



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Förster, Richard: Die bildende Kunst unter Hadrian.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die bildende Kunst unter Hadrian.

Unter den römischen Portraits fällt besonders eines auf durch die geheimnißvolle, zugleich anziehende und abstoßende Wirkung der Züge, welche den Charakter der Person nicht verrathen wollen. Auf der durch das lange Haupthaar tief beschatteten Stirn lagert Ernst; Selbstlosigkeit scheint der unordentliche, ungepflegte Bart anzukündigen; selbstgefällig und lauernd zugleich blickt das Auge; Grausamkeit und Spott wechseln um den halbgekniffnen Mund. Ueber das ganze Gesicht geht ein Anflug von Freundlichkeit, und im nächsten Augenblick zuckt die Ironie durch dasselbe. —

Und wie die Miene, so der Mann. Begeistert für Großes und Schönes — und doch kleinlich, grillenhaft; uneigennützig, freigebig bis zur Verschwendung — und doch rachsüchtig und grausam; ein Förderer von Talenten — und doch eifersüchtig weit über die Gränzen der Ehrliche hinaus. Mäßig im Genuß — und doch äußerst reizbar; leutselig und lebenswürdig — und doch eigensinnig und finster, ein eifriger Verehrer der Götter — und doch nichts weniger als gläubig; aufgeklärter Philosoph — und doch abergläubisch, der Magie und Astrologie ergeben. Begeistert für Alterthum, selbst Gelehrter und Schriftsteller — und doch Verächter der Gelehrsamkeit. Ein Dichter — ohne poetische Anlage; dazu Architect und Musiker, Maler und Stratege, Bildhauer und Regent. Dieser Träger von Gegensätzen und Widersprüchen ist — Kaiser Hadrian.

Keinem der Cäsaren, welche vor ihm regierten, ähnlich, war er am meisten verschieden von seinem unmittelbaren Vorgänger, dem er seine Erhebung auf den Thron zu verdanken hatte, von seinem Adoptivvater Trajan. Suchte dieser nationalste aller Kaiser vor allem die altrömischen Tugenden, Tapferkeit und Sittenstrenge, auch an sich zur Geltung zu bringen, so war Hadrian in seinen Neigungen dem Griechenthum zugewandt. Hatte dieser das Hauptziel seines Lebens in der Ausbreitung des römischen Reiches durch das Schwert und durch Staatsklugheit gefunden und fast ausschließlich militärischen Ruhm erlangt, so verzichtete Hadrian frühzeitig auf diesen und suchte seine Vorbeeren auf einem Gebiete, welchem er mehr gewachsen zu sein glaubte, auf dem Gebiete des geistigen Lebens.

In der That hat er auf dieses einen Einfluß geübt wie wenige Fürsten; der Name des Hadrian ist ebenso sehr, ja vielleicht noch mehr, Signatur der ganzen Zeit als beispielsweise der Name der Mediceer, Franz' I., Ludwig's XIV. und Friedrich's des Großen. Verhältnißmäßig am geringsten ist dieser sein Einfluß auf das religiöse Leben — dieses ist überhaupt weit unabhängiger vom Einfluß des Einzelnen als die Arbeiten des Denkens und der Phantasie, — bedeutender auf das wissenschaftliche, am bedeutendsten auf das künstlerische Leben.

Die Gesellschaft des Kaisers bestand zum großen Theil aus Gelehrten; seine Freunde waren Philosophen; der Historiker Sueton sein Geheimschreiber; Plutarch war sein Lehrer; Herennicus Philo sein Biograph, der Dichter Meso- medes und Phlegon, der Wundergeschichtenmann, waren seine Freigelassenen. Der Geschichtsschreiber Arrian und der Rhetor Fronto wurden von ihm mit den höchsten Ehren überhäuft; die Sophisten Dionysius von Milet und Favorinus von Arles, das Prototyp des modernen französischen Schöngeltes, genossen wenigstens zeitweise sein unbedingtes Vertrauen; der Sophist Polemon, „der Stern des Jahrhunderts“ gewann seine volle Gunst und mit ihr Millionen für seine Vaterstadt Smyrna. Für die öffentlichen Lehrstühle suchte der Kaiser die besten und frischesten Kräfte zu gewinnen, für Institute, Akademien, Bibliotheken spendete er stets mit freigebigster Hand. Auch trat er selbst in der poetischen Arena auf, noch dazu in zwei Sprachen, griechisch und lateinisch, mit allen Arten von Dichtungen (Lobgedichten, Räthseln, Epigrammen, Epen), schrieb selbst Essays, fachwissenschaftliche Arbeiten und Memoiren.

Und obwohl wir nach den erhaltenen Resten seiner Muse den Verlust der meisten Werke nicht allzusehr beklagen dürfen, so werden wir doch nicht irren, wenn wir dem Kaiser zum mindesten einen mitbestimmenden Einfluß auf die dem Alterthümlichen zugewandte Geschmacksrichtung der Literatur seiner Zeit zusprechen.

Viel eingreifender aber ist sein Einfluß auf die bildende Kunst seiner Zeit geworden: Man kann ohne Uebertreibung sagen: die Kunst verdankt so gut wie alle ihre Anregungen dem Kaiser; fast nirgends zeigt sich ein Ansatz zu einer unabhängigen, selbständigen Entwicklung derselben. — Wir sind berechtigt von einer Hadrianischen Kunst zu reden. Hadrian hat mehr gebaut als irgend ein Kaiser vor oder nach ihm, und mit den Werken der Plastik, welche er errichtet hat, sind noch heut die meisten Museen Europas gefüllt, selbst solche, welche an Antiken arm sind, wie das von Stockholm, enthalten glänzende Proben dieser Hadrianischen Kunst.

Der Kaiser, welcher selbst der Tektonik, Bildhauerkunst und Malerei oblag, hielt sich für den gebornen Beschützer aller Künste und scheute keine Kosten und Anstrengungen dieselben zu einer nie da gewesenen Blüthe zu bringen,

die klassische Kunst der Griechen nicht nur zu erreichen, sondern wo möglich zu überbieten.

Die friedliche Lage des Reichs kam diesem Streben zu Statten. Wohl war auch er den größern Theil seiner einundzwanzigjährigen Regierung fern von der Hauptstadt in den Provinzen, aber nur selten, um sie gegen die Feinde des Reichs zu vertheidigen; meist in ganz friedlicher Absicht, um ihre geistigen Bedürfnisse zu befriedigen, um ihre Schönheiten kennen zu lernen, um ihre Kunstwerke zu studiren und copiren zu lassen. Fast 16 Jahre lang hat er in Begleitung von Künstlern und Gelehrten, ein zweiter Alexander der Große, alle Theile seines Reiches, von Britannien bis Aegypten, von Spanien bis Arabien, von Italien bis Cappadocien, manche, wie Griechenland und Kleinasien, mehrmals in solcher Weise besucht und durchsucht, ausgebaut und ausgebeutet, bereichert und benützt. Keinem Kaiser verdanken diese so viele Schönheits- und Wohlfahrtsbauten, (Tempel, Ehrenbogen, Säulenhallen, Gymnasten, Aquädukte); an keinen bewahren sie dem entsprechend so viele Erinnerungsmale, keinen haben sie sich durch so viel Ehrendenkmalen dankbar gezeigt. Nicht nur, daß er fast in allen Städten des Reichs etwas baute, er hat ganze Städte, wie Jerusalem (Aelia Capitolina), Palmyra, Stratonice, Nicomedien, wieder errichtet oder überhaupt erst gebaut.

„Hadrianstädte“ gab es in allen Theilen des Reichs. Seinem Liebling Antinous zu Ehren baute er nach eigenem Plane die Stadt Antinoeia oder Antinopolis in Aegypten, von deren Reichthum und Größe noch heut beträchtliche Reste Zeugniß geben. In Pelusium stellte er das Grabmal des Pompejus glänzend wieder her.

In Nemausus, dem heutigen Nimes, errichtete er eine Basilica oder Tempel, vielleicht beides, zu Ehren der Plotina, der trefflichen Gemahlin des Trajan, welcher er besonders seine Adoption zu danken hatte und zu welcher er sich um so mehr hingezogen fühlte, je mehr ihn seine eigene rauhe Gattin Sabina abstieß. Möglich ist, daß das noch heut unter dem Namen „Diantempel“ in Trümmern erhaltene Nymphäum in Nimes aus dieser Zeit stammt. In Spanien verdankte ihm Tarragona die Wiederherstellung des Tempels des Augustus, Italica, die Stadt seiner Väter, unter vielen Wohlthaten gewiß auch öffentliche Monumente.

Der Tempel, welchen er in Byzikos erbaute, wurde unter die Wunderwerke der Welt gerechnet. Corinth erhielt durch ihn Thermen und Aquädukte, Megara und Abae einen Tempel des Apoll, Sympolis eine Säulenhalle. Mantinea, die Stadt, aus der die Vorfahren des Antinous stammten, erhielt einen neuen Tempel des Poseidon, aber auch der alte wurde mit musterhafter Sorgfalt erhalten und gepflegt; Mantinea erhielt ferner einen Tempel des Antinous, ein Gymnasium mit Gemäldegallerie, eine Ehrensäule auf dem

Grabe des Epaminondas. Am meisten aber erfuhr die kaiserliche Gunst unter den Städten Griechenlands Athen.

Wenn diese Metropole der Schönheit und Weisheit, auch als sie längst aufgehört hatte politischen Einfluß zu üben und sich nur darauf beschränkte, die Strahlen der griechischen Kultur zu sammeln, das Schooßkind asiatischer wie europäischer Fürsten geworden ist, eines Ptolemäos Philadelphos, Attalos I. und II., Eumenes II., Antiochos IV. Epiphanes, so ist Hadrian unter diesen nur der jüngste, nicht der letzte.

Waren diese nur „Athener-Freunde“ gewesen, so wollte er ein zweiter Gründer der Stadt, ein anderer Theseus werden, der Schöpfer eines Neu-Athen, welches sich von Alt-Athen durch das noch jetzt erhaltene Thor, abgrenzt, dessen eine Seite die Inschrift trägt:

„Dies ist des Hadrian und nicht des Theseus Stadt.“,
während auf der andern, der Altstadt zugekehrten, Seite steht:

„Dies ist das Altathen, von Theseus einst gebaut.“

Der Mittelpunkt dieses Neu-Athen, welches an einer Stelle, in deren Nähe eine der ältesten Ansiedelungen auf dem Boden von Attika stattgefunden hatte, in der Niederung des Ilissosflusses, angelegt wurde, sollte der Tempel des olympischen Zeus werden.

Dieser Tempel gleicht dem Kölner Dom wie in seinen Schicksalen, so in seiner Größe. Begonnen fast 5 $\frac{1}{2}$ Jahrhundert v. Chr. von Pisistratus hatte der Bau nach Vertreibung seiner Söhne drei und ein halbes Jahrhundert geruht bis auf Antiochos Epiphanes, welcher, bezeichnend für Roms Stellung zur Baukunst, die Ausführung einem römischen Baumeister Gossutius übertragen hatte. Aber auch er war vor der Vollendung gestorben. Nicht besser war diese den vereinten Bemühungen mehrerer mit den Römern verbündeten Fürsten zur Zeit des Augustus gelungen. Erst der Romantiker Hadrian ruhte nicht eher, als bis er den Tempel einweihen konnte, den größten aller griechischen Tempel nächst denen der Artemis zu Ephesos und des Apoll zu Milet, auch in seinen Ruinen eines der großartigsten Bauwerke der alten Welt. — Das Haus, in welchem der olympische Gott in einem Bild von Gold und Elfenbein thronte, umgab ein Wald von Säulen, Säulen von 60' Höhe und 6 $\frac{1}{2}$ ' Dicke, in schönem Verhältniß sich verjüngend; vor den Säulen standen die Bildsäulen der athenischen Töchterstädte, in einiger Entfernung in großer Menge die Statuen Hadrian's, Weihgeschenke aller Städte, welche er besucht und beschenkt hatte. — Heut stehen nur noch 15 Säulen — vermuthlich zum Bau des Antiochos gehörig — mit Resten des Architrav, zum Theil dadurch entstellt, daß sich ein Heiliger im Mittelalter auf ihnen seine lustige Zelle gebaut hat; aber auch so sind sie beredete Zeugen der einstigen Herrlichkeit, und mit Freude ruht auf ihnen das Auge, auch wenn es sich an der

Aussicht auf das tiefblaue Meer, auf die schöngeschwungenen Linien der Insel Megina und die duftigen Umrisse von Argolis entzückt hat.

Nehmen wir dazu, daß Hadrian den Athenern noch einen zweiten Tempel des Zeus aller Hellenen gebaut hat, einen Tempel der Hera, ein Heiligthum aller 12 Götter, ein Gymnasium mit Säulen aus afrikanischem und karystischem Marmor, zu dem vermuthlich die noch heut erhaltene, mit 6 korinthischen Säulen verkleidete Wand gehört, eine Bibliothek mit Säulenhalle aus phrygischem Marmor, vergoldeter Decke, Wänden von Alabaster, geschmückt mit Statuen und Gemälden, fügen wir ferner hinzu, daß er ihnen einen großartigen auf Arkaden von ionischen Säulen ruhenden Aquädukt baute, von dem noch im 15. Jahrhundert Cyriacus von Ancona, der erste antiquarische Entdeckungsbereisende des Abendlandes, beträchtliche Reste sah, endlich daß er ihnen vermuthlich auch das Theater neugebaut und ausgeschmückt zurückgab, so werden wir begreifen, daß die Athener ihn nicht nur als größten Wohlthäter ihrer Stadt feierten und durch zahlreiche Statuen ehrten — allein im Theater waren so viel Statuen, als Abtheilungen, nämlich 13 — sondern auch ihm schon bei Lebzeiten das Prädikat „Gott“ gaben und seinen ersten Aufenthalt in der Stadt als Ausgangspunkt einer neuen Aera nahmen.

In Italien verdankt, um geringere Schöpfungen zu übergehen, die Hauptstadt einen großen Theil ihrer Werke seiner kaiserlichen Freigebigkeit und Baukunst: ich nenne unter den Profanbauten nur das Athenäum, eine Akademie der freien Künste, und von den zahlreichen Tempeln, außer dem des Trajan nur den Doppeltempel der Venus und Roma, welchem der Riß und Plan des Kaisers selbst zu Grunde lag. Auch von diesem sind heut nur noch Reste bei der Kirche S. Francesca Romana erhalten; die vergoldeten Metallplatten, mit welchen das Dach belegt war, sollen durch Papst Honorius I. zur Eindeckung der St. Peterkirche verbraucht worden sein, ebenso wie zum Schmuck der achteckigen Sakristei dieser Kirche 8 Säulen aus Hadrian's Villa in Tivoli und als Taufbecken der Deckel seines Porphyrsarkophages dienen soll, nachdem der Papst Innocenz II. in diesem bestattet worden. Gegenwärtig aber ruht in Rom die Erinnerung an Hadrian nichts so sehr wach als das Grabmal, welches er sich selbst errichtete, in der Meinung, das von Augustus für die Mitglieder der kaiserlichen Familie errichtete Mausoleum habe keinen Raum mehr seine Asche aufzunehmen; und damit dies Grabmal bequem zugänglich sei, wurden gerade vor ihm beide Ufer des Tiber durch eine neu errichtete, die heut noch größtentheils erhaltene Engelsbrücke verbunden. Das Mausoleum selbst, die heutige Engelsburg, auf einem mächtigen viereckigen Unterbau ruhend, war ein Cylinder von über 100 Ellen Durchmesser, mit weißem Marmor bekleidet, mit einer Unzahl von Statuen geschmückt und von freistehenden korinthischen Säulen umgeben. Auf der

Platte des Thurms soll die Statue des Kaisers auf einem Biergespann gestanden haben. *)

Ist dieses eines der imponirendsten Mausoleen, welche die Geschichte überhaupt kennt, so erscheint es doch klein im Vergleich zu dem für alle Zeiten wahrhaft staunenswerthen, ja geradezu einzigen Werke, der kaiserlichen Villa bei Tibur, welche geradezu als eine Kunstausstellung der römischen Welt, ein Museum aller Stile, eine plastischen Gestaltung aller Reise-Eindrücke und Erinnerungen des Kaisers genannt werden kann. In einem Umfange von einigen Stunden, welcher dem der Siebenhügelstadt selbst wenig nachgiebt, schuf er ein Labyrinth von Gärten und Bauten. Hier schlossen sich an einander Theater, Circus, Akademie, Lyceum, Gallerien, Tempel bald in griechischem, bald in ägyptischem Stile. Hier war ein See, auf welchem Gefechte aufgeführt werden konnten, dort Hallen und Bäder; hier das schöne Thal Tempe, durchströmt von einem Peneus; dort, damit nichts fehle, ein Elysium und ein Tartarus, von dem die Sage geht, es seien, um die Illusion aufs höchste zu steigern, in ihm Verbrecher gezeißelt worden, deren dumpfheraufstöhnendes Geschrei die Seufzer der Unterwelt nachahmen sollte. Das Ganze beherrschte auf einer Anhöhe gelegen der Palast des Kaisers. — Heut ist diese Villa nur ein ungeheurer Complex nackter Ziegelmauern, deren Bestimmung im einzelnen sehr schwierig ist. Die Schaaren des Totilas haben sie vernichtet, und seit der Zeit ist sie verödet geblieben.

Entsprechend war der malerische Schmuck des Innern, von welchem die Ausgrabungen noch vereinzelte Reste zu Tage gefördert haben: besonders Stuckdecken und Mosaikböden. Während unter den letzteren in Bezug auf Feinheit der Arbeit das Masken-Mosaik (jetzt im gabinetto delle maschere des Vatican) den ersten Platz einnimmt, ragt in Bezug auf Anmuth der Darstellung das Tauben-Mosaik (jetzt im capitolinischen Museum) hervor. Auf dem Rande einer Schale mit Wasser sitzen 4 Tauben, von denen die eine trinkt, eine zweite sich putzt, die beiden andern sich umsehen.**) Ergreifend ist die Darstellung des Kampfes von Centauren gegen wilde Thiere auf dem jetzt in Berlin befindlichen Mosaik.

Ungleich großartiger ist die Ausbeute an Werken der Plastik gewesen, mit welchen die Villa geschmückt war. Nachdem bereits am Ende des

*) Die Angabe, daß der riesige Pinienapfel aus vergoldetem Metall, der sich jetzt im Garten des Vatican befindet, die Spitze des Grabmals gekrönt habe, ist höchst wahrscheinlich, ebenso wie die Angabe, daß das Denkmal von ehernen Schranken mit goldenen Pfauen und einem goldenen Stier umgeben war, ins Gebiet der Fabeln zu weisen, welche sich frühzeitig an dieses Denkmal angeschlossen. —

**) Ein Theil der antiken Einrahmung des Mosaiks, ein Blumenstreifen, befindet sich als Geschenk des Card. Albani an den sächsischen Curprinzen Christian im Museum zu Dresden.

15. Jahrhunderts mit ihrer Ausgrabung begonnen worden, ist sie noch heut ein unerschöpfter Statuenschacht zu nennen.

Die reichste Ausbeute freilich ist bereits im 16. Jahrhundert von den Cardinälen Farnese und Este, den Governatoren vom Tivoli, gewonnen worden. Villa d'Este in Tivoli vom Cardinal Hippolyt von Este, um Mitte des 16. Jahrhunderts unter Leitung des mehr berücktigten als berühmten Architekten Ligorio angelegt, jene reizvollste unter den modernen italienischen Villen, und unter allen die am meisten architektonisch aufgebaute, hat ihren reichen plastischen Schmuck, wohl an 100 Statuen und Reliefs, ausschließlich der benachbarten Hadriansvilla entlehnt. Im 18. Jahrhundert wurden die Ausgrabungen wieder aufgenommen von dem gelehrten Cardinal Furietti, dem Kunstenthusiasten Cardinal Albani, dem Grafen Febe u. a., deren Ausbeute dem capitulinischen Museum, der Villa Albani, dem Vatikan und schließlich fast allen Museen Europas zu Gute gekommen ist.

Die Zahl der plastischen Werke, welche dieser Villa entstammen, ist größer als die der bisher in Pompeji ausgegrabenen, und es giebt überhaupt auf der ganzen classischen Erde keine Anlage, welche so viele Statuen zu Tage gefördert hätte, als Hadrian's Villa. Und der Zahl entspricht die Mannichfaltigkeit und Bedeutung der Werke. Da ist fast kein Stil und keine Gattung von Darstellungen unvertreten. Da sind vor allem zahlreiche Götterdarstellungen: Zeus, Hera und Hermes, Ares, Pallas und Aphrodite*) in leise archaisirenden Reliefs an den Basen zweier Candelaber, der größten und geschmackvollsten unter allen erhaltenen antiken Candelabern; da ist eine Minervastatuetten, ein liegender Dionysos, eine ephesische Artemis, eine Nemesis, der die Hand an den Mund legende Gott des Schweigens Harpokrates, die Flora, zwei einander ähnliche Statuen des schnellen Götterboten Hermes, der sich eben die Sandalen anlegt, um alsbald den Auftrag, auf welchen er lauscht, auszuführen; Amor bemüht die Sehne an einen Bogen zu spannen, Psyche schmerzvoll nach ihrem Peiniger ausblickend. Derselbe Peiniger Amor ist es, welcher einem „Centaurpaar,“ dem Werke der Meister von Aphrodisias, Aristos und Papias, zu schaffen macht: einem älteren Centaur, dessen Sinne vom Genuß des Weins benebelt scheinen, so daß er nicht bemerkte, wie Amor ihn fesselte, sieht sich Befreiung flehend nach seinem Peiniger um, welcher ihm schelmisch sein Köpfehen hinhält, und einem jüngeren Centaur welcher heransprengt dem alten ein Schnippchen schlagend, ohne zu ahnen, daß auch ihm durch einen ihm bereits auf dem Rücken sitzenden Liebesgott alsbald ebenso klägliche Pein bereitet werden wird. Dazu kommen Satyrstatuen in edler und niedriger Auffassung: ein jugendlicher Satyr sonnt

*) Die Mediceische Venus wird hier übergangen, da ihre Auffindung in Hadrian's Villa ungenügend beglaubigt ist.

sich an einen Baumstamm gelehnt, in süße Träumerei versunken; ein anderer von rothem Marmor faßt triumphirend nach seiner Wonne, einer großen Traube, nach welcher auch sein Gefährte, ein Ziegenbock, schmachtet. Ein dritter, der barbarinische Faun, der seinen Rausch ausschläft, ist, obwohl nicht in der Villa gefunden, doch wohl hier zu nennen, weil er wahrscheinlich zu den Statuen gehörte, welche das Grabmal Hadrian's schmückten, da er unter Papst Urban VIII. in dem dieses umgebenden Graben gefunden wurde und somit wahrscheinlich zu den Statuen gehörte, welche die Belagerten unter Belisar auf die stürmenden Gothen herabstürzten.

Gehen wir weiter ins Gebiet der Heroenwelt, so ist zuerst zu nennen ein Schläfer und eine Schläferin ganz anderer Art: Endymion (eine Marmorstatue aus dem Besitz des Grafen Marefoschi in Rom durch König Gustav III. an Schweden gekauft, jetzt das Juwel des Museum zu Stockholm) hingestreckt in sanften friedlichen Schlummer, in welchem ihn die keusche Göttin des Mondes fand, wie sie uns die herrliche Statue des Vatican zeigt, und die unglückliche Ariadne, welcher der Schlaf keine Ruhe, sondern Qual brachte, verlassen von Theseus, ein jetzt im Vatican befindliches Relief, das die Basis für die richtige Deutung der entsprechenden vordem als Cleopatra gefeierten Statue wurde. Ferner zwei Amazonen: die eine wahrscheinlich sich auf eine Lanze oder Sprungstab stützend, die andre verwundet und ihr Gewand ein wenig an der verwundeten Stelle lüftend. Klingt in letzterer schon ein leises Weh durch das Gesicht, so ist das Pathos erheblich gesteigert in dem sogenannten Ajax mit dem Reichnam des Achill, einer Gruppe welche in zwei Exemplaren, deren Reste im Vatican sind, in der Villa Aufstellung gefunden hatte: der wilde Ajax mit Anspannung aller Kräfte bemüht den Körper des Achill, in welchem sich bereits die Wirkung des Todes zu äußern beginnt, zu retten, richtet, da er sich von den Seinen verlassen und auf allen Seiten von den Troern bedrängt sieht, halb noch trotzig, halb flehend seinen Blick hinaus zu den Olympiern. Auf dem höchsten Gipfel endlich ist das Pathos in dem berühmten Niobidensturz, als dessen Fundort die Villa Hadrian's wenigstens wahrscheinlich ist, da er sich früher in der Villa des Cardinal Hippolyt von Este auf dem Quirinal, jetzt im Vatican befindet: eine der Niobetöchter greift, in eiligster Flucht vor den Geschossen der zürnenden Götter begriffen, mit der Rechten nach dem einen vom Sturm durchwühlten wild flatternden Mantelende und erhebt entsetzt und Erbarmen flehend die Linke. Nicht genug daß dieser Torso alle Niobidenfiguren an Güte der Arbeit bei weitem übertrifft, ist er überhaupt den bedeutendsten Torsoen der Antike zuzurechnen: „denn obwohl wir weder den Gesichtsausdruck noch die Bewegung der Hände wahrnehmen, fühlen wir doch ihren ganzen Schmerz in seiner tiefsten Tiefe mit.“

Schon halb dem Gebiet der Allegorie gehören die zwei Büsten der Tragödie und Komödie an: zwei Köpfe für die antike Auffassung der beiden Arten des Drama ebenso interessant wie die vatikanischen Statuen der Melpomene und Thaleia, deren erste dem modernen Gefühl nicht tragisch, die zweite nicht komisch genug erscheint, vielleicht weil die Tragödie der Zeit, der diese Auffassung entstammt, weniger die innere Schuld des Helden als Motiv der Katastrophe hervorhob und die Komödie nicht possenhafte, sondern humoristische Wirkung erstrebte. Der Wirklichkeit und dem Leben ist entnommen die Darstellung der Wettläuferin (im Vatikan): ein Mädchen, welches sich am Wettlauf zu Ehren der Hera in Olympia siegreich betheiltigt, im Moment des Ablaufs, so daß der erste Fuß bereits gehoben ist und der Körper sich nach vorn überneigt.

Endlich fehlt auch das Portrait nicht: abgesehen von dem in der Villa ausgegrabenen angeblichen Aristophaneskopf, den später in der Villa aufgestellten Büsten der ältern Faustina, des Antoninus Pius und Marc Aurel ist dasselbe als Idealporträt aufs glänzendste in dem Antinous vertreten, jenem schwärmerischen bithynischen Jüngling, der sich, um das Leben des Kaisers zu verlängern, dem Tode im Nil weihte und zum Dank dafür von diesem nicht nur heftig beweint, sondern auch göttlicher Ehren gewürdigt wurde: nicht genug, daß an der Stelle, wo er den Tod gefunden hatte, eine Stadt gebaut und nach ihm genannt, daß ihm ein Cultus und Orakel geweiht wurde, das ganze römische Reich sah Statuen des Antinous, theils vom Kaiser selbst, theils von Völkern und Städten auch lange Zeit nach dem Ereigniß errichtet, ein Beweis, daß die sinnige Schönheit des Bithyniers nicht ohne lebhaften Eindruck auf die ganze Zeit geblieben war. Und in der That ist es ein außerordentlich anziehendes Gesicht, was uns in den mehr als 25 erhaltenen Büsten und Statuen entgegenblickt. Unschuld und Hingebung auf der einen, Schwermuth und Sentimentalität auf der andern Seite sind die Hauptzüge dieses Lockenkopfs mit dem in die Stirn hineinsfallenden Haar, den tiefliegenden Augen, den flachen Lidern, den sanft gebogenen schmalen Brauen, den vollen, fein geschwungenen Lippen, den fleischigen Wangen, dem ovalen Kinn, ohne daß wir freilich im Stande wären zu sagen, wie viel von diesen Schönheiten auf Rechnung der idealisirenden Künstlerhand kommt. Denn idealisirt, ja apotheosirt sollte der allgemeine Liebling dargestellt werden, und wenn dazu besonders der Idealtypus des Narciss und des Dionysos gewählt wurde, so wird für das erstere die Gleichheit des Schicksals, welches einen Jüngling aus Liebe in das kühle Wellengrab zog, für das andere der Charakter seiner mehr weichen und jugendlich zarten als kräftigen und voll männlichen Schönheit bestimmend gewirkt haben. Die idealste Statue, welche uns diesen Jüngsten im griechischen Götterkreise als Dionysos mit Thyrsos-

stab und Epheukranz und Pinienapfel auf dem Kopfe zeigt, ist der Antinous Braschi, sogenannt nach dem Duca Braschi, welcher diese in der kaiserlichen Villa zu Palestrina gefundene Colossalstatue von seinem Oheim Papst Pius VI. zum Geschenk erhielt, aus dessen Besitz sie in den Vatikan überging. Ihr kommt an Schönheit der Körperbildung gleich der aus der Tiburtinischen Villa stammende Antinous des Kapitols und vielleicht in noch höherem Maaße der Antinous in Neapel, eine Statue voll schwellenden Lebens und vorzüglicher Erhaltung, während die Gesichtszüge besonders ausgeprägt erscheinen in der Tiburtinischen Colossalbüste des Vatikan, dem Colossalkopf der Villa Mondragone bei Frascati, jetzt im Louvre und dem colossalen Tiburtinischen Reliefbruchstück elegantester Arbeit in Villa Albani. Endlich ist hier, um die in dem steifen ägyptischen Stile gearbeiteten Statuen, welche von Aehnlichkeit wenig, von der Schönheit des Jünglings noch weniger zeigen, zu übergehen, die berühmte Gruppe von Idefonso zu nennen, welche bekannter ist unter dem Namen Schlaf und Tod, Drest und Pylades, wahrscheinlich aber den Antinous zeigt im Verein mit einem Todesgenius, vielleicht dem Hermes, welcher seine Fackel auf den Altar der Todesgöttin hält, zu welcher er den Antinous hinabgeleitet. Dies sind die bedeutendsten der — um den allgemeinsten Ausdruck zu gebrauchen — Hadrianischen Werke.

Es wäre im höchsten Grade ungerecht oder würde Mangel an Empfindung und Formensinn zeigen, wollte jemand der Mehrzahl derselben Schönheit und Idealität absprechen. — Die Säulen des Gymnasion in Athen nicht großartig nennen, das Taubenmosaik nicht anmuthig, die Candelaber nicht reich und geschmackvoll finden, vom Ajax mit dem Leichnam des Achill nicht mächtig ergriffen werden, vor dem Niobidensturz nicht die Schauer des Pathos fühlen, in der Nemesis nicht den Geist ernster Erhabenheit erkennen, die Amazonen nicht innerlich wahr und groß, die Büsten der Tragödie und Komödie nicht geistreich finden, in dem bogenspannenden Amor, dem sich sonnenden Satyr, dem lauschenden Merkur, dem schlafenden Endymion nicht den Reiz der Anmuth, in der Wettläuferin nicht den Zauber naiver Liebenswürdigkeit merken, im Centaurenpaar nicht die Ergebung der glücklichsten Laune, im barberinischen Faun nicht die sinnlichste Naturwahrheit, im Antinous endlich nicht ideale Auffassung anerkennen — einer Zeit, in welcher solche Werke in solcher Fülle entstehen, den Sonnenschein absprechen, das hieße sein eignes Urtheil gefangen geben.

Ein jedes Kunstwerk hat aber seine Bedeutung nicht bloß in seinem absoluten, ewigen, rein menschlichen Gehalte; seine rechte präcise Würdigung empfängt es erst aus der historischen Betrachtung seines Erscheinens.

Nun auf den ersten Blick wird auch das historische Urtheil über die Hadrian-Kunst günstig ausfallen. Vergleichen wir die genannten Werke mit

denjenigen, welche unter Hadrian's unmittelbarem Vorgänger, Trajan entstanden sind, so begegnen wir dort einer rein naturalistischen, fast könnte man sagen militärischen Kunstrichtung, der naturalistischen Verherrlichung der Thaten und Triumphe des Kaisers. Diesen Eindruck aber näher zu untersuchen muß sich sofort getrieben fühlen, wer den jetzt fast allgemein angenommenen Satz für richtig hält, daß die auf dem Boden Roms verpflanzte Kunst seit Augustus nur receptiv, nicht produktiv gewesen sei, daß sie nur Nachbildungen, nicht Originale hervorgebracht habe.

Wie stellen sich dazu diese Werke der Hadrianischen Idealkunst?

Sind es selbständige Idealschöpfungen, wirkliche Originale?

Es hat nicht gefehlt und fehlt nicht an solchen, welche die Kunst unter Hadrian in gleiche Linie mit der klassischen Kunst der Griechen, wie sie im Zeitalter des Perikles ihre höchste Blüthe hatte, setzten, welche den Hadrian für den Schöpfer einer Renaissance der griechischen Kunst erklärten, welche urtheilten, die Kunst unter Hadrian habe noch Ideale geschaffen, erst nach ihm habe sie die Fähigkeit zur Hervorbringung von Idealschöpfungen verloren, die Gruppe von Idefonso sei das letzte Ideal der griechischen Kunst, wie das erst Jahrhunderte später entstandene Gedicht des Musäus von Hero und Leander, die letzte Rose im Garten der griechischen Dichtkunst. Eine eingehendere Prüfung aber, welche bisher nicht angestellt worden, deren Hauptmomente hier kurz vorgeführt werden sollen, zeigt, daß die Kunst unter Hadrian in Wahrheit keine selbständigen Neuschöpfungen, sondern nur Nachbildungen hervorgebracht habe, daß Hadrian nicht eine Periode der Renaissance, sondern nur der Romantik begründet habe. Zunächst hören wir von keiner originalen Erfindung im Gebiete der Kunst in dieser Zeit. Aber wir vermögen auch keine solche wahrzunehmen.

Beginnen wir mit der Baukunst:

Die Säulen am Thor und der Stoa des Hadrian in Athen — um von den vermuthlich älteren des Olympieion zu schweigen — gehören der um Jahrhunderte älteren korinthischen Ordnung an; dabei ist im Capital bereits eine Spur der Entartung zu bemerken, die Form der Akanthosblätter ist weniger fein gerippt und gezackt.

Der Doppeltempel der Venus und Roma in Rom ist in seiner Grundform einfach griechisch, und auch die Besonderheit, daß die beiden Cellen als halbkreisförmige Nischen mit ihren Rückseiten aneinanderstoßen, ist entlehnt, nämlich vom Bau der Doppel-Basiliken.

Wenn aber noch die Cella von einem Tonnengewölbe und die halbkreisförmige Nische durch eine Halbkuppel überspannt wird, so ist dies eine dem Wesen des griechischen Tempels widerstrebende, nahe an Stilvermischung streifende, gewiß nicht lobenswerthe Neuerung des Kaiser-Architekten.

Die Bauten der Villa zu Tivoli sind ausgesprochener Maßen Nachahmungen griechischer, wie die Akademie, das Lyceum, Prytaneum, Stoa Poikile, speziell athentischer oder, wie der Canopus, ägyptischer Bauwerke. Das Mausoleum endlich hat sein Vorbild in dem Grabmal der Plautier an dem Wege nach Tivoli aus dem Anfang der Kaiserzeit oder am Grabmal der Caecilia Metella, der Gemahlin des reichen Crassus, an der appischen Straße aus dem Ende der Republik, welches sogar einen ganz ähnlichen mit Stierschädeln gezierten Fries zeigt, wie ihn ältere Beschreiber der Stadt Rom noch am Mausoleum Hadrian's bemerkt haben.

Ueber die Malerei ist in aller Kürze daselbe zu sagen. Wir hören von keinem großen Maler — Aetion, der Maler der Hochzeit Alexander's und der Rhorane, welchen man früher in die Zeit Hadrian's setzte, hat 5 Jahrhunderte früher gelebt —, wir hören von keiner bedeutenden malerischen Schöpfung aus dieser Zeit, und was uns erhalten ist, zeigt dieselbe Nachahmung wie die Werke der Architektur: das Taubenmosaik ist nichts als die Copie eines Werks des berühmtesten aller Mosaicisten, des Sosos, eines Werks, welches sich, wie das ihm gespendete Lob und die zahlreichen Wiederholungen beweisen, zu allen Zeiten großer Beliebtheit erfreut hat, noch dazu die nicht ganz gelungne Copie jenes Werks: denn dasjenige, was am Original am meisten die Bewunderung hervorrief, der Schlagschatten, welchen der Kopf der sich tränkenden Taube auf die Oberfläche des Wassers geworfen hatte, wird hier vergebens gesucht. Ebenso gehörten Scenen aus dem Leben der Centauren besonders seit Zeuxis zu den beliebtesten Gegenständen der Malerei, und wird auch das Centaurenmosaik nach einem älteren Vorbild gearbeitet sein.

Was endlich die Plastik betrifft, so ist auch bei ihr der Nachweis der Unselbständigkeit nicht schwer geführt.

Der Typus der Artemis von Ephesus ist Jahrhunderte vor Hadrian entstanden und zu allen Zeiten derselbe gewesen.

Die Niobide ist entlehnt der berühmten Composition des Skopas; das Original des sich sonnenden Satyr ist geschaffen von Praxiteles, das des bogen spannenden Amor wahrscheinlich von Klytipp, das des laufenden Merkur wahrscheinlich von einem Künstler einer dieser verwandten Schule, welcher seinerseits das Motiv der Figur dem westlichen Friesse des Parthenon entlehnte.

Die verwundete Amazone wird auf Polyklet oder Kresilas, die sich zum Sprung rüstende vielleicht auf Phidias zurückgehen.

Die Nemesis zeigt einen Typus, der nur der classisch-attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. entnommen sein kann, während die Entstehung des Originals der Wettläuferin um wenig früher in einer Schule des Peloponnes zu suchen sein wird.

Die Gruppe des Ajax mit dem Leichnam Achill's ist ein Werk der rhodischen Schule, vermuthlich noch etwas älter als der Laokoon, sicher Jahrhunderte vor Hadrian erfunden.

Bei den andern Werken sind wir zwar nicht im Stande die Entstehungszeit der Originale in solcher Weise zu fixiren, aber daß auch sie lange vor Hadrian entstanden sind, und daß der Kunst seiner Zeit nicht das Verdienst ihrer Erfindung zukommt, läßt sich zur Evidenz bringen.

Dies gilt von der geängstigten Psyche: denn die Qualen, welche Amor der Psyche bereitet, sind ein Gegenstand nicht bloß für die ältere Poesie, sondern sind in derselben Weise auch schon von der ältern Kunst, beispielsweise auf Pompejanischen Wandgemälden, also schon vor dem Jahre 79 n. Chr., dem Jahre der Verschüttung dieser Stadt durch den Vesuv, dargestellt worden.

Dieselben zeigen auch den Endymion ebenso wie ihn die Statue der Hadrianischen Villa vorführt; und 2 silberne ebenfalls in Pompeji gefundene Becher zeigen bereits das Motiv des Centaurenpaar, nur mit dem geringen Unterschiede, daß auf ihnen statt des jugendlichen Centauren eine Centaurin erscheint.

Ein seinen Rausch ausschlafender Faun, wie der barberinische, war das Sujet, mit welchem Antipater, der sicher vor Pompejus gelebt hat, einen silbernen Becher schmückte, wahrscheinlich nach dem Vorgange eines größern statuarischen Werkes, von welchem dann unsere Statue copirt ist, wofür wir es hier nicht, wie vielleicht auch bei dem einen oder andern Werke, mit einem von Hadrian oder schon von einem seiner Vorgänger aus Griechenland selbst entführten Originalwerke zu thun haben, wofür allerdings die unnachahmlich lebensvolle und frische Behandlung des Ganzen, das Sichere, Freie, unmittelbar Empfundne der Arbeit zu sprechen scheint.

An den Antinousbildern endlich ist die statuarische Auffassung selbst wie schon gesagt, dem überlieferten Dionysos- und Narciß-Ideal entlehnt; für den Antinous der Gruppe von Idefonso diente der eidechsenstießende Apoll des Praxiteles, für den Fackelträger ein Merkur vermuthlich Syssippischer Schule, ähnlich dem fälschlich sogenannten Antinous des Belvedere, oder dem sogenannten Germanicus des Kleomenes, als Vorbild.

Nur die Wiedergabe der Portraitszüge ist an diesen Bildern das Verdienst der Hadrianischen Zeit: ein bei aller Meisterschaft der Ausführung doch geringes Verdienst, für welches nur scharfe Beobachtung der sinnlichen Natur und Virtuosität der Technik erforderlich ist. Dies aber sind die Eigenschaften der Hadrianischen Zeit. Eleganz, Glätte und Sorgfalt der Arbeit, eine bis in die kleinsten Details gehende Ausführung selbst am härtesten Material sind die entschiedne Stärke dieser Zeit, wie wir ihr in frühern Zeiten nirgends begegnen. Man vergleiche nur die minutiöse Bildung der Haare an der Brust

der Centauren oder der Haupthaare an dem Satyr mit der Traube, der ebenfalls eine durch viele Zuthaten gestörte Wiederholung einer älteren belebteren Figur ist. Dazu kommt eine Vorliebe für bunten Marmor: der Satyr mit der Traube ist von rothem, die Centauren sind von schwarzem Marmor; endlich gar die gleichmäßige Verbindung von Marmor mit Bronze. Das ganze Gewand des Antinous-Braschi war von Bronze, während die Figur selbst von Marmor ist.

Schwerlich wird jemand diese Neuerungen der Hadrianischen Kunst loben wollen.

Die Anwendung buntfarbigen Marmors zur Wiedergabe des menschlichen Körpers zeigt, wie sehr das Verständniß der Bedeutung des weißen etwas durchsichtigen Marmors mit seinem lebensvollen warmen Ton für den menschlichen Körper abhanden gekommen war. Bei sonnenverbrannten gemeinen Waldwesen, wie die Satyrn sind, und bei jenen wilden halbthierischen Centauren kann man die Wahl des rothen und schwarzen Marmors allenfalls erklären, aber immer bleibt es eine Abwendung von der Aufgabe der Kunst die gemeine niedrige Natur zu veredeln, welche im weitem Verlauf zu den allerstärksten Geschmacklosigkeiten, zu jenen buntfarbigen Malbasterstatuen führt, wie sie das Zimmer der bunten Marmi in Neapel und besonders der farnefische Apoll zeigt, jene Statue von violettem Marmor, dem am schwersten zu bearbeitenden Porphyre, mit blendend weißem Kopf und Extremitäten, und einem Lorbeerkranz von Bronze. — Eine derartige Vermischung der Stoffe, welche ihrem Wesen und ihrer Wirkung nach so disparat sind, wird niemand mehr billigen wollen, als jene Ansätze zur Vermischung des Basiliken- und Centralbaus.

Nehmen wir noch dazu, daß die Hadrianische Kunst consequenterweise in Säulen wie Statuen auf Massenhaftigkeit und Colossalität der Dimensionen bedacht war, so sind ihre Eigenthümlichkeiten erschöpft und nunmehr der Standort gewonnen, von welchem erst ein freier und sicherer Umblick auf ihre Leistungen ermöglicht ist. Dieser Umblick kann unser Urtheil nur bestätigen, daß die Kunst zur Zeit Hadrian's keine Originalschöpfungen hervorgebracht, daß sie vielmehr nur als romantische Kunst auf die Ideale der Klassisch-griechischen Kunst zurückgegriffen und diese reproducirt hat, und daß alle ihre selbständigen Neuerungen keine Verbesserungen dieser gewesen sind, daß sie demnach keine andre Stellung einnimmt als die Romantik der deutschen Kunst in diesem Jahrhundert.

Zum Schluß noch ein Wort der Erklärung, warum eine Renaissance der griechischen Kunst jener Zeit nicht gelungen ist.

Hadrian selbst war kein Original-Genie: er war großartiger Di-

lettant. Er war aber auch bei aller Vorliebe für Griechenland, griechische Kunst und Wissenschaft doch nur ein „Griechlein“,
und hat von Hellas Geist nur einen Hauch gespürt.

Wie hätte er sonst an Stelle des ewig jungen Homer einen Epigonen wie Antimachos von Kolophon setzen, wie hätte er einen Platon verachten können.

Hadrian war aber auch ein Kind seiner Zeit, die selbst keine Ideale mehr hatte, keine Begeisterung mehr in sich trug, also auch für eine Wiedergeburt der Kunst unfähig war.

Es war kein Leben mehr hinzuopfern in hochherzigem Kampfe um politische Ideale. Die Republik hatte sich selbst längst den Tod gegeben; der kluge Augustus war nur ihr Todtengräber gewesen.

Die Zeit brachte auch keine Genies mehr hervor: sie hat keinen Dichter, keinen Philosophen, keinen Staatsmann, nur Sophisten und Sophisten, die Sumpfpflanze des Hellenismus, Schönredner, Improvisatoren, Versemacher, Romanschreiber, Grammatiker, Moralisten, bigotte wundergläubige schwärmerische Sonderlinge, Heuchler und Spötter. Auch die wenigen hervorragenden Geister ranken sich an Gestalten des klassischen Griechenthum empor: Lucian an Aristophanes und Sokrates, Arrian an Xenophon.

Man mag noch so sehr ein Freund des Hellenenthums sein und seine Freude darin finden auch unsrer Zeit seine Tugenden, seine Thaten und seinen Einfluß zu schildern: das Hellenenthum jener Zeit war unfähig geworden eine neue Kultur aus sich hervorzubringen, einen Fortschritt in der Entwicklung der Geschichte der Menschheit aus eigener Kraft anzubahnen: dies Hellenenthum mit aller seiner Bildung mußte weichen der neuen Weltanschauung, welche auftrat als Religion des Gemüths und des Friedens, mit humanistischen kosmopolitischen Ideen. Und so war Hadrian's Versuch einer Regeneration der alten Kunst, obwohl mit all dem Eifer derartiger Naturen unternommen, ebenso aussichtslos wie der zwei Jahrhunderte später auf dem Gebiet des Kultus mit noch viel größerer Hast, ja Ungestüm unternommene Versuch Julian's.

Die Kunst unter Hadrian gleicht dem letzten Strahl, welchen die Sonne auf die Erde sendet oder, zum mit Winkelmann zu reden, der Nahrung, welche der Arzt dem Kranken verordnet, welche ihn nicht sterben läßt, aber ihm auch keine Nahrung giebt. Schon unter seinem Nachfolger Antoninus Pius zeigt sich das Erlahmen ihrer Kraft: sie wird steif und altfränkisch; unter Septimius Severus stellt sich bereits ein bedenklicher Verfall auch der Technik heraus. Im Anfang des 4. Jahrhunderts ist sie schon in dem Zustande greisenhafter Schwäche. Als Konstantin der Große über seinen heidnischen Gegner Maxentius an der milvischen Brücke gesezt hatte und ihm ein Triumphbogen er-

richtet werden sollte, war die bildende Kunst auf dem Punkte der Unfähigkeit angekommen, daß ein älterer Bogen abgetragen werden mußte, um mit seinen Bildwerken diesen Neubau zu schmücken. Die antike Kunst ist daher unter den Faktoren der antiken Cultur zuerst erlahmt, und hat den Kampf gegen die neue Cultur eigentlich gar nicht aufgenommen. Gleichsam im Bewußtsein ihrer Unfähigkeit steigt sie herab ins Dunkel der Erde, klingt aus in Sarcophagen, in Gräbern, von denen, allerdings unter ihrem Einfluß, die neuere sogenannte christliche Kunst ihren Ausgang nimmt. Allmählich verschwinden auch die erhaltenen Werke der ältern klassischen Kunst der Griechen von der Oberfläche: sie werden, wenn nicht zerstört, verschüttet oder versteckt, und ruhen nun über 1000 Jahre im Dunkel der Erde. Erst als sich im 15. Jahrhundert in Italien ein neuer Geist regt, als der mit dem Christenthum in die Welt getretene, aber durch die Hierarchie und den Feudalismus des Mittelalters begrabene Geist des Humanismus von neuem erwacht, kommen auch diese Meisterwerke der Antike wieder zu Tage, noch rechtzeitig um auf die neuentstehende Kunst, welche erst jetzt den Namen Kunst in vollem Maße wiederverdient, Einfluß zu üben. Erst das Jahrhundert des Humanismus gewährt der Welt das Schauspiel einer Wiedergeburt der Kunst; das Jahrhundert des Humanismus giebt der Welt eine zweite, der ersten ebenbürtige klassische Kunst.

Richard Förster.

Norwegen und das Zweikammersystem.

Die Debatten der Norwegischen Volksvertretung, des Stortings, bewegen sich gewöhnlich in einem sehr ruhigen Tempo und nur selten tauchen in dem Kreise seiner Verhandlungen Fragen auf, welche über die Grenzen des eignen Landes hinaus auch im übrigen Europa die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln vermögen. Eine solche Frage war während der letzten Session die sogenannte Staatsrathsfrage und die Verhandlungen, welche über diese Frage und die mit ihr in Verbindung stehenden Verhältnisse des Norwegischen Staatslebens geführt worden sind, haben hier im Lande eine so außergewöhnliche Aufmerksamkeit erregt, daß sie auch im Auslande ein tiefergehendes Interesse finden dürften.

Was ist nun die sogenannte Staatsrathsfrage? Wer mit den Norwegischen Verhältnissen vertraut ist, wird leicht eine Antwort geben können, wer aber, und bei den meisten deutschen Lesern fürchten wir dies voraussetzen zu