raum verlangt; denn es ist unstreitig, daß die Vollkommenheit der Hauptfigur durch eine Menge von Nebenfiguren verliert. Weil es die griechischen Maler in ihrer Kunst so weit brachten, daß sie die Aufmerksamkeit einer Nation verdienten, die so großen Hang zur Philosophie hatte: so war nichts natürlicher, als daß sie sich zum Grundsatz machten, die Vollkommenheit ihrer Kunst nicht in Nachahmung der gemeinen, sondern vollkommenen Natur aufzusuchen, und eben darum waren sie nicht soviel auf die Menge der Gegenstände, als auf deren Vollkommenheit bedacht. Auf diese Art rückten sie Schritt für Schritt bald schneller bald langsamer von der fünfzehnten Olympiade bis in die neunzigste fort, eine Zeit, in welcher sie schon die wichtigsten Feinheiten der Kunst entdeckt hatten. Allein dieses Wachstum geschah noch nicht in Absicht auf

jene Grazie, welche, wie wir schon gedacht haben, nicht die Vollkommenheit, nicht die Schönheit selbst, sondern eine Idee der Schönheit ist, mit einer Leichtigkeit entworfen, die den Geist des Zuschauers in einen Stand der Ruhe setzt: diese Eigenschaft, sage ich, war dem großen Apelles aufbehalten, welcher in der 110. Olympiade lebte, und der ganzen Vollkommenheit dieser Kunst, so wie sie dem Altertume eigen war, den vollen Glanz gab. Nach ihm fiel sie bald zu Tändeleien, zu Kleinigkeiten, zum Übertriebenen herunter. (Anton Raphael Mengs, Schreiben an Anton Pons, 1778.)

DIE ARTUNG GRIECHISCHER KUNST.

Der Stolz in dem Gesichte des Apollo äußert sich vornehmlich in dem Kinn und in der Unterlefze, der Zorn in den Nüstern seiner Nase und die Verachtung in der Öffnung des Mundes; auf den übrigen Teilen dieses göttlichen Hauptes wohnen die Grazien, und die Schönheit bleibt bei der Empfindung unvermischt und rein wie die Sonne, deren Bild er ist. Im Laokoon siehst du bei dem Schmerz den Unmut, wie über ein unwürdiges Leiden, in dem Krausen der Nase, und das väterliche Mitleiden auf den Augäpfeln wie einen trüben Duft schwimmen. Diese Schönheiten in einem einzigen Drucke sind wie ein Bild in einem Worte beim Homerus; nur der kann sie finden, welcher sie kennt. Glaube gewiß, daß der alten Künstler so wie ihrer Weisen Absicht war, mit wenigem viel anzudeuten. Daher liegt der Verstand der Alten tief in ihren Werken; in der neueren Welt ist es mehrenteils wie bei verarmten Krämern, die alle ihre Ware ausstellen. Homerus gibt ein höheres Bild, wenn alle Götter sich von ihrem Sitze erheben, da Apollo unter ihnen erscheint, als Kallimachus mit seinem ganzen Gesange voller Gelehrsamkeit. Ist ein Vorteil nützlich, so ist es die Überzeugung von dem, was ich sage; mit derselben nähere dich zu den Werken des Altertums, in Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen. Aber du mußt dieselben mit großer Ruhe betrachten; denn das Viele im Wenigen und die stille Einfalt wird dich sonst unerbaut lassen, wie die eilfertige Lesung des ungeschmückten großen Xenophon. (Joh. Joach. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764.)

DAS WESEN DER GRIECHISCHEN FORM.

Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch oder nur dessen äußere Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen das Innere desselben, und das Schwerste ist, was es nicht scheint, die Schönheit, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl und Maß fällt. Ebendaher ist das Verständnis des Verhältnisses des Ganzen, die Wissenschaft von Gebeinen und Muskeln nicht so schwer und allgemeiner als die Kenntnis des Schönen, und wenn auch das Schöne durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmt werden, welches man wünscht und sucht, so würde sie dem, welchem der Himmel das Gefühl versagt hat, nicht helfen. Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen; dieses

ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat. Die Linie, die das Schöne beschreibt, ist elliptisch, und in derselben ist das Einfache und eine beständige Veränderung, denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden und verändert in allen Punkten ihre Richtung. Dieses ist leicht gesagt und schwer zu lernen: welche Linie mehr oder weniger elliptisch die verschiedenen Teile zur Schönheit formt, kann die Algebra nicht bestimmen; aber die Alten kannten sie, und wir finden sie vom Menschen bis auf ihre Gefäße. So wie nichts Zirkelförmiges am Menschen ist, so macht auch kein Profil eines alten Gefäßes einen halben Zirkel.

Wenn von mir verlangt würde, sinnliche Begriffe der Schönheit zu bestimmen, welches sehr schwer ist, so würde ich, in Ermangelung alter vollkommener Werke oder deren Abgüsse, kein Bedenken tragen, dieselbe nach einzelnen Teilen von den schönsten Menschen genommen, an dem Orte wo ich schriebe, zu bilden. Da nun dieses jetzt im Deutschen nicht geschehen kann, so müßte ich, wenn ich lehren wollte, die Begriffe der Schönheit verneinungsweise mich anzudeuten begnügen, ich müßte mich aber aus Mangel der Zeit auf das Gesicht einschränken.

Die Form der wahren Schönheit hat nicht unterbrochene Teile. Auf diesen Satz gründet sich das Profil der alten jugendlichen Köpfe, welches nichts Linealmäßiges, auch nichts Eingebildetes ist; aber es ist selten in der Natur, und scheint sich noch seltener unter einem rauhen als glücklichen Himmel zu finden, es besteht in der sanft gesenkten Linie von der Stirn bis auf die Nase. Diese Linie ist der Schönheit dermaßen eigen, daß ein Gesicht, welches von vorn gesehen schön scheint, von der Seite erblickt vieles verliert, je mehr dessen Profil von der sanften Linie abweicht. —

Die Griechen aber scheinen Schönheiten entworfen zu haben, wie ein Topf gedreht wird, denn fast alle Münzen ihrer freien Staaten zeigen Köpfe, die vollkommener sind von Form, als was wir in der Natur kennen, und diese Schönheit besteht in der Linie, die das Profil bildet. Sollte es nicht leicht scheinen, den Zug dieser Linie zu finden? Und in allen Münzbüchern ist von derselben abgewichen. Hätte nicht Raphael, der sich beklagte, zur Galathee keine würdige Schönheit der Natur zu finden, die Bildung derselben von den besten syrakusanischen Münzen nehmen können, da die schönsten Statuen außer dem Laokoon zu seiner Zeit noch nicht entdeckt waren? Weiter als diese Münzen kann der menschliche Begriff nicht gehen, und ich hier auch nicht. Ich muß dem Leser wünschen, den Kopf des schönen Genii in der Villa Borghese, die Niobe und ihre Töchter, die Bilder der höchsten Schönheit zu sehen, außer Rom müssen ihn die Abgüsse oder die geschnittenen Steine lehren. Wer die besten Werke des Altertums nicht hat kennen lernen, glaube nicht zu wissen, was wahrhaftig schön ist. (Joh. Joach. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764.)

DAS SCHÖNE MAASS IN SCHMERZ UND FREUDE.

Stand und Gebärden an den alten Figuren sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erwecken und fordern kann, und der vor den Augen weiser Männer auftritt; ihre Bewegung hat den notwendigen Grund des Wirkens in sich, wie durch ein flüssiges feines Geblüt und mit einem sittsamen Geiste zu geschehen pflegt, nur allein die Stellung der Bacchanten auf geschnittenen Steinen ist der Absicht bei denselben gemäß: das ist, gewaltsam. — In den Gebärden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit vom inneren Vergnügen; auf dem Gesichte einer Bacchante blickt gleichsam nur die Morgenröte von der Wollust auf. In Betrübniß und Unmut sind sie ein Bild des Meeres, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt unruhig zu werden; auch im empfindlichsten Schmerze erscheint Niobe noch als die Heldin, welche der Latona nicht weichen wollte. Denn die Seele kann in einen Zustand gesetzt werden, wo sie von der Größe des Leidens, welches sie nicht fassen kann, übertäubt, der Unempfindlichkeit nahekommt. Die alten Künstler haben hier, wie ihre Dichter ihre Personen gleichsam außer der Handlung, die Schrecken oder Wehklagen erwecken müßte, gezeigt, auch um die Würdigkeit der Menschen in Fassung der Seele vorzustellen. (Joh. Joach. Winckelmann, Von der Grazie in den Werken der Kunst, 1760.)

DIE ZARTHEIT DER GRIECHISCHEN STATUEN.

In den meisten griechischen Statuen spricht sich in Stellung und Gebärde ein Hinneigen gegen den Beschauer, ein sanftes Anschmiegen an die Wirklichkeit aus. Um zu empfangen und die willig gebotene Gabe im höhern Sinn zurückzugeben, stellen sie sich dem Auge dar. Mit freundlich niedergesenktem Haupte zeigen die meisten die Schüchternheit oder ernste Scheu, welche einen Jüngling zieren würde, der sich plötzlich von einer zahlreichen ehrwürdigen Versammlung umringt sieht. Als wären sie unversehens in eine für sie fremde Welt versetzt, stehen sie unschlüssig, ob sie weilen oder weiterschreiten sollen, und oft möchte man sie Blumen vergleichen, die kaum geöffnet sich wieder schließen, weil ein rauher Hauch sie berührte. Wie anders der ägyptische Koloß mit seinem hoch und stolz aufgerichteten Haupte! Nichts gebend und nichts empfangend, alles in gehörige Ferne von sich weisend, ist er der leibhaftige Egoismus einer absoluten Plastik, der wahre steinerne Gast an der heitern griechischen Göttertafel. (Anselm Feuerbach, Der vatikanische Apollo, 1833.)

EHRUNG DES SCHÖNEN UND DES SIEGERS.

Da also die Schönheit dergestalt von den Griechen gewünscht und geachtet wurde und nichts verborgen blieb, was dieselbe erheben konnte, so suchte eine jede schöne Person durch diesen Vorzug dem ganzen Volke bekannt zu werden und sich insbesondere den Künstlern gefällig zu erzeigen, weil diese den Preis der Schönheiten bestimmten, und eben dadurch hatten sie Gelegenheit,

die Schönheit täglich vor Augen zu sehen. Ja, es war dieselbe gleichsam ein Verdienst zum Ruhme, und wir finden in den griechischen Geschichten die schönsten Leute angemerkt: gewisse Personen wurden von einem einzigen schönen Teile der Bildung, wie Demetrius Phalereus von seinen schönen Augenlidern mit einem besondern Namen bezeichnet: denn er wurde genennet χαριτοβλεφαρος, das ist: auf dessen Augenlidern die Grazien wohnten. — — Eine Statue des Siegers, in dessen Gleichheit und Ähnlichkeit an dem heiligsten Orte in Griechenland gesetzt und von dem ganzen Volke gesehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieselbe zu machen als zu erlangen, und niemals ist für Künstler unter irgendeinem Volke von je an eine so häufige Gelegenheit gewesen, sich zu zeigen: die höchste Ehre im Volke war, ein olympischer Sieger zu sein, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt sich Heil widerfahren, daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und sie erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbnis, ja, die Ehrenbezeugungen erstreckten sich bis auf ihre Kinder. Den Siegern in den großen Spielen wurden nicht allein an dem Orte der Spiele und vielen nach der Anzahl der Siege Statuen gesetzt, sondern auch zugleich in ihrem Vaterlande, weil, eigentlich zu reden, die Stadt der Sieger, nicht diese gekrönt wurde. Es nahmen folglich alle Mitbürger teil an der Ehre ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben hatte es mit dem ganzen Volke zu tun. Ja, dem Euthymus aus Lokri in Italien, welcher allezeit zu Elis gesiegt und nur einmal gefehlt hatte, wurde nach dem Ausspruch des Orakels noch bei dessen Leben sowie nach dem Tode geopfert. (Joh. Joach. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, W. Ak. A. 1776.)

STAAT UND KUNST.

Über den Einfluß des Klimas auf die Kunst ist viel und fast mehr als nötig geschrieben worden; aber nicht genug hat man das Band beachtet, das den Himmel mit der Verfassung und die Verfassung mit der Kunst vereint. Jener heitere Himmel, dessen sich Griechenland erfreut, war seiner Einwohner liebstes Obdach; die kühlenden Lüfte, das rauschende Meer und die glänzende Sonne waren die Freude des Volks und die Lust seines Lebens. In der freien Natur lebte es des Jahres größten Teil mühelos dahin, in dem heitern Genuß seines Daseins und unter geselliger Mitteilung. Selbst in Athens blühendster Zeit schien denen, welche nach alter Weise lebten, die Stadt nur ein Sammelplatz des Verkehrs der Geschäftigen, der eigentlich erquickliche Wohnort aber das Land, und alle Griechen sahen ursprünglich ihre Städte als große Gefängnisse an. Diese Gefängnisse aber sollten wenigstens heiter sein. Daher waren die hellenischen Städte voll von freien Plätzen, luftigen Säulengängen, weitläufigen Hallen und schattigen Hainen; hier lebte das Volk, hier beging es seine Geschäfte und genoß seine Muße. Mit dem Klima hing auch die Verfassung zusammen, und da auch diese dem Hange zum öffentlichen Leben zustatten kam, so ist es wohl kein Wunder, daß das Volk die öffentlichen Plätze, die sein gewöhnlicher Aufenthalt waren, und wo es sich zu gemein-

samen Beratungen über die wichtigsten Angelegenheiten versammelte, auf alle Weise zu schmücken suchte. Der den städtischen Verfassungen eigentümliche Gemeingeist wurde durch die Öffentlichkeit des Lebens genährt. Die Wohnungen der Privatleute, auch der angesehensten, waren gering, ihr innerer Schmuck unbedeutend, sodaß selbst das, was in späterer Zeit als ausschweifende Üppigkeit getadelt wird, nur ein Beweis von der Einfachheit des häuslichen Lebens ist. Aber was man dem egoistischen Genuß entzog, dem Staate zuzuwenden, durch religiöse Feste, glänzende Schauspiele und ewige Werke der Kunst die Stadt zu schmücken, das war der Ruhm eines patriotischen Griechen. Indem sich also tausend dünne Bäche in den Weiher des Gemeinwesens ergossen, ward es möglich, mit den kleinsten Mitteln das Größte zu wirken. — —

Es hatte aber noch überdies das öffentliche Leben für die Kunst den doppelten Vorteil erstlich, daß es absichtslos zur Betrachtung der Natur in ihren aufrichtigsten Äußerungen führte, welche für den Künstler wenigstens ebenso wichtig war, als die oft bestrittenen Vorzüge der hellenischen Schönheit, zweitens aber, daß es die Kunst auf einer würdigen Höhe erhielt. Auf das Öffentliche gerichtet, nährte sich die Kunst mit einem energischeren Leben und entfaltete ihre Schwingen in dem ihr eigentümlichen Äther, wo sie durch keine Willkür der Einzelnen gelähmt und beschränkt ward. So lange daher das öffentliche Leben in seiner Würde bestand, erhielt sich auch die Kunst auf ihrer heitern Höhe und sie entfloh, als jenes entwürdigt ward. Die makedonischen Fürsten, die in dem entarteten Griechenland den alten Wohnsitz der Tugend ehrten, ließen den meisten Städten ihre Autonomie, und doch war die Niederlage bei Chäroneia der Wendepunkt der hellenischen Vortrefflichkeit. Der Frohsinn des öffentlichen Lebens entwich; der freie Mut war gebrochen, der veredelnde Stolz des freien Bürgers gedemütigt, nur blasse Funken der Hoffnung schlummerten noch unter der Asche alter Erinnerungen. Wie in dem Gemüt des Einzelnen, solange es auf den Fittichen begeisternder Ideen schwebt, der niedrige und böse Wille keine Kraft gewinnt, sondern erst, wenn sich jene verdüstern, zur Herrschaft kommt: so fing auch in Griechenland das verderbliche Unkraut erst dann an zu wuchern, als die Genien der Freude und des erhebenden Selbstgefühls von seinen gesegneten Fluren entwichen waren. Der Umschwung war schnell. Edler Stolz ward durch nichtswürdige Schmeichelei verdrängt; die leitenden Gestirne der Poesie und Kunst umnebelten sich, und die Sitten, welche in ihrem Glanze erwachsen waren, verloren, des belebenden Lichtes beraubt, Kraft und Farbe.

So hing auch das Gedeihen der Kunst mit der Blüte der hellenischen Städte-regierungen durch die engsten Bande zusammen, nicht bloß wegen der äußern Mittel, sondern vornehmlich wegen ihres innern Lebens, das durch jene genährt und befruchtet wurde. Doch haftete auch die äußere Möglichkeit, so zahlreiche und kostbare Werke zum Schmucke der Städte aufzubringen, an dem Gemeinsinn, den die städtische Verfassung nährte. Die Bedürfnisse waren gering, das Leben leicht, und, was mehr als alles galt, die Idee des Vaterlandes hielt die Selbstsucht im Zaume. Das gemeine Wesen war reich durch die Mäßigkeit seiner Glieder. Wie für andere seiner Bedürfnisse, so sorgten auch

die Einzelnen für die Erheiterung und den Schmuck des Lebens, und es war der Ruhm eines wackern Bürgers, hierbei nicht das Notwendigste zu tun sondern das Möglichste. Ein edler Wetteifer befeuerte die Gemeinde, und es kann wohl nichts Schöneres zum Lobe der hellenischen Bildung gesagt werden, als daß es die Beförderung der Künste war, durch die man die Gunst der Bürger gewann. Wie viel sind der Völker, auf die mit solchen demagogischen Mitteln gewirkt werden könnte, als welche Perikles brauchte?

So war also nicht eigentlich der Reichtum der Pfleger der Kunst, sondern die Bürgertugend, diese Genossin einer anständigen und weisen Armut. Der Reichtum hat nie etwas Großes erzeugt, und selbst als Gehilfe ist er zu schlecht, wenn er nicht durch Tugend errungen im Geleite der Mäßigkeit geht. Auch Thessalien war reich. Aber wann haben je die Thessalier etwas Großes getan? Wo haben sie je durch Pflege der Künste eine höhere Bildung verraten? Wie nun die Kunst eine Tochter der bürgerlichen Tugend war, so war sie auch die Belohnung derselben. Die Urheber rühmlicher Taten, die Beförderer des vaterländischen Ruhmes im Krieg und Frieden, die Weisen und Dichter wurden durch die Hand der Kunst auf die Nachwelt gebracht. Auch Handlungen der Frömmigkeit und kindlichen Liebe oder nützliche Erfindungen wurden durch Bilder verewigt und im Tempel geweiht. In Erz aufgestellt zu sein, sagt ein griechischer Redner, scheint edlen Männern überaus herrlich, und es ist ein würdiger Lohn der Tugend, nicht gleichzustehn den Nichtgebornen, sondern den Namen zu erhalten nach dem Tode und ein sinnliches Zeichen der Trefflichkeit zurückzulassen. Solcher Ehre wurden Unzählige würdig gehalten.

Es ist nun wohl nicht zu verwundern, wenn uns unter diesen Umständen eine mehr als gewöhnliche und religiöse Liebe zur plastischen Kunst gleichsam als ein Abzeichen der hellenischen Natur überall in jenen Staaten begegnet. Wie vor allen der trefflich genannt zu werden verdient, der, wie Pindarus sagt, viel von Natur weiß, so war auch die hellenische Kunst darum so trefflich, weil sie aus ihrer innersten Natur entsprungen war, und aus eben dem Grunde war sie ihnen in allen ihren Erscheinungen wie die Schwester ihrer Seele willkommen. Wie lebendig und tief gegründet diese Liebe zur Kunst in Griechenland gewesen, kann als bekannt vorausgesetzt werden; auch ist die Ursache dieser Liebe aus dem vorher Gesagten klar. Aus ihr entsprang jene religiöse Meinung von der Heiligkeit und Unverletzlichkeit eines jeden Werkes der Kunst; eine Meinung, die, wo sie nicht aus dem Gefühl quillt, durch keine Verordnung erzwungen werden kann. Jene Werke wurden als kostbare Gemeingüter von jedem Bürger geachtet, und man wußte nach Ciceros Beteuerung kein Beispiel, daß eine griechische Stadt solche Schätze veräußert hätte. Als daher Nikomedes von Bithynien die Aphrodite des Praxiteles von den Knidiern kaufen wollte mit dem Versprechen, der Stadt ihre drückende Schuldenlast abzunehmen, antworteten sie, daß sie lieber jegliches Ungemach dulden wollten, als diesen Verlust. In der Tat wurde auch manche Stadt schon durch ein einziges Kunstwerk berühmt. Nachdem, wie Strabo berichtet, zu Thespiä in Bötien der Eros des Praxiteles aufgestellt worden, reiste man von allen Gegenden dahin, da vorher niemand nach Thespiä ge-

kommen war. Als Demetrius, der Sohn des Antigonus, Rhodus belagerte, wünschten die Belagerten vor allen Dingen die Erhaltung des Jalysus von Protogenes, welches Gemälde sich an einer der bedrohten Stellen befand, und da sie sich deshalb durch Gesandten an den Feind wendeten, antwortete er ihnen, er wollte lieber die Bildnisse seines Vaters verbrennen als ein Werk von so hoher Kunst. Diese zarte Sorge für die Erhaltung des Schönen war nicht nur überhaupt von ganz anderer Natur als jene dem Wahnsinne ähnliche Liebhaberei, welche nach Griechenlands Unterjochung die Römer ergriff, sondern auch ganz eigentlich mit der hellenischen Humanität verwachsen, sodaß es kein Wunder ist, wenn man denselben Sinn auch außer der Kunstwelt in allen Erscheinungen des höheren hellenischen Lebens wiederfindet. Schon der beständige Anblick so großer und edler Werke der Kunst mußte auf das Leben wirken und diesem eine edlere Haltung geben, und der höhere Sinn, aus welchem sie selbst entsprungen waren, wurde hinwiederum durch sie genährt. Daher findet sich nicht nur in ihrer Poesie, sondern auch in den Sitten der besseren Zeit das harmonische Ebenmaß, die stille Größe, die holde Anmut und das Gleichgewicht lebendiger Fülle und strenger Gesetzmäßigkeit, das sich in der alten Skulptur gleichsam auf seiner Spitze zeigt; und man ehrte und fühlte nicht bloß die Schönheit in der Natur und Kunst wie sonst nirgends, sondern strebte auch, die Harmonie des inneren Wesens und der Form, worauf alle Schönheit ruht, durch Haltung und Anstand darzustellen und in den gewöhnlichen Verkehr des Lebens einzuführen. So ward der Anstand ein Abzeichen des Hellenismus, und die Achtung des innern Maßes tat sich auch in dem äußern kund, daher am Perikles sein ernstes Antlitz, sein gelassener Gang, der anständige Wurf seines Mantels und die ruhige Modulation seiner Stimme gerühmt wird, nicht anders, als ob die stille Würde eines beseelten Kunstwerkes gepriesen werden solle. Solange diese Achtung des Anständigen herrschend war, blühte auch die Kunst, und als man die Mäßigung im Äußern vergaß und durch heftige Bewegungen und vernachlässigten Anzug den Schein der Energie suchte, da war die Zeit des großen Stils in der Kunst wie in den Sitten dahin. — — In Griechenland war der Dichter, der Künstler, der Philosoph nicht getrennt von dem Feldherrn und Staatsmann: die Kraft eines jeden gehörte in jeder möglichen Anwendung dem öffentlichen Leben und der großen Familie an, deren Mitglied er war, und alles lag in einem so engen Kreise vereint, daß die Pflichten des äußeren Berufs die Bestrebungen des inneren entweder beförderten oder doch wenig störten. Indem also dort durch die ganze Verfassung die einzelnen Strahlen zusammengehalten und auf das Ganze gerichtet wurden, konnte in dem Staate oft durch scheinbar kleine Mittel das Größte bewirkt werden. (Friedr. Jacobs, Über den Reichtum der Griechen an plastischen Kunstwerken und die Ursachen desselben, 1810.)

DIE KUNST IM STAATE.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: soviel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei

überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will“, sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geädelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piraeicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie, aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Piraeicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur soviel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich und selbst von Junius gehalten wird. Es verdammt die griechischen Ghezzi, den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte, die Karikatur. Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzt. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zuviel werden. Denn obschon das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen; aber wir haben nicht immer recht,

wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will. Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. (Gotth. Ephr. Lessing, Laokoon, 1766.)

GEGENSTÄNDE DER BILDENDEN KUNST.

Von den wie billig so sehr gepriesenen Tierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen, wegen der ungeheuren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den verspritzten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt. Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Altertum keinen Sohn; Eros, Amor, Kupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugeteilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chirons und so mancher anderer.

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am höchsten dadurch betätigt, daß sie sich der tierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen erfreuen. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Zentaurenfamilie des Zeuxis. Die Zentaurin, auf das Gras hingestreckt, gibt der jüngsten Ausgeburts ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Tierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt, und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übriggeblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.

Ein Tritonen-Ehepaar zieht beruhigt durch die Fluten, ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf, sie hilft ihm

nach, indessen sie ein Jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmutiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten gelehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel und da wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen: es ist die Römische Wölfin. Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Tiere auf das zärtlichste in Kontakt kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, sich als Pflegerin darstellt, so kann man wohl von einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen wußte? Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera!

Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschlichen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism! Ferner soll nicht das Tierische am Menschen geadelt werden, sondern das Menschliche des Tieres werde hervorgehoben, damit wir uns in höherem Kunstsinne daran ergötzen, wie wir es ja schon nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb an lebenden Tiergeschöpfen tun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen. (Joh. Wolfg. Goethe, Myrons Kuh, 1812.)

DER ZERBROCHENE KRUG.

Ein ziegenfüßiger Faun lag unter einer Eiche in tiefem Schlaf ausgestreckt, und die jungen Hirten sahen ihn. „Wir wollen“, sprachen sie, „ihn fest an den Baum binden, und dann soll er uns für die Loslassung ein Lied singen.“ Und sie banden ihn an den Stamm der Eiche fest, und warfen mit der gefallenen Frucht des Baumes ihn wach. „Wo bin ich?“ so sprach der Faun und gähnte, und dehnte die Arme und die Ziegenfüße weit aus. „Wo bin ich? wo ist meine Flöte? wo ist mein Krug? Ach! da liegen die Scherben vom schönsten Krug! Da ich gestern im Rausch hier sank, da hab ich ihn zerbrochen. — Aber wer hat mich festgebunden?“ so sprach er und sah rings umher und hörte das zwitschernde Lachen der Hirten. „Bindet mich los, ihr Knaben!“ rief er. „Wir binden dich nicht los“, sprachen sie, „du singest uns denn ein Lied“. „Was soll ich euch singen, ihr Hirten?“ sprach der Faun; „von dem zerbrochenen Krug will ich singen; da setzet euch im Gras um mich her.“

Und die Hirten setzten sich ins Gras um ihn her, und er hub an:
„Er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.“

Schön war mein Krug, meiner Höhle schönste Zierde, und ging ein Waldgott vorüber, dann rief ich: Komm, trink, und siehe den schönsten Krug! Zeus selbst hat bei dem frohesten Fest nicht einen schönern Krug.

Er ist zerbrochen, ach! er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Wenn bei mir die Brüder sich sammelten, dann saßen wir rings um den Krug. Wir tranken und jeder, der trank, sang die darauf gegrabene Geschichte, die seinen Lippen die nächste war. Itzt trinken wir nicht mehr, ihr Brüder! aus dem Krug; itzt singen wir nicht mehr die Geschichte, die jedes Lippen die nächste ist.

Er ist zerbrochen, ach! er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Denn auf dem Krug war gegraben, wie Pan voll Entsetzen am Ufer sah, wie die schönste Nymphe in den umschlingenden Armen in lispelndes Schilf sich verwandelte. Er schnitt da Flöten von Schilfrohr von ungleicher Länge und klebte mit Wachs sie zusammen und blies dem Ufer ein trauriges Lied. Die Echo horchte die neue Musik und sang sie dem erstaunten Hain und den Hügeln.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Dann stand auf dem Krug, wie Zeus, als weißer Stier, auf dem Rücken die Nymphe Europa auf Wellen entführte. Er leckte mit schmeichelnder Zunge der Schönen entblößtes Knie. Indes rang sie jammernd die Hände über dem Haupt, mit dessen lockigem Haar die gaukelnden Zephire spielten, und vor ihm her ritten die Amors lächelnd auf dem willigen Delphin.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! da liegen die Scherben umher.

Auch war der schöne Bacchus gegraben. Er saß in einer Laube von Reben, und eine Nymphe lag ihm zur Seite. Ihr linker Arm umschlang seine Hüften, den rechten hielt sie empor und zog den Becher zurück, nach dem seine lächelnden Lippen sich sehnten. Schmachkend sah sie ihn an und schien ihn um Küsse zu flehen, und vor ihm spielten seine gefleckten Tiger; schmeichelnd aßen sie Trauben aus der Liebesgötter kleinen Händen.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher. O klag es, Echo, dem Hain! klag es dem Faun in den Höhlen! Er ist zerbrochen! da liegen die Scherben umher.“

So sang der Faun, und die jungen Hirten banden ihn los und besahen bewundernd die Scherben im Gras. (Salomon Gessner, Idyllen, 1756.)

DIE GRAZIE.

Die Grazie, welche wie die Musen nur in zwei Namen bei den ältesten Griechen verehrt wurde, scheint wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist wie die himmlische Venus von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. — — Die zweite Grazie ist,

wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Grazie nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit oder Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Grazie aber, eine Gesellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild. Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich: sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten. Was auch hier unfreundlich scheinen möchte, kann mit den Früchten verglichen werden, die, je süßer sie sind, nach der Bemerkung des Theophrastus, weniger Geruch haben als die herben; denn was rühren und reizen soll, muß scharf und empfindlich sein. Die Griechen würden jene Grazie mit der jonischen und diese mit der dorischen Harmonie verglichen haben, und wir können diese Vergleichung von der dorischen zu der jonischen Bauordnung machen, als welche hier völlig stattfindet.

Diese Grazie in Werken der Kunst scheint schon der göttliche Dichter gekannt zu haben — —: dieses war die Grazie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß und von welcher der hohe Pindarus singt; dieser Grazie opfereten die Künstler des hohen Stils. Mit dem Phidias wirkte sie in Bildung des olympischen Jupiters, auf dessen Fußschemel sie neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand: sie wölbte, wie in dem Urbilde des Künstlers, den stolzen Bogen seiner Augenbrauen mit Liebe und goß Huld und Gnade aus über den Blick seiner Majestät. Sie krönte mit ihren Geschwistern und den Göttinnen der Jahreszeiten das Haupt der Juno zu Argos, die von jenen erzogen war, als ihr Werk, woran sie sich erkannte und an welchem sie dem Polykletus die Hand führte. In der Sosandra des Kalamis lächelt sie mit Unschuld und Verborgtheit; sie verhüllte sich mit züchtiger Scham in Stirn und Augen und spielte mit ungesuchter Zierde in dem Wurf ihrer Kleidung. Durch dieselbe wagte sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimnis, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken: denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben. (Joh. Joach. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, W. Ak. A. 1776.)

HERKULESTORSO.

Der Torso ist das höchste von einem Ringerkörper; der Sohn der Wundernacht, aus dessen Armen sich der dreifache Geryon nicht loswand, ruht und sitzt auf seinem Löwenfell. Man findet nichts mehr übrig von alter Kunst,

wo Kernstärke schöner und vollfleischiger und alles in der lebendigsten Form mit dem feinsten Wahrheitsgefühl so abgewogen wäre. Er senkt die rechte Seite und hatte den linken Arm in der Höhe. Das mächtige Brustbein ist so zart gehalten und mit nerviger Fettigkeit überzogen, daß man es kaum merkt. Brust und Schultern und Mark vom Rücken herum sitzen über der schlanken Mitte ganz unüberwindlich und erdrückend. Die Schenkel sind lauter Kraft. Alles ist an ihm in Fluß und Bewegung in den allergeleindesten Umrissen. Man sieht alle Teile und ihre Macht und Gewalt, jede Fiber ist in Regung, und doch tritt weder Muskel noch Knochen scharf hervor. Es ist recht das höchste Vermögen in höchster Bescheidenheit und Schönheit. (Wilh. Heinse, *Ardinghello*, 1787.)

ARCHAISCHE PLASTIK.

Wir können die Kennzeichen und Eigenschaften dieses älteren Stils kürzlich also begreifen: die Zeichnung war nachdrücklich aber hart, mächtig aber ohne Grazie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Da aber die Kunst der ältesten Zeiten nur Göttern und Helden gewidmet war, deren Lob, wie Horatius sagt, nicht mit der sanften Leier stimmt, so wird die Härte selbst zur Größe der Bilder mitgewirkt haben. Die Kunst war strenge und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte. Dieses ist jedoch stufenweis zu verstehen, da wir unter dem älteren Stile den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begreifen: sodaß die späteren Werke von den ersteren sehr verschieden gewesen sein werden.

— Denn wie, nach dem Urteile eines alten Skribenten, die Härte in der Bildung und in dem Klange der Worte der Rede eine Größe gibt: so macht die Härte und Strenge des älteren Stils eine ähnliche Wirkung in der Kunst. —

Die Eigenschaften dieses ältern Stils waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst und führten diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck: denn in der Härte von jenen offenbart sich der genau bezeichnete Umriß und die Gewißheit der Kenntnis, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt. Auf eben diesem Wege würde die Kunst in neueren Zeiten durch die scharfen Umrisse und durch die nachdrückliche Andeutung aller Teile vom Michelangelo zu ihrer Höhe gelangt sein, wenn die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären. Denn wie in Erlernung der Musik und der Sprachen dort die Töne und hier die Silben und Worte scharf und deutlich müssen angegeben werden, um zur reinen Harmonie und zur flüssigen Aussprache zu gelangen: ebenso führt die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorene und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte und genau begrenzte Umrisse zur Wahrheit und zur Schönheit der Form. Mit einem ähnlichen Stile erhob sich die Tragödie zu eben der Zeit, da die Kunst den großen Schritt zu ihrer Vollkommenheit machte, in mächtigen Worten und starken Ausdrücken von großem Gewichte, wodurch Äschylus seinen Personen Erhabenheit und der Wahrscheinlichkeit ihre Fülle gab. (Joh. Joach. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, W. Ak. A. 1776.)

AUF EINEN APOLLON.

Dieser Apollo übertrifft alle andern Bilder desselben so weit als der Apollo des Homer den, welchen die folgenden Dichter malen. Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in dem glücklichen Elysien bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Geh mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert: keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Stern ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick wie ins Unendliche weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier wie bei der Pandora in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbt und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wohllüste eingefloßt. Sein weiches Haar spielt wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbt mit dem Öl der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinen Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lykischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben? Die Kunst selbst müßte nur raten und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten. (Joh. Joach. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, W. Ak. A. 1776.)

APOLLO.

So wie dieser Jüngling (Antinous) am meisten an die Menschheit grenzt, so ist hingegen Apollo ganz Gott, und es herrscht eine Erhabenheit durchaus, besonders aber im Kopfe, die niederblitzt; göttliche Schönheit in allem, von dem nachlässig sanft gewundenen Haare bis zu den schlanken, behenden Schenkeln und Beinen, ihre geistigste Blüte, nicht die irdische Fülle. Stand und Blick und Lippen voll Verachtung geben seine Hoheit zu erkennen. Die Augen sind selig, leicht aufzutun und zu schließen, in weiten Bogen. Sein kurzer schlank und zart geformter Oberleib zu den langen Beinen macht ihn zu einer ganz besonderen Art von Wesen und gibt ihm Übermenschliches.

Ein erstaunliches Werk von Erfindung und Phantasie! Das Problem ist aufgelöst: da steht ein Gott, aus der Unsichtbarkeit hervorgeholt und in weichem Marmor festgehalten für die Melancholischen, die ihr Leben lang nach einem solchen Blicke schmachteten. Es ist der höchste Verstand und die höchste Klugheit mit Zornfeuer und Übermacht gegen Verächtliches; darauf zweckt alle Bildung. Was Apollo hat, ist ihm eigen und läßt sich wenig durch Nachahmen übertragen. Auch dessen Altertum hat man angetastet und ihn zwar für keine Kopie doch für ein Werk aus der Kaiser Zeiten halten wollen, weil der Marmor karrarischer zu sein schien, welcher kurz vor dem Plinius entdeckt wurde, und kein parischer, woraus die Griechen ihre meisten Bildsäulen verfertigten.

Wenn man dieses beweisen könnte, so wäre es wohl ausgemacht wahr; allein daran fehlt viel. Der parische ist nicht durchaus gleich, und man hat sichere neuere Proben kommen lassen, die von dem Marmor des Apollo im Korn nicht unterschieden sind. Und ferner gibt es so zarten karrarischen, daß er mit dem besten parischen übereinkommt. Und wo ist der übergroße Marmorkenner, der von irgendeinem Stücke sagen will, gerade woher es sei, da dieser Stein in jedem Klima zu finden ist? Apollo hat nicht das gelbliche Alter des Laokoon und anderer griechischer Bildsäulen, vielleicht weil er nicht der Witterung so ausgesetzt war. Er ist augenscheinlich für einen bestimmten Platz gemacht, und das Bild tut nur Wirkung, wenn man es von der linken Seite im gehörigen Standpunkte betrachtet; von der rechten steht er da gerade wie ein Seiltänzer, so gespannt, und sein Kopf sitzt offenbar auf der rechten Schulter viel zu weit von der Mitte. Wenn man denselben von seiner Richtung zurecht drehte, so wär es abscheulich. Aber von der linken Seite betrachtet, wohin er schaut, ist es homerischer Apollogang; man sieht ihn fortschreiten, sieht das Gesicht ganz und der Kopf kommt in die Mitte. Ein wahrer Gott des Lichts dann und der Musen! Man darf sich ihm nicht viel nähern; er kann keinen Flecken leiden, und man müßte bei ihm immer haarscharf gescheit sein und vernünftig sich aufführen: so erhaben ist er über die Menschheit.

Wenn man dies einmal gefaßt und seine Schönheit im ganzen genossen hat, so mag man sich hernach doch an ihm herumdrehen wie man will, und er bleibt ein erstaunlich Werk von Vollkommenheit. Er ist zwar lauter Ideal;

nichtsdestoweniger hat der Kopf Natur, die man gesehen hat, welches der Ausdruck noch verstärkt. Ein außerordentlicher Jüngling gab gewiß den Stoff dazu her, und der Künstler brachte das Höchste und Äußerste von lebendiger Einheit hinein. (Wilhelm Heinse, Ardinghello, 1787.)

CHIRON UND ACHILL.

Achilles steht ruhig und gelassen, aber sein Gesicht gibt viel zu denken: es ist in den Zügen desselben eine vielversprechende Ankündigung des künftigen Helden, und man liest in den Augen, welche mit großer Aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind, eine vorauseilende Lehrbegierde, um den Lauf seiner jugendlichen Unterrichtung zu endigen und sein ihm kurz gesetztes Ziel der Jahre mit großen Taten merkwürdig zu machen. In der Stirne erscheint eine edle Scham und ein Vorwurf der Unfähigkeit, da ihm sein Lehrer das Plektrum zum Saitenschlagen aus der Hand genommen und ihn verbessern will, wo er gefehlet. Er ist schön nach dem Sinne des Aristoteles: die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit vermischt. (Joh. Joach. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, W. Ak. A. 1776.)

BÜSTEN.

Cäsar: Groß, ohne Anstrengung, durch stille Kraft, die von selbst wirkt. Etwas Melancholisches um die Lippen, daß ihm sein Beruf, der erste zu sein, soviel Blut kostet. Ein Gefühl recht von innerm Wesen durchgearbeitet. Das gewölbte Adlerhafte von der Stirn zur Nase herein ist der Gipfel der Hoheit seiner Seele. Die Furchen des Nachdenkens über der Nase die Stirn herab und die Furchen die Breite der Stirn durch und das kahle Vorderhaupt zeigen die Sorgen von fünfzig gewonnenen Schlachten. Ernst und Feierlichkeit, wie der herrschende Geist über einem Staat wie Rom sein mußte, blickt aus dem strengen durchdringenden Auge. Und doch schlägt unter demselben ein edles Herz.

Ein solcher Mann kannte das Spiel der Leidenschaften, und die Politik des Pompejus und der Großen Roms waren ihm Kleinigkeiten. Kurz, eine große, scharfblickende Heldenseele ohne allen Prunk und Pomp.

Augustus: Besitzer der Taten Cäsars. Herrschender Gott in der Welt, die er nicht gemacht hat. Königsblick über eine ungeheure Monarchie hin, Imperatorenstolz in den verachtenden offenen Lippen gegen alles, was ihn umgibt. Feste voller Feuerschönheit, im Wohlleben unter Helden ohne Sorge geworden. Der ganze Kopf spricht Verbannung der Großen Roms, und der Eichenkranz, der Rettung der Bürger deuten soll, Herrschung wie des königlichen Baumes über andere.

Aber schön ist der Kopf und zur Herrschaft geboren, und Roms Weiber mußten ihm wohlwollen. Hohe Stirn, aufgewölbte Schläfe, breite Nase geradeherab, tiefe Augen, hervorgehend rundes Kinn, jugendliche Backen. (Wilh. Heinse, Nachlaß.)

PANTHEON.

Den Nachmittag ging ich nach der Rotunda; ich hatte den Mann mit den Schlüsseln dahin bestellen lassen, um oben hinaufzusteigen. Sie ist das einzige Werk von alter Architektur, was in Rom noch ganz ist; das vollkommenste in seinen Verhältnissen und prächtigste dabei wegen seiner Säulen auf dem Erdboden, die Paulskirche erscheint dagegen doch nur als Flickwerk.

Wenn man in die Vorhalle tritt, so ist es, als ob man in das schönste Plätzchen eines Waldes von lauter hohen, herrlichen Stämmen käme, die ein Gott zu einer Zeit gepflanzt hätte.

Wie breit und mächtig einen dann das Innere selbst umfaßt und bedeckt, ist lauter Majestät, und feierlich stehen unten die Säulen umher und der dämmernde Raum dahinter, wie das Allerheiligste der Gottheiten. Was dies für eine Ruhe ist! Wie einen so nichts stört! Wie die Rundung mit Liebesarmen umfängt, wie ein leiser Schatten einen umgibt, sodaß man das Gebäude selbst nicht merkt! Oben Heiterkeit und Freiheit und unten Schönheit. Überall ist der Tempel schön und harmonisch, man mag sich hinwenden, wo man will; überall wie die schöne Welt in ihren Kreisen von Sonne und Mond und Sternen. Endlich scheint alles lebendig zu werden und die Kuppel sich zu bewegen, wenn man an dem reinen süßen Lichte des Himmels oben durch die weite Öffnung sich eine Zeitlang weidet. Sooft ich mich so ins Stille hinsetze und meinem Gefühl überlasse, werde ich da entzückt, wie von einem Brunnquell unter kühlen Bäumen zur heißen Zeit. Es ist das erhabenste Gebäude, das ich kenne, selbst Schöpfung und nicht bloß Nachahmung. Die Schönheit voll Majestät scheint alle Barbaren von der Verwüstung zurückgeschreckt zu haben.

Freilich hat man, was daran zu plündern war, ohne die Mauern niederzureißen und in Schutt zu stürzen, doch daraus und davon weggeraubt. Es stand hier eine Minerva aus Gold und Elfenbein von der Hand des Phidias und eine berühmte Venus, welche die halbe Perle zum Ohrgehänge hatte, von der die andre Hälfte Kleopatra trank, um den Antonius im Verschwenden zu übertreffen, und die man für sich allein auf eine halbe Million Scudi schätzte. Konstantin III. schleppte auch diese Bilder wahrscheinlich mit den andern schönsten Statuen nach Syrakus, so wie er die Silberplatten samt dem Bronze- und Schmelzwerk herausschlagen ließ, womit das Gewölbe oben verziert war.

Die ursprünglichen Kapitälern von Erz nach dem Plinius an den inneren Säulen sind hernach wieder abgenommen worden und mit weißem Marmor gut ergänzt, der dem Giallo antico des Schaftes lieblich läßt. Davon sind noch die Basen und das Gesims, das letztere mit Streifen von Porphyrt. Die erhaltenen äußeren aber von Granit, wie die kolossalischen Säulen selbst, gehören unter die schönsten der korinthischen Ordnung, die übrig sind, und machen mit den drei freistehenden Säulen auf dem Campo Vaccino und dem Bogen des Titus die Muster hierin aller neuern Baukunst. Wo an einem Gebäude keine Säulen sind, fehlt gewiß die edelste, stärkste und schönste Form. Die korinthischen

haben, wenn die Blätter rein gearbeitet sind, am meisten Leben und den größten Reiz, und die gefugten, welche die Rinde nachahmen, erhöhen noch Natur und Leichtigkeit.

Der Plan des Ganzen ist zirkelrund, und der Durchmesser davon enthält mit der Dicke der Mauer zweihundertundfünfzig Palme und der Umfang siebenhundertundfünfundachtzig. Die Mauern betragen achtundfünfzig Palme. Die Höhe hat gerade die Breite des Bodens, der Bogen innen von der außen in der besten Proportion viereckigen Tür den fünften Teil dieses Maßes, und der Bogen gegenüber, jetzt vom Hauptaltar, ist etwas größer, wodurch der Eingang unmerklicher erscheint.

In der Antike trugen ohne Zweifel die Karyatiden, wovon Plinius spricht; jetzt sind an deren Statt kleine, platte Säulen ohne einigen Vorsprung mit einem Gesims darüber, worauf die Kuppel ruht. Man glaubt wegen der Arbeit, daß die Veränderung unter den Antoninen und dem Kaiser Pertinax geschah. Es muß ein paradiesischer Zauber an dem Auge des Himmels gewesen sein! Nun ist das ehemalige junge, blühende Gesicht im reizenden Schmuck gewissermaßen zur Matrone im Trauerschleier geworden; doch dauert die erhabne Form noch und hält die Moden und Sitten aller Zeiten aus, wie wahre Schönheit. (Wilhelm Heinse, Ardinghello, 1787.)

RELIGION UND STAAT ALS URSPRUNG DER GRIECHISCHEN KUNST.

Die Gottheit zu erkennen in der lebendigen Kraft der Natur war kein ausschließendes Vorrecht der Griechen; auch andere sinnige Völker haben die einzelnen Strahlen des göttlichen Wesens, abgetrennt durch ihren gemeinsamen Mittelpunkt, als Götter verehrt; und es kann in dieser Rücksicht den Griechen schwerlich ein anderer Vorzug eingeräumt werden, als daß sie bei regerer Phantasie und tieferem Gefühl inniger als andre, in jeder kräftigen oder holden Erscheinung ein göttliches Leben spürten. Das aber war ihnen eigentümlich, daß sie unter allen Erscheinungen der Natur den Menschen als die erste und herrlichste auszeichneten und in seiner Gestalt die höchste sinnliche Offenbarung des göttlichen Wesens erkannten. Wenn also in andern Klimaten der Polytheismus seine Altäre und Tempel durch bedeutungsvolle Ungestalten entehrte, vor deren Gestalt das Göttliche zu fliehen scheint, so schuf der Grieche Gott nach seinem Ebenbilde, als dem reinsten Symbol der göttlichen Natur, und gesellte jeder Erscheinung, in welcher er Gottes beseelenden Atem fühlte, ein Wesen zu, das ihm in menschlicher Hülle als ein Gegenstand menschlicher Neigung entgegentrat. So heftete die Religion, welche ihrer allgemeinen Natur nach in die Unermeßlichkeit des gestaltlosen Unendlichen versenkt, den Blick der Hellenen auf die Beschränkung der menschlichen Gestalt, und der plastische Sinn, welcher mit der Kindheit der Völker zu entschwinden pflegt, ward bei den Griechen durch die Religion festgehalten. Dieser Ursprung ist aber auch als die Quelle der Idealität anzusehen, und wenn einer der Alten sagt, daß die höhere Natur der Götter überhaupt in die Kunst übergegangen ist, weil die Kunst von den Göttern verliehen worden, so kann besonders

von der Plastik behauptet werden, daß sie göttlich geworden durch der Götter Darstellung. Denn da ihr oblag, die göttliche Herrlichkeit in der Beschränkung menschlicher Leiber zu zeigen, so konnte sie nicht wie die ägyptische bei einer mühsamen Abformung des Wirklichen stehenbleiben, sondern sie mußte schon früh auf große und strenge Formen verfallen, in deren faßlichem Ebenmaß sich eine höhere Natur spüren ließ. Darum rühmt Pausanias von Dädalos' Werken, daß sie bei ungeschickter Ausführung dennoch ein hohes und göttliches Wesen hätten ahnden lassen. So geschah im Anfang der Kunst, was Plato den Künstlern seiner Republik als Gesetz vorschreibt, daß sie nichts Unfreies und Häßliches, sowie nichts Unsittliches und Zügelloses bildeten, sondern überall der Natur des Schönen und Anständigen nachstrebten. Da nun ferner der Charakter dieser sinnlich beschränkten Religion genügsame Heiterkeit war, und die Seligkeit der Himmlischen in ihrem leichten Dahinleben bestand, so konnte auch darum dem Schöpfer eines Götterbildes nicht in den Sinn kommen, in der Gestalt eines Gottes an die Bedürftigkeit und mühsame Entwicklung der gemeinen menschlichen Natur zu erinnern. Vielmehr mußten diese Gestalten als mühlos entstandene erscheinen, wie die Aphrodite der alten Fabel, die in dem flüssigen Element leicht geboren, in vollendeter, frei entfalteter Schönheit an den blumigen Ufern von Paphos gelandet war. — —

So entsprang also die Plastik aus Religion, und zwar nicht aus jenem äußern Bedürfnis des Heidentums, dem auch das gestaltlose Symbol als Gegenstand der Anbetung genügt, sondern aus den tiefsten Quellen des hellenischen Anthropomorphismus. Nachdem man aber zuerst die Tempel der Götter mit den Bildern ihrer Beschützer geschmückt hatte, erweiterte sich bald der Kreis der Kunst und nahm alles in sich auf, was nur immer die weiten Grenzen der Götterwelt berührte. Auch die Heroen traten in denselben ein, und die Sterblichen, die durch große Taten, hohe Tugenden oder ausgezeichnetes Glück eine göttliche Natur und die Gunst des Himmels beurkundet hatten. Hier fand jedes Geschlecht und Alter seinen Platz. Ja, bis an die Grenzen der Tierheit erweiterte sich dieser Kreis durch die Gestalten der Faunen und Satyrn und anderer Naturen gemischter Art. — —

Nachdem nun aber die plastische Kunst auf die erwähnte Weise in dem Schoße der Religion empfangen und erzogen worden, ward sie von dem Staate aufgenommen und auf alle Weise gepflegt. Beide waren eng vereint, doch nicht auf eine so materielle Weise, wie diejenigen Lehren, welche Priesterbetrug und Staatsklugheit für Hebel der alten republikanischen Tugend halten, sondern durch engere Banden eines geistigen Vereins. Die brennende Vaterlandsliebe, dieses reiche Samenkorn hellenischer Tugenden, war mit dem Glauben an die Wunder der alten Götter und Helden auf das engste verschwistert, als welche auf demselben Boden gewandelt und unter ihren Ahnherrn menschlich gelebt und geliebt hatten. Es war der gläubigen Nachwelt ein Bedürfnis, ihren Gestalten zu begegnen an jeder heiligen Stelle, wo sie ihre Taten getan, wo sie geboren, wo sie den Banden der Sterblichkeit entnommen waren. Die ganze Geschichte des hellenischen Altertums war mit Göttern durchflochten, und der ganze Boden von Hellas war geheiligt durch

alte Sagen von ihren Wundern. So öffneten und nährten ihre Gestalten das patriotische Herz. — —
Bei den Griechen erwuchs diese Kunst wie jede andere aus des Lebens tiefsten Wurzeln, und wer bei ihnen die Kunst trieb, übte sie, wie man die Tugend üben soll, als innersten Beruf. Diesem innern Beruf obzuliegen war Religion. So richtete sich die Kunst empor und gedieh. Aus dem vaterländischen Boden zog sie ihre Kraft wie Anteus aus der mütterlichen Erde; aber ihre Strahlen lieh sie vom Olymp um den Glauben an die Götter- und Heroenwelt. (Friedr. Jacobs, Über den Reichtum der Griechen an plastischen Kunstwerken und die Ursachen derselben, 1810.)