



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Jahn, Otto: Höfische Kunst und Poesie unter Augustus : eine Kaiserstatue.

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

Höfische Kunst und Poesie unter Augustus.

Eine Kaiserstatue.

Im Frühjahr 1863 wurde in Rom neun Miglien vor der Porta del Popolo an einem Ort, der jetzt Porta Prima heißt, eine Marmorstatue des Augustus gefunden, welche den glänzendsten und nach allen Seiten lehrreichsten römischen Entdeckungen beizuzählen ist. Der Fundort ist bedeutsam und konnte große Erwartungen rege machen. Hier hatte Augustus Gemahlin Livia eine Villa erbaut, die Villa der Cäsaren genannt, von deren Pracht die Ueberreste wenigstens noch Andeutungen geben. Einst hatte ein Adler ihr eine weiße Henne, die einen Lorbeerzweig im Schnabel trug, unversehrt in den Schooß geworfen; auf die Weisung der Auguren wurde in jener Villa eine Hühnerzucht angelegt und der Zweig eingepflanzt. Beide gediehen vortrefflich, und mit dem Lorbeer schmückte Augustus sich bei seinen Triumphen. Seine Nachfolger ahmten sein Beispiel nach, jeder pflanzte den Triumphallorbeer bei der Villa ein, und so erwuchs dort ein stattliches Wäldchen. Am Ende der Regierung Neros, des letzten Juliers, starben die Hühner aus und die Lorbeerbäume verdorren.

Eine Statue des Augustus an diesem Ort gefunden, läßt nichts Geringes erwarten, und das Kunstwerk, jetzt von Tenerani restaurirt, im Vatican aufgestellt, rechtfertigt diese Voraussetzung. Eine wunderbar gute Erhaltung trägt zu dem günstigsten Eindruck bei und erhöht den Werth der Statue nicht wenig. Zwar wurde die Statue in Stücken gefunden, wobei sich ergab, daß sie bereits in alten Zeiten zerbrochen und restaurirt worden, auch der Kopf aufgesetzt gewesen war — was nichts seltenes ist —, allein es fehlten nur ganz unbedeutende kleine Stücke, selbst die Nase ist vollkommen erhalten. Die Bildsäule hatte in einer Nische gestanden, man sieht noch, daß sie am Rücken befestigt war, auch ist die hintere Seite nicht sorgfältig ausgeführt.

Augustus ist in der Blüthe des kräftigen Mannesalters als Imperator ruhig stehend aufgefaßt. Fest mit dem rechten Fuß austretend steht er vor uns, die Rechte mit einem Gestus erhoben, welcher einer versammelten Menge Ruhe gebietet, die Linke hält ein Scepter. Der Kopf, ein wenig nach rechts gewandt, zeigt die schönen, ruhigen, kalten Züge, welche Niebuhr so un-

heimlich waren, daß er erklärte, in einem Zimmer mit einer Büste des Augustus nicht ruhig arbeiten zu können. Ueber der Tunica hat er einen mit getriebener Arbeit reich verzierten Sarnisch angelegt, der Mantel ist von beiden Seiten her über den linken Arm geworfen, so daß er nur den mittleren Theil des Körpers bedeckt; die Füße sind unbeschuht, das Haupt entblößt. Zur Rechten steht neben ihm aufgerichtet ein Delphin, auf welchem ein Amor reitet, als Beiwerk nachlässiger behandelt. In der Statue selbst ist die Hand eines Meisters unverkennbar, der über alle Mittel der Technik sicher und mit Geschmack verfügte. Der Faltenwurf ist reich ohne Ueberladung und frei, der Panzer gibt mit einem raffinierten Realismus in allem Detail die feine eiselirte Arbeit wieder. Der Kopf ist ein charakteristisch lebendiges Portrait; die Haare sind einfach aber wirkungsvoll behandelt, die Knochen der Augenbrauen scharf markirt, die Augen selbst tief liegend, die Pupille nicht allein mit dem Meißel, sondern auch durch Farbe hervorgehoben — Augustus hatte ein leuchtendes Auge und einen scharfen Blick, auf dessen Wirkung er sich etwas zu Gute that.

Was die Statue auf den ersten Blick merkwürdig macht, das ist die durchgängige Anwendung der allenthalben deutlich erhaltenen Farben. Dadurch wird sie ein besonders lehrreiches Beispiel der polychromen Sculptur und, wenn es auch, um die Thatsache zu constatiren, keiner Belege mehr bedarf, ein sehr willkommenes. Denn das einst giltige ästhetische Dogma, daß die wahre Sculptur, als die Kunst der reinen Form, die Anwendung der Farbe nicht zulasse, daß alle classische und ideale Plastik farblos sei, entbehrt wenigstens der geschichtlichen Begründung. Hat man der mittelalterlichen Sculptur gegenüber ihre Vielsfarbigkeit zum Argument ihrer Barbarei gemacht, so muß jetzt als ausgemacht gelten, daß auch für die griechische Kunst die Polychromie zu allen Zeiten die Regel gewesen ist. Die Einwirkungen der Luft und noch mehr der Erde auf die Oberfläche des Marmors zeigen sich besonders der Farbe verderblich, sodaß diese meistens ganz oder bis auf vereinzelte Spuren verschwunden sind. Und selbst wenn dergleichen beim Ausgraben noch deutlich erkennbar sind, so verlieren sie sich gewöhnlich bald an der frischen Luft. Wer in eine neu geöffnete etruskische Grabkammer eintritt, wird überrascht durch den bunten Farbenschmuck, in welchem die Nischen der Sarkophage prangen; nach einigen Jahren sind in den Museen meist nur noch vereinzelte Spuren desselben wahrzunehmen. Die Farben der Sculpturen vom Maussoleion, welche bei der Ausgrabung klar zu sehen waren, sind jetzt undeutlich und zweifelhaft geworden. Wer sieht denn heute, daß die mediceische Venus einst goldene Haare hatte und die Pallas von Velletri bemalt war? Hier, wie bei einigen anderen Sculpturen, wurde diese Erscheinung schon in früherer Zeit als eine seltsame Curiosität angemerkt; in

den meisten Fällen blieb sie unbeachtet, oder ward doch nicht überliefert, auch wurden wohl die Farbenspuren als eine unwillkommene Geschmacklosigkeit getilgt. So war es möglich, daß man auch die zahlreichen Stellen der alten Schriftsteller aus den verschiedensten Zeiten, welche bald von der Farbewirkung der Sculptur als etwas sich von selbst verstehendem im Vorbeigehen reden, bald dieselbe als ein eigenthümliches und bedeutendes Moment hervorheben, theils unbeachtet ließ, theils, weil die richtige Anschauung fehlte, verkehrt deutete. Erst neuerdings hat sorgfältige, mit lebendigem Interesse für diese Erscheinung vorgenommene Untersuchung an den Monumenten die Farben, oder die deutlichen Spuren der Farben nachgewiesen. Denn sehr häufig hinterläßt die auf den Stein aufgetragene Farbe, auch nachdem sie verschwunden ist, eine eigenthümlich veränderte Oberfläche, welche für Ansicht und Gefühl den unzweifelhaften Beweis ehemaliger Färbung herstellt. So ist nach und nach eine zusammenhängende Reihe von Thatsachen gewonnen, welche die Anwendung der polychromen Sculptur Schritt für Schritt gegen die ihr das Terrain streitig machende Tradition in immer größerer Ausdehnung nachwiesen. Daß die Sculptur, soweit sie mit der Architektur in organischem Zusammenhang stand, Frieser, Metopen, Giebelfelder schmückte, sich dem dort durchgebildeten System der Farbengebung nicht entziehen konnte, ist nicht allein ein Postulat der künstlerischen Consequenz, sondern durch eine reiche Induction der Tempelsculpturen von Selinunt, Megina, Olympia, Athen, Halikarnas — um nur die Spitzen zu streifen — gerade für die echt griechische Kunst vollständig erwiesen. Damit ist aber für die eigentlichen Tempelbilder die gleiche Forderung unabweisbar geworden. Darf man schon von vornherein erwarten, daß ein künstlerisch empfindendes Volk, welches den Tempel der im Bilde vertretenen Gottheit zur Wohnung gab, dieses Götterbild auch als einen wesentlichen Theil des durch die Kunst geschmückten Raumes ansehen und mit dem Charakter dieses Schmucks in Einklang setzen werde, so fehlt es auch hier nicht an deutlich redenden Thatsachen. Die alte, aber noch bis in späte Zeiten festgehaltene Sitte, das Cultusbild namentlich an den Festtagen mit wirklichen Gewändern zu bekleiden und mit mancherlei Schmuckgegenständen zu puzen, ließ dasselbe auch in bunten Farben erscheinen und führte von selbst die Aufgabe für die Sculptur mit sich, bei der genauen Nachbildung so bekleideter Idole auch die Farben wiederzugeben. Dazu kam, daß die Stoffe, deren sich die älteste Kunst bediente, Holz und Thon, einen Ueberzug von Farbe nothwendig machten, der nun auch auf die Sculptur in Stein ganz naturgemäß überging. Frühzeitig wandte man verschiedenartige Stoffe zusammen an, indem gewisse Theile aus Stein oder Metall, andere aus Holz gebildet wurden; schon diese Zusammensetzung beruhte auf einem System der Polychromie, sie machte, um Ein-

heit zu verleihen, eine weitere Anwendung von Farben unvermeidlich. Die Gattung dieser componirten Sculptur, welche als die edelste galt und in der Zeit der höchsten Kunstblüte durch Künstler wie Phidias und Polyklet mit Vorliebe für Götterbilder angewendet wurde, die Plastik in Elfenbein und Gold, hatte in einer, zwar in den Mitteln beschränkten, aber entschiedenen Farbenwirkung wesentlich ihre eigenthümliche Bedeutung. Diesen Erscheinungen gegenüber hat man denn auch für Cultusbilder und deren Nachahmungen, überhaupt für die älteste Sculptur und deren Reproduction, die Polychromie zugestanden. Um so eifriger suchte man der selbständig gewordenen Sculptur, welche ohne Rücksicht auf den Cultus und dessen Traditionen, ganz losgelöst von der Architectur sich ihre Aufgaben stellte, zur Ausführung das schöne Material des Marmors wählte und die technische Bearbeitung desselben zur höchsten Meisterschaft entwickelte, die farblose Reinheit des Steins zu vindiciren. Allein gerade von Meistern, welche als die edelsten Repräsentanten dieser Marmorsculptur gelten müssen, von Skopas und Praxiteles, sind Nachrichten erhalten, welche beweisen, daß auch sie die Farbe nicht verschmäheten. An einem der gepriesensten Werke des Skopas, der in enthusiastischer Aufregung mit flatterndem Haar dahin stürmenden Bacchantin, welche ein in der Raserei zerrissenes Böcklein in den Händen trug, wird ausdrücklich hervorgehoben, wie die Wirkung durch die Farbe erhöht werde. Bedeutsamer noch ist eine Aeußerung des Praxiteles. Auf die Frage, welchem seiner Werke er den Vorzug gebe, erwiderte er, demjenigen, an welchem Nikias die Malerei ausgeführt habe. Wenn ein Bildhauer wie Praxiteles solches Gewicht auf die Mitwirkung des Malers legte, mußte ihm die Farbenwirkung als ein wesentliches, von ihm bestimmt berechnetes Moment der Totalwirkung erscheinen; wenn ein namhafter Maler wie Nikias es nicht verschmähte, Hand an die Bemalung von Statuen zu legen, so mußte dies eine Aufgabe sein, bei welcher ein Künstler seinen Geschmack und gebildeten Sinn für Harmonie der Farbe und ihr Zusammenstimmen mit der Sculptur bewähren konnte. Auch in der spätern Zeit fehlt es nicht an Thatsachen und Beweisen, welche dem ästhetischen Grundsatz von der farblosen Sculptur das historische Fundament entziehen, womit freilich noch nicht die Unrichtigkeit desselben erwiesen ist — denken ließe es sich ja, daß die moderne Aesthetik das Rechte getroffen und die griechische Plastik geirrt hätte. Die Statue des Augustus nun behält für diese Frage große Wichtigkeit, weil sie, das Werk eines bedeutenden Künstlers, ein Bild des Kaisers, mit Meisterschaft zum Schmuck einer kaiserlichen Villa ausgeführt, und als einer bestimmten Zeit angehörig mit Sicherheit nachweisbar ist. Die Kunst zur Zeit des Augustus war weder in einer einseitigen Vorliebe für das Alterthümliche befangen, noch zu auffallenden und ungewöhnlichen Experimenten auf-

gelegt. Im Gefühl, daß ihr die Schöpferkraft fehlte, stellte sie sich keine neuen und großen Aufgaben, verzichtete auf Originalität der Auffassung und strebte vor allem nach Correctheit der Formgebung, Eleganz der Darstellung und Meisterschaft der Technik. Mit Bewußtsein wandte sie sich nach der vollendeten Kunst früherer Zeiten zurück, und, wiewohl sie mit dem Eclecticismus einer verfeinerten Bildung verschiedenen Richtungen nachzugehen nicht verschmähte, so entnahm sie doch mit Vorliebe der attischen Kunst die Vorbilder, welche man theils mit mehr oder weniger Freiheit und Geist nachbildete, theils zum Gegenstand des Studiums für Formgebung und Technik machte. Wenn in dieser Zeit des correcten Atticismus uns ein bedeutendes Werk der Sculptur in vollem Farbenschmuck entgegentritt, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß wir es nicht mit einer vereinzelt Curiosität, nicht mit einer Neuerung zu thun haben, sondern daß wir darin die Tradition der früheren, namentlich auch der attischen Kunst erkennen müssen.

Besonders sind aber auch die reichlich und deutlich erhaltenen Farbenspuren dieser Statuen von großer Wichtigkeit. Denn so sicher auch das Factum der polychromen Sculptur im Allgemeinen erwiesen ist, so wenig sind wir über das System derselben, sowohl was die Ausdehnung als die Art und Weise der Färbung anlangt, näher unterrichtet.

Die Tunica des Augustus ist carmoisinroth, der Mantel purpurroth, die Franzen des Harnisches gelb; an den nackten Körpertheilen sind keine Farbenspuren bemerkbar, mit Ausnahme der schon angeführten Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar läßt keine Farbe erkennen. Mit besonderer Sorgfalt sind aber die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, colorirt. Die Schulterblätter sind jedes mit einer Sphinx verziert, unter welcher an einer Rosette ein Ring befestigt ist. Die Vorstellung auf dem Brustharnisch, eine mit übersichtlicher Symmetrie gefällig angeordnete Composition, sondert sich in drei Reihen. Zu oberst ragt aus blauen Wellen oder Wolken mit nacktem Oberleib die härtige Gestalt des Himmelsgottes hervor, der mit beiden ausgestreckten Händen ein purpurfarbiges Gewand, das sich im Bogen über seinem Haupte wölbt, gefaßt hält. Darunter lenkt der Sonnengott im langen Gewande der griechischen Wagenlenker auf carmoisinrothem Wagen ein muthiges Viergespann; vor ihm schwebt eine Frau mit ausgebreiteten blauen Flügeln, ein Gießgefäß in der Linken; sie trägt auf ihrem Rücken eine Frau mit bogensförmig wallendem Schleier und einer großen Fackel in der Linken — die Göttinnen des Morgenthau und der Morgenröthe. Entsprechend diesen Luftgottheiten ist ganz unten die Erdgöttin gelagert, einen Aehrenkranz im blonden Haar; neben ihr sproßt Getreide und Mohn auf; mit der Rechten stützt sie ein gefülltes Fruchthorn auf, links ihr zur Seite sitzen, an

ihren Busen geschmiegt, zwei kleine Kinder. Etwas oberhalb werden zu beiden Seiten Apollo und Diana sichtbar: Apollo im carmoisinrothen Mantel, die Leier in der Linken, reitend auf einem Greifen mit blauen Flügeln; die blondgelockte Diana im carmoisinfarbigem Gewand, mit Köcher und Fackel, wird von einem braunrothen Hirsch getragen. In der Mitte steht ein römischer Feldherr im blau und roth gefärbten Harnisch, carmoisinrother Tunica und purpurnem Mantel, mit blauem Helm, neben sich einen Wolf. In der Linken hält er das Schwert, die Rechte streckt er gegen einen härtigen Krieger aus, mit Bogen und Köcher an der Seite, in carmoisinrother Tunica und blauen Hosen, der mit beiden Händen ein römisches Feldzeichen mit blau gemalten Insignien in die Höhe hält. Auf jeder Seite sitzt eine Gestalt mit dem deutlich ausgesprochenen Ausdruck der Niedergeschlagenheit und Trauer. Der Barbar rechts mit langen rothblonden Locken im purpurnen Mantel hält in der Rechten eine große Kriegstrompete, welche in einen Drachenkopf ausgeht, in der Linken eine leere Schwertscheide, neben ihm liegt der Obertheil eines Feldzeichens mit einem Eber. Die Figur links ist ebenfalls blond gelockt; sie ist mit einem blauen Mantel, mit einer Aermeltunica, enganschließenden Hosen und Stiefeln bekleidet und hält in der Rechten das abgenommene Schwert. Dahinter ist in dem Seitenstück des Harnisches ein Tropäum angebracht, an welchem außer Helm, Harnisch und Beinschienen eine Trompete mit Drachenkopf aufgehängt ist.

Sind nun auch an unserer Statue die Farben keineswegs vollständig, oder auch nur allenthalben sichere Spuren derselben erhalten, sodaß auch sie noch nicht die vollständige Anschauung einer antiken polychromen Sculptur gewährt, so bietet sie doch manchen Aufschluß. Vor allem bestätigt sie, was sich aus übereinstimmenden Ueberlieferungen auch sonst entnehmen ließ, daß es bei der Anwendung der Farbe keineswegs darauf abgesehen war, durch eine durchgeführte Nachahmung der wirklichen Farben der Gegenstände die Illusion zu erhöhen, die eigenthümlichen Effecte der eigentlichen Malerei mit denen der Sculptur in Concurrenz zu setzen, sondern durch die Farbe die charakteristischen Wirkungen der Plastik zu erhöhen. Die Malerei ist daher nicht schattirt, da die Sculptur durch ihre Formen diese Wirkung hervorbringt; reine Farben in beschränkter Auswahl — hier ist roth in verschiedenen Nuancen, blau und gelb angewandt — sind nebeneinander gesetzt, und offenbar war eine dem Auge wohlthuende, harmonische Wirkung solcher mit einer gewissen symmetrischen Abwechslung vertheilten Farben ein Hauptaugenmerk dieser Technik. Außerdem sollte aber der Reiz, welchen die durch Farbe ausgezeichneten Theile übten, auch zu einer leichteren und präciseren Auffassung führen; bedeutende Einzelheiten wurden kräftig hervorgehoben Merkmale der künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewisser-

maßen zur Gliederung und Uebersicht geleitet. Beide Aufgaben, den harmonischen Eindruck des Ganzen und die scharfe Bezeichnung des Einzelnen zugleich zu lösen, verlangte allerdings einen gebildeten Künstler. Wie weit die Grenzen für die Anwendung der Farbe in diesem Sinne gesteckt waren, welche Normen dabei im einzelnen befolgt worden, hat noch nicht festgestellt werden können. Man sieht wohl, daß das besonders mit Farbe bedacht worden ist, was als mehr äußerliches Beiwerk gilt; Gewänder und Beschuhung, an den Kleidern wieder Einfassungen und Säume, Waffen und Stäbe, Kränze und Binden, Schmuck und Geschmeide werden bemalt. Auch am menschlichen Körper sind es gewisse Theile, Haupt- und Barthaar, Augen und Lippen, die regelmäßig durch Farbe hervorgehoben werden. Bei dieser Behandlungsweise mag wohl die altüberkommene Tradition mit eingewirkt haben, die nach der Weise griechischer Kunstentwicklung nicht beseitigt, sondern umgebildet und verfeinert wurde; daß sie durchgreifend war, geht aus verwandten zusammenstimmenden Erscheinungen hervor. Auch in der Plastik im Metall tritt die Polychromie hervor. Schon in den Beschreibungen, welche das homerische und hesiodische Epos von künstlichen Metallarbeiten macht, wird die Zusammensetzung aus verschiedenen Metallen in einer Weise hervorgehoben, daß der Reiz der Farben als ein wesentlicher erscheint. Auch die vollendete Kunst wendet neben der Bronze Gold, Silber, rothes Kupfer zur Verzierung an, und zwar sind es dieselben Theile, welche dadurch hervorgehoben werden, Säume der Gewänder, Binden, Kränze, Schmuck u. s. w., und am menschlichen Körper Haare, Augen, Lippen, Nägel und Brustwarzen. Ja dasselbe System läßt sich noch in der Art, wie auf den bemalten Thongefäßen hunte Farben zur Ausschmückung verwandt sind, nachweisen. Dieselben Accessorien, dieselben Theile des Körpers bis auf die Brustwarzen werden auch hier durch besondere Farbe ausgezeichnet.

Nicht allein durch die Farben ist die Augustusstatue für unsere Kenntnisse der antiken Technik wichtig. Der mit Reliefs geschmückte Harnisch gibt einen interessanten Beleg für die Kunst in getriebener Metallarbeit (Cälatur), und das Raffinement in der realistischen Wiedergabe des geringsten Details leistet Bürgschaft dafür, daß wir hier die richtige Vorstellung wirklicher Harnische gewinnen. Sieht man auch ab von den phantastischen Beschreibungen kunstreich geschmückter Waffen bei Dichtern, so fehlt es keineswegs an Material, um uns von dem Reichthum und Geschmack kunstvoll gearbeiteter Waffen eine hohe Vorstellung zu machen. In Pompeji sind Waffen zum Vorschein gekommen, wie es scheint, nicht zum wirklichen Gebrauch, sondern zur Schaustellung bestimmt, reich mit getriebener Arbeit verziert, unter denen besonders ein Helm hervorsteht, dessen Reliefs eine Reihe von Scenen aus der Eroberung Trojas darstellen. Am Rhein ist das sogenannte Schwert

des Liberius gefunden, dessen Scheide mit zierlich gearbeiteten Beschlägen und eingelegten Reliefs von getriebenem Silber mit theilweiser Vergoldung geschmückt ist. Am Rhein ist auch — was ebenfalls in diese Kategorie gehört — die vollständige Garnitur eines Militärverdienstordens ausgegraben, große silberne Buckeln, jede mit einem schön gearbeiteten Kopf geschmückt, an einem Riemengehänge über der ganzen Brust getragen (Phalerae): eine Decoration, welche durch stattliche Pracht und künstlerische Ausführung selbst moderne Großcordons hinter sich läßt. Ein Prachtstück aber sind die Schulterblätter eines Brustharnisches aus vergoldeter Bronze im britischen Museum, Nias im Kampfe mit einer Amazone, durch Schönheit der Composition wie der Ausführung Meisterwerke der vollendeten Kunst. Bröndsted, welcher dieselben in Neapel kaufte und dem man angab, sie seien am Fluß Siris in der Gegend gefunden, wo Pyrrhus den Römern die erste Schlacht lieferte, wagte die Vermuthung, daß sie einst zu der glänzenden Rüstung gehört haben, welche Pyrrhus in jener Schlacht in Gefahr brachte. Leider hat sich später ergeben, daß die Angabe des Fundorts erlogen war, wodurch jener Vermuthung das Fundament entzogen wurde. Neben den noch erhaltenen antiken Waffen gibt auch die lange Reihe römischer Portraitstatuen im Harnisch lehrreiche Beispiele der Galatur, durch welche sie geschmückt wurden. Zum Theil sind es geschmackvolle Ornamente, bei denen namentlich die in der späteren Ornamentik sehr beliebten Greife vielfach benutzt werden. Sehr häufig sind zwei geflügelte Siegesgöttinnen einander gegenübergestellt, entweder beschäftigt, ein Tropäum zu errichten, oder einen Candelaber zu schmücken, oder auch das Bild der gerüsteten Göttin Minerva verehrend — passende und leicht verständliche symbolische Verzierungen an einem Harnisch. Mitunter ist auch der Sonnengott auf seinem Viergespann von vorn gesehen dargestellt, ein angemessenes Symbol für einen römischen Triumphator; darunter sind die Göttinnen der Erde und des Wassers, über welchen er stolz emporsteigt. Alles aber, was bisher der Art bekannt war, übertrifft der Panzer des Augustus, sowohl durch Reichthum und Geschmack der künstlerischen Anordnung, als auch durch die sinnreiche Beziehung auf Augustus Thaten, welche richtig verstanden, wie Henzen nachgewiesen hat, auch einen deutlichen Fingerzeig auf die Entstehungszeit des Kunstwerks gibt.

Der Sinn der Darstellung ist im allgemeinen ohne Schwierigkeit zu erkennen. Die Mittelgruppe zeigt einen römischen Krieger, der von einem Barbaren, welchen die Tracht und der an der Seite hängende Köcher und Bogen als einen Parther zu erkennen geben, einen römischen Kriegsadler entgegenzunehmen im Begriffe ist. Es ist also die denkwürdige Begebenheit dargestellt, wo die seit den Niederlagen des Crassus und Antonius in den

Händen der Parther gebliebenen Feldzeichen von diesen zum Zeichen ihrer Unterwürfigkeit freiwillig an Augustus ausgeliefert wurden. Zeugen dieser Scene sind die Repräsentanten anderer durch Waffengewalt unterjochter Völker, wie nicht nur ihre trauernde, gedemüthigte Haltung, sondern auch das neben ihnen errichtete Tropäum beweist. Die rothblonden Locken, die Tracht, besonders das Feldzeichen des Ebers und die in einen Thierkopf ausgehende Schlachttrompete lassen in ihnen mit Sicherheit Kelten erkennen, zu denen vom Künstler auch wohl die Germanen gerechnet wurden. Der römische Feldherr, siegreich und vom Osten bis zum Westen über die unterwürfigen Barbaren herrschend, ist es, den wir vor uns sehen. Ueber ihm geht das leuchtende Tagesgestirn auf, das Horaz in der *Säcularode* anruft

Sonnengott, Allernährer, deß heller Wagen
Tageslicht schafft und birgt, der du gleich und anders
Stets erscheinst, könntest du größeres niemals
Schauen als Roma!

Unten ist die Erdgöttin gelagert, die fruchtbringende, und nicht allein den Fluren und Heerden sondern auch dem Menschengeschlecht Nahrung gebende, wie sie ebenfalls Horaz anruft

Erde, reich an Früchten und an Heerden,
Schmücke Ceres Stirne mit Mehrenkränzen,
Nährend auch komm' Jupiters Lust und Regen
Ueber die Fluren.

Nicht nur der durch Kriegsmacht gebändigte, auch der durch den Segen der Natur reich beglückte Erdkreis ist dem römischen Herrscher unterthan. Solches gelingt ihm durch den Beistand der Gottheiten, die über den Segen der Elemente und über die Gewalt der Waffen, durch geistige Kraft, durch Sühne und Recht, durch musische Kunst eine höhere sittliche Weltordnung begründen: Apollo und Diana sind die Beschützer des siegreichen Herrschers, in ihrem Dienst regiert er die Welt.

Erwägt man zunächst die künstlerischen Mittel genauer, durch welche diese einfache, aber reiche und beziehungsvolle Vorstellung hier ausgesprochen und versinnlicht ist, so überzeugt man sich, daß die einzelnen Gestalten nicht etwa für diese Composition, für diesen Gedanken neu erschaffen sind, daß sie auch nicht dieser Zeit angehören, nicht auf römischem Boden gewachsen, sondern als fertige Erzeugnisse griechischer Kunst herübergenommen sind. Das Verdienst des Künstlers besteht in der feinen und geschmackvollen Anwendung überlieferter Kunstmittel, um eine neue, oder wenigstens unter neuen Verhältnissen ausgeprägte Vorstellung auszudrücken. Wie die römische Poesie

von der griechischen die Götter- und Heroengestalten, die Motive der dichterisch ausgebildeten Sage, die Technik des sprachlichen Ausdrucks und der metrischen Form übernahm, und mit diesen Mitteln Werke von nationalem Gepräge zu schaffen strebte, so suchte auch die nach Rom gewanderte bildende Kunst unter dem mächtigen Einfluß der Weltherrscherin römische Gedanken in griechische Formen zu kleiden. Aber es waren griechische Künstler, welche dies ausführten; sie brauchten keine fremde Sprache zu lernen, Ausdrucksmittel und Technik ihrer Kunst blieben dieselben. Auf dem Panzerrelief sind der auf dem Greif reitende Apollo, die vom Hirsch getragene Diana wohlbekannte, durch die griechische Kunst längst ausgeprägte Typen. Die Barbaren erscheinen in der Tracht, welche mit Benutzung charakteristischer Züge der asiatischen Volkstracht als eine allgemein gültige Bezeichnung barbarischer Völker festgestellt worden war; nur durch einzelne Züge ist eine schärfere Individualisirung erreicht. Stellung und Haltung der besiegten Nationen ist bestimmten Vorbildern entnommen, selbst das Tropäum ist aus griechischer Auffassung und Darstellung hervorgegangen. Nicht minder sind die Personifikationen der elementaren Erscheinungen aus griechischer Anschauung hervorgegangen, den Römern war die Poesie der Naturerscheinungen, welche sie zu Thaten und Begebenheiten lebender Persönlichkeiten umschafft, nicht aufgegangen. So geneigt die Römer sind, auf religiösem Gebiet Zustände und Vorstellungen aller Art zu göttlichen Wesen zu machen, so sind das doch in der Regel nur Abstractionen, die kein sinnlich anschauliches Bild hervorrufen, während es das Wesen der griechischen Sage und Poesie ist, zu personificiren, lebendige Individualitäten zu schaffen, welchen die bildende Kunst nur Gestalt zu geben brauchte. Daher kommt es, daß man so häufig für die feinsten, ausdrucksvollsten Gebilde der griechischen Kunst auf römischen Monumenten keinen entsprechenden lateinischen Namen findet, wie z. B. hier für die anmuthige Figur der Thaugöttin. Der Römer verstand sie, wenn er sie sah, so gut wie wir; aber er hatte keinen Namen für sie, so wenig wie wir. Der Sonnengott, der mit seinem Biergespann über den Himmel fährt, mochte auch dem Römer eine geläufige Vorstellung sein, aber dieser Sonnengott verräth seinen griechischen Ursprung schon durch sein langes Gewand, welches die Kunst an einer uralten Sitte festhaltend den Wagenlenkern noch gab, als es in Wirklichkeit nicht mehr Brauch war. Interessant ist es nun, weiter zu verfolgen, wie alle Gestalten, welche wir hier beisammen sehen, in den Apparat der späteren, auch noch der christlichen Kunst übergehen, wie Farben auf der Palette oder Phrasen in einem poetischen Wörterbuch, die unverändert oder leicht modificirt, wo sie nur passend erscheinen, angewendet werden. So ist die reizende Gruppe der von der Thaugöttin getragenen Morgenröthe außerordentlich be-

liebt geworden. Sie wurde typisch für die Darstellung der Apotheose, dann bemächtigte sich die Decorationsmalerei bei der entschiedenen Vorliebe für schwebende Gestalten als Verzierung von Wänden und Decken dieses Motivs, das uns auf römischen und campanischen Wandgemälden in mannichfachen Variationen immer wieder begegnet.

Wie nun aus diesen äußerlich zusammengebrachten Elementen eine Composition zu Stande gekommen ist, welche den Bedingungen des gegebenen Raums aufs glücklichste entspricht, symmetrisch, wie es der ornamentalen Kunst gebührt, aber ohne Zwang geordnet, reich und wohlgefällig, so drückt die Vorstellung auch den politischen Gedanken der Zeit mit solcher Klarheit und Energie aus, als wäre sie ganz selbständig aus demselben hervorgegangen. Die Schmach, daß römische Feldzeichen, römische Gefangene in der Gewalt der Parther geblieben waren, empfanden die Römer lebhaft als einen Makel ihrer Ehre, der um jeden Preis abgewaschen werden müsse; der Name der Parther wirkte bei ihnen, wie bei den Franzosen Waterloo, bei uns Jena.

Wie? wurden nicht die Krieger von Crassus Heer
Der Feindestöchter schmähliche Gatten, und —
O Rom's Senat! o Fall der Sitten! —
Marsen und Apulern nicht auf Feldern

Der Schwäher unter parthischen Herrschern grau;
Geweihete Schild' und Namen und Römerkleid
Und Vestas Feu'r vergessend, da doch
Rom und sein Jupiter unversehrt stand?

sagt Horaz in einer der Oden, in welcher er seinem Volk ernst ins Gewissen redet. Ihm, wie Virgil und Propertius, ist der Parther der Landesfeind, den zu besiegen die erschlaffte Jugend wieder mannhaft und waffengeübt werden soll. Seitdem der Greuel der Bürgerkriege gesühnt ist, werden sie nicht müde, an die verpfändete Ehre zu mahnen, die dort noch einzulösen war und Krieg mit den Parthern zu predigen. Im Bündniß mit Antonius und Cleopatra hatte der Orient Rom die Herrschaft zu entreißen getrachtet, Augustus sollte an den Parthern Rache nehmen, die siegreichen Waffen zu den Indern und Serern tragen und Rom in Wahrheit zur Welt herrscherin machen. Solche Worte, von Dichtern aus dem intimsten Freundeskreise des Mäcenas gesprochen, waren Fühler an die öffentliche Meinung, und „Krieg mit den Parthern!“ wirkte damals in Rom, wie heutzutage in Paris, wenn von der Rheingrenze, an der Newa, wenn von Constantinopel geredet wird. Allein Augustus war vorsichtig und scheute das gefährliche Spiel, er rüstete und machte ein paarmal drohende Anstalten, welche die

Dichter mit Beifall begrüßten, aber er schlug nicht los und war hoch erfreut, als im Jahr 20 v. Chr. die Parther sich endlich entschlossen die erbeuteten Feldzeichen freiwillig auszuliefern, als Gesandte von Indien und China kamen, um Verträge zu schließen. Die Ehre war gerettet, die Macht des römischen Staats anerkannt, der Glanz seines Namens leuchtete hell auf und zum Zeichen, daß seine Herrschaft der Friede sei, konnte Augustus den Januustempel schließen. Auch Horaz sang

Dein Leben, Cäsar,
 Gab unsrer Feldkur wieder die Segensfrucht
 Und seine Adler unserem Jupiter,
 Entrafft der Parther stolzen Pfosten,
 Schloß den von Fehden geräumten Janus-

Quirinuustempel, legte die Zügel an
 Aus Recht und Ordnung schweifender Ueppigkeit,
 Die Lasterthaten tilgte er aus, und
 Brachte zurück die Zucht der Väter.

Im Jahr vorher hatte Agrippa die Celtiberier entwaffnet, in den nächsten Jahren wurden unruhige gallische Stämme und Alpenvölker unterjocht. Nicht treffender konnte daher die Situation bezeichnet werden, in welcher Augustus durch die Erfolge seiner Waffen und das Ansehen seines Namens seine Herrschaft im Osten und Westen gesichert sah und nun die Segnungen des Friedens seinem Reiche versprechen durfte, als wir es im Bilde vor uns sehen. Horaz Worte im Säculargesang

Venus und Anchises erlauchter Sprößling
 Herrsche, weit vorragend im Kampf dem Feinde,
 Mild dem Besiegten!
 Seinen Arm, allmächtig in Meer und Landen
 Fürchtet schon der Parther und Romas Beile,
 Seines Ausspruchs warten, noch stolz vor kurzem,
 Scythen und Indier.
 Treue schon und Frieden und Ehr und alte
 Scheu und längst vergessne Tugend kehren
 Uns zurück; glückspendender Ueberfluß auch
 Strömt aus dem Füllhorn!

sind wie eine Unterschrift unter dieser Vorstellung.

Nicht minder scharf bezeichnend ist auch die Anwesenheit der Götter Apollo und Diana. Der griechische Gott Apollo hatte zwar lange schon seinen Platz im Cultus des römischen Staats gefunden, allein seitdem Augustus den Sieg bei Actium dem Apollo zu verdanken behauptete, machte

er denselben zu seinem Schutzherrn. Er ließ es gelten, wenn man ihn für einen Sohn des Apollo ausgab und zeigte sich in dessen Costüm, und durch Gründung des palatinischen Heiligthums und glänzende Stiftungen hob er seinen Cultus vor allen übrigen. Diana, eine altitalische Göttin, war bereits dem Apollo, die griechische Artemis vertretend, zugesellt worden, sie nahm jetzt auch an seiner bevorzugten Ehre Antheil. Das Siegel drückte Augustus diesen Cultuseinrichtungen auf, als er im Jahr 17 v. Chr. das Jubiläum der Gründung Roms feierte und seine Götter Apollo und Diana neben und über den Gottheiten, welchen nach alter Ueberlieferung dies Fest gefeiert wurde, zum Gegenstand der Verehrung machte. Horaz, der, von Augustus beauftragt ein Chorlied zu dichten, dadurch gewissermaßen als Staatsdichter anerkannt wurde, richtet daher sein officiellcs Säkulargedicht an diese Gottheiten

Gnadenreich und gütig verbirg den Bogen
Und erhör' uns flehende Knaben, Phoebus!
Sternenglanz, zweihörnige Göttin, höre,
Luna, die Mädchen!

Daß uns Jupiter zuwinkt und alle Götter,
Kehren wir nach Hause der frohen Hoffnung,
Kundig nun Dianas und Phoebus Ehre
Singend ein Loblied.

Hält man diese historischen Momente und die einzelnen Züge des Reliefs zusammen, so wird man nicht bezweifeln können, daß es unter dem unmittelbaren Einfluß dieser Ereignisse und Stimmungen conceipirt ist und sie wiederzugeben bestimmt war, wodurch sich dann die Entstehungszeit um das Jahr 17 v. Chr. mit Sicherheit ergibt.

Noch ist ein eigenthümlicher Zug zu beachten, der die Auffassung des Künstlers charakterisirt. Wer ist der römische Krieger, der den Legionsadler aus der Hand des Parthers empfängt? Daß an einer Statue des Augustus nicht Tiberius oder dessen Legat, welchem die Feldzeichen im Orient eingehändigt sein sollen, dargestellt werden konnte, liegt auf der Hand. Also Augustus selbst, unter dessen Auspicien jene befehligten. Aber zu einem römischen Feldherrn paßt der Wolf nicht, dies Thier kann nur symbolisch verstanden werden. Nun ist der Wolf das Thier des Mars, des römischen Kriegsgottes, und Augustus erbaute nach der Rückgabe der Feldzeichen einen Tempel des Rächers Mars, in welchem dieselben aufgestellt wurden. Also könnte man an den Kriegsgott selbst denken, dem die Feldzeichen überreicht würden. Allein die Gestalt gleicht keinem Gott, sondern einem römischen Feldherrn und die ganze Darstellung ist, wie wir sahen, darauf berechnet,

daß Augustus den Mittelpunkt bilde. Augustus ist auch gemeint und der Wolf ist ihm beigegeben, um ihn dem Gott zu nähern, dem er angehört. Mars wurde nicht allein als Kriegsgott verehrt, als Vater des Romulus war er der Ahnherr des römischen Volkes, und der neue Herrscher führte sein Geschlecht zurück auf den Stamm, aus welchem Rhea Silvia, die Mutter des Romulus, entsprossen war. Dieselbe Vorstellung drückt Amor auf dem Delphin neben der Statue aus. Er gehört der Venus an, der Mutter des Aeneas und dadurch der Ahnfrau des Julischen Geschlechts, welchem Cäsar und Augustus entstammen. Mars und Venus waren im römischen Cultus nahe verbunden als Ahnen des römischen Volks; indem ihre Attribute hier auf Augustus übertragen werden, tritt er nicht nur als der von ihnen begünstigte, als der aus ihrem Geschlecht entsprossene hervor, ein Theil ihrer göttlichen Macht, ihres göttlichen Wesens ist bereits auf ihn übertragen. Darauf weist auch eine unbedeutende Modification des Costüms hin: die Barfüßigkeit. Sie paßt nicht zu der realistischen Nachbildung der Imperatorentracht, sie gehört zur Heroenbildung und deutet an, daß kein gewöhnlicher Imperator dargestellt sei.

Den Kunstgriff, den Herrscher in die unmittelbare Nähe der Götter zu bringen und ihm göttliche Attribute beizulegen, finden wir durchgehends auf den Kunstwerken angewendet, welche die kaiserliche Familie darstellen. Auf einem Relief in Ravenna, welches Julius Cäsar, mit dem Venusstern über der Stirn, und Augustus mit andern Gliedern des julischen Geschlechts vorstellt, erscheint unter ihnen Venus in der Gestalt, in welcher sie als Stammutter der Julier verehrt wurde. Auf einem Altar wird Augustus von geflügelten Pferden in die Höhe getragen, welche der Himmels- und der Sonnengott wie auf unserm Relief bezeichnen.

Die glänzendsten Repräsentanten der höfischen Kunst sind die prachtvollen Onyxcameen von staunenswerther Größe, die ein Stolz der Museen sind. Die Steine gehören, wie die Kunst sie zu schneiden, ursprünglich dem Orient an; sie bildeten ein wesentliches Element des Luxus, mit welchem die Herrscher sich schmückten. Von den Diadochen gingen sie auf Rom über; Augustus und seine nächsten Nachfolger müssen besondern Werth auf diesen Kunstzweig gelegt haben; wir besitzen noch eine ganze Reihe solcher Prachtstücke, welche sämtlich Mitglieder der kaiserlichen Familie verherrlichen. Sieht man von der Schwierigkeit ab, die einzelnen Portraits mit Sicherheit zu bestimmen, so sind die Darstellungen im wesentlichen deutlich.

Auf dem wiener Cameo thront Augustus mit Scepter und Vitus, den Adler des Jupiter zur Seite, neben der Göttin Roma, die Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz aufs Haupt, wie auf der Apo-

theose Homers dem unsterblichen Dichter, die elementaren Gottheiten des Meeres und der Erde — auch hier mit einem Füllhorn und zwei Kindern — sind neben ihr. Vor dem Beherrscher des Erdkreises steht der junge Germanicus, Tiberius steigt von dem von der Siegesgöttin geleiteten Triumphwagen ab. Beide kehren als Sieger über die Pannonier zurück; unten errichten die Soldaten ein Tropäum neben den gefangenen Barbaren.

Auf dem pariser Cameo, dem größten von allen, thront zuoberst der vergötterte Cäsar mit der Strahlenkrone. Vom Pegasus, welchen Amor mit den Zügen des C. Cäsar, Sohnes des Germanicus, am Zügel führt, wird Augustus zu ihm emporgetragen; Aeneas in phrygischer Tracht empfängt ihn als Stammvater des Geschlechts mit der Weltkugel, hinter diesem Drusus, Lorbeerbekränzt. In der Mitte thront Tiberius mit Vituus und Scepter und der Aegis, der Waffe des Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia in der Tracht und mit den Attributen der Ceres; die ganze kaiserliche Familie umgibt ihn. Unten ist eine Gruppe gefangener Barbaren.

Auf dem niederländischen Cameo fährt auf einem von trophäen-tragenden Kentauren gezogenen Wagen, wie er dem Bacchus zukam, über besiegte Feinde Kaiser Claius den Blix schwingend hinweg; neben ihm Messalina mit Octavia und Britannicus.

Auf einem kleineren pariser Cameo tragen Germanicus und Agrippina auf einem von Schlangen gezogenen Wagen als Triptolemus und Ceres das Getreide über den Erdkreis. Auch auf dem schönen mit getriebener Arbeit verzierten vergoldeten Silberschild von Aquileja in Wien ist Germanicus als Triptolemus vorgestellt, wie er, umgeben von huldreichen Göttern, opfert, bevor er den Schlangenwagen besteigt.

Ueberall tritt uns dieselbe Auffassung entgegen: die Mitglieder des Herrscherhauses werden den Göttern beigelegt, mit Attributen göttlicher Macht ausgestattet und dadurch den Kreisen der Sterblichen entrückt. Dieselben Vorstellungen und die ihnen entsprechende poetische Ausdrucksweise finden wir bei den Dichtern. Als nach der Schlacht bei Actium der Sieger längere Zeit von Rom entfernt blieb und man dort in ängstlicher Spannung abwarten mußte, wie er den Sieg und die neu besetzte Macht gebrauchen, ob er mit weiser Mäßigung den Fluch der Bürgerkriege sühnen, Veröhnung, Vertrauen, Ordnung wiederherstellen würde, fragt Horaz:

Wem ertheilt Vollmacht zu des Frevels Sühnung
Jupiter? Komm endlich herab, wir flehen,
Mit Gewölk die leuchtenden Schultern deckend,
Seher Apollo!

Oder willst du, Erycina, lächelnd,
 Die der Scherz umflattert, mit ihm Cupido?
 Oder siehst du, Ahnherr, auf dein verlassen
 Volk und die Enkel?
 Oder stellst, besüßelter Sohn der hehren
 Maja, du in andrer Gestalt auf Erden
 Einen Jüngling dar, die Benennung duldbend
 Rächer des Cäsar?
 Spät erst kehre zum Himmel zurück und lange
 Weile huldvoll unter Quirinus Wolke.
 Nicht zu schnell entrücke der Aether dich ob
 Unserer Verschuldung
 Zürnend! Hier erfreue vielmehr dich großer
 Siegesruhm und Vater und Fürst zu heißen!
 Laß nicht strafflos, wo du befehlighst, Cäsar,
 Schwärmen die Parther!

Und so bezeichnet er wiederholt, wie andere Dichter der Zeit, Augustus
 als den von guten Göttern entsprossenen, den vom Himmel gesandten Stell-
 vertreter der Götter, der einst zu den Göttern, denen er angehörte, zurück-
 kehren werde

Im Himmel donnernd glauben wir Jupiter
 Herrsche: sichtbar gilt uns ein Gott fortan
 Augustus.
 Ha, wen kümmert wohl noch Parther und Scythe, nun
 Cäsar lebt? Wen schreckt, wildes Germanien,
 Deine rasende Brut? der Iberier
 Unerfättliche Kriegerlust?
 Seine Tage verlebt jeder im eigenen
 Berge, paaret den Wein mit dem verlassenen Baum,
 Kehrt heim, feiert sein Mahl fröhlich und bringt ein
 Abendopfer dem neuen Gott.
 Zu dir betet er, dir gießt er den ersten Most
 Aus den Schalen und stellt neben die Götter des
 Vaterheerdes auch dich dankbar, wie Griechenland
 Castor weiht' und Herakles.

Diese für unsere Auffassung fremdartige und verletzende Vergötterung
 hat man dem Dichter als eine verächtliche Schmeichelei zum Vorwurf ge-
 macht. Daß Horaz, der in seiner Jugend ein eifriger Anhänger der Republik
 und des Brutus gewesen war, nachdem er eine Zeitlang unzufrieden sich
 zurückgezogen, dann mit kühlem Mißtrauen der neuen Ordnung der Dinge
 zugesehen hatte, allmählich unter dem Einfluß des Mäcenass Zutrauen ge-
 wann und mit steigender Wärme Augustus Verdienste um das neu be-

festigte Staatswesen pries, das kann man als Inconsequenz der politischen Einsicht und des Charakters tadeln; es liegt aber nichts vor, welches zu zweifeln nöthigte, daß er diese Wandlung in ehrlicher Ueberzeugung durchgemacht habe. Nie verleugnete Horaz später seine Vergangenheit und die, mit welchen er sie getheilt; mit Anerkennung spricht er von der Schlacht bei Philippi, wo Manneskraft gebrochen wurde, und bezeichnete in einer Ode zum Preise des Augustus das Ende der Republik mit dem edlen Tode des Cato, was die Gelehrten nachträglich in großen Schrecken gesetzt hat. Eine einflußreiche Stellung bei Augustus lehnte er ab und hielt sich von dessen Person so entfernt, daß dieser seine Empfindlichkeit nicht zurückhielt. Das freundschaftliche Verhältniß zum Mäcenas dagegen spricht er mit einer Wärme und einem Freimuth aus, wie sie einen feinfühlenden und wahrhaft unabhängigen Mann erkennen lassen, dem grobe Schmeichelei unleidlich sein mußte. Horaz versäumt nicht auf die großen Beispiele des Bacchus, Hercules, Castor und Pollux hinzuweisen, welche durch übermenschliche Thaten und Verdienste einen Platz unter den Göttern errungen hatten; er macht auch kein Hehl daraus, daß es eigentlich der dichterische Nachruhm sei, welcher die Unsterblichkeit verleihe und erhalte. Allein, wie immer Horaz mit seiner persönlichen Ueberzeugung zu solcher Apotheose sich stellen mochte: wenn er wie andere Dichter und Künstler Augustus mit göttlichen Attributen ausstattete, wenn von Staats wegen angeordnet wurde, daß Augustus Namen in den Gebeten der salischen Priester denen der Götter angereicht, bei gewissen Festen sein Bild neben denen der Götter aufgestellt, beim Mahle ihm gespendet werden sollte, so lagen alle dem Anschauungen und Vorstellungen zu Grunde, welche volksthümliche und nationale Geltung hatten. Für den Glauben des Alterthums waren alle Götter geboren und erwachsen, der Götterstaat war ein gewordener und hatte seine Geschichte, wie die einzelnen Götter, ohne daß die Zuversicht zu den ewigen und unwandelbaren Gesetzen, welche durch die Götter vertreten waren, dadurch beeinträchtigt wäre. Die Helden, deren Geschichte für die antike Anschauung dieselbe unmittelbare Wahrheit hatte, wie die der Götter, gab unzweifelhafte Beweise, wie das Band, welches Menschen und Götter unlösbar vereinigte, hier wie dort fest verwachsen in stetiger lebendiger Erneuerung begriffen sei. Ihre lebhafteste Phantasie, für welche jede ungewöhnliche Erscheinung und Leistung körperlicher und geistiger Schönheit und Kraft eine unmittelbare Manifestation des Göttlichen war, ließ sie wie von selbst auch ein Attribut des göttlichen Wesens darin erblicken. Zwar war die Zeit des Augustus keine Zeit der einfachen, unbefangenen Gläubigkeit, allein die Wurzeln Jahrhunderte lang im Gemüth und in der Phantasie eines Volkes gepflegter Vorstellungen sitzen tief und fest und schlagen immer wieder aus; und wenn der Staat für seine Anordnungen die-

selben voraussetzen konnte, so durften mit noch größerer Zuversicht Poesie und Kunst darauf zurückgehen, um für ihre Gebilde eine höhere Bedeutung als die einer poetischen Figur und eines anmuthenden Bildes in Anspruch zu nehmen.

Otto Jahn.

Die Lage im Orient.

I.

Während in Italien die Wage noch unentschieden schwankt und Frankreich sich unter Friedensversicherungen bis an die Zähne waffnet, ziehen sich im Orient die Wolken dichter zusammen. Um ein richtiges Verständniß für die Situation zu gewinnen, müssen wir etwas zurückgehen. Die Resultate des preußischen Feldzuges in Böhmen hatten die Berechnungen des Kaisers Napoleon so über den Haufen geworfen, daß er wie betäubt war; außerdem durch körperliches Leiden gedrückt, ließ er eine Weile alles planlos gehen und sich selbst von einer Concession zur andern drängen. Erst im Herbst sammelte er sich allmählich wieder und faßte nun als Ziel ins Auge, Preußen zu isoliren und demgemäß Rußland von ihm zu trennen; die Petersburger Allianz aber war nur im Orient zu gewinnen. Marquis de Moustier, der soeben als auswärtiger Minister eingetreten war, hatte Frankreich fünf Jahre lang mit Geschick in Constantinopel vertreten, er kannte die dortigen Verhältnisse und speciell die russische Politik so genau, daß, als man ihn vor drei Jahren nach Petersburg hatte versehen wollen, der Kaiser Alexander sich zu einem Besuch der Kaiserin Eugenie in Schwalbach herabließ, um anzudeuten, daß Baron Talleyrand, der jetzige Botschafter, eine ihm angenehmere Persönlichkeit sein werde. Moustier durchschaute denn auch vollkommen die Ursachen des Candiotischen Aufstandes, er wußte, daß derselbe lediglich von Griechenland veranlaßt war, und hatte Gelegenheit genommen, auf seiner Reise von Constantinopel nach Paris in Athen vorzusprechen, um dort scharf seine Meinung über die hellenische Agitationspolitik zu sagen. Das hinderte indeß natürlich seinen Gebieter nicht, eine Schwenkung in entgegengesetzter Richtung zu machen und Moustiers türkenfreundlicher Ton ward demgemäß griechenfreundlich, Frankreich fand plötzlich, daß die Pforte alles verkehrt mache und nichts besseres zu thun habe, als Candia abzutreten. Nach dieser Vorbereitung schrieb Napoleon im November 1866 an den Kaiser Alexander und schlug ihm eine geheime Separatverständigung über die orientalischen Dinge vor. Die Antwort war höflich, aber ablehnend, Rußland ziehe vor, auch mit den andern Mächten im Benehmen zu bleiben. Napoleon ließ sich nicht