



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Valentin, Veit: Die Tragik in Werken der hellenischen Plastik.

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

Die Tragik in Werken der hellenischen Plastik.

Von Veit Valentin.

1.

Die glänzende Erwerbung der pergamenischen Skulpturen durch das deutsche Reich hat die allseitige Aufmerksamkeit auf die wichtige Epoche der pergamenischen Kunst und die ihr entstammenden wenigen Originalwerke gelenkt, die wir bisher besessen haben, und die zum Theil mit dem neuen Funde in enger Verbindung stehen. Bekanntlich handelt sich's bei dem Funde um das große Weihgeschenk, welches Attalos I. von Pergamon gegen Ende des 3. Jahrhunderts in seiner Hauptstadt zur Erinnerung an den Sieg aufgestellt hat, den er über die sein Reich mit Vernichtung bedrohenden keltischen Eindringlinge, die Gallier, im Jahre 238 v. Chr. in entscheidender Weise davongetragen hat. Allein nicht nur in der eigenen Heimat wollte er die Erinnerung an seinen Sieg festhalten, ganz Hellas sollte Kunde davon erhalten, daß er der Vertheidiger griechischer Cultur gegen barbarische Zerstörungsmuth gewesen sei. Er glaubte kein besseres Mittel hierfür zu finden, als indem er in dem Centrum der griechischen Cultur laut seine Thaten erzählen ließ. Die Akropolis von Athen sollte sein Weihgeschenk aufnehmen, damit von da aus sein Ruhm sich über ganz Hellas verbreitete. Und dieses Weihgeschenk ist uns zum Theil, freilich nur zum allerkleinsten Theil, erhalten; einer glücklichen Conjectur Brunn's ist es zu verdanken, daß wir eine Reihe von Statuen als Ueberreste dieses großen Werkes kennen. An diese schließen sich noch zwei Einzelwerke in größerem Maßstabe, von denen es sich jetzt vielleicht endgiltig herausstellen wird, ob sie in einem engeren Verhältnisse zu den Werken des neuen Fundes gestanden haben, oder ob sie unabhängige Neuschöpfungen sind, welche sich zwar der durch jenes Werk ins Leben gerufenen neuen Richtung angeschlossen, aber in selbständiger künstlerischer Weise einige der dort gegebenen Motive weiter ausbildeten und vertieften. Für die letztere Annahme sprechen bis jetzt die weit vollendetere Ausführung, ebenso wie die weit edlere Auffassung. Alle diese Werke aber tragen einen scharf ausgeprägten gemeinschaftlichen Charakter, der sowohl für die Kunstsprache jener Zeit als auch für die geistige Bedeutung der bildenden Kunst in ihr, für die Art der Auffassung der ihr gestellten höchsten Aufgaben und somit für das Verständniß der Zeit selbst von entscheidender Wichtigkeit ist.

Schon der Gesamtcharakter des großen Weihgeschenktes in Athen ist ein höchst eigenthümlicher. Das ganze Werk, das aus 60—80 einzelnen Figuren in halber Lebensgröße bestanden zu haben scheint, und dessen Aufstellungsort

mit großer Wahrscheinlichkeit am östlichen Theile der südlichen Mauer der Akropolis wieder aufgefunden worden ist, setzte sich aus vier Gruppen zusammen, die in einem leicht erkennbaren Zusammenhange stehen. In Pergamon durfte Attalos sich allein feiern; in Athen mußte er sich die Berechtigung dazu erst durch eine Huldigung Athens gleichsam erkaufen. Er that dies durch die Darstellung der ruhmvollsten Schlacht der Athener im Kampfe gegen die Barbaren, des Sieges bei Marathon, mit welchem die Athener Griechenland gegenüber dieselbe Aufgabe erfüllt hatten, die er jetzt im Kampfe gegen die Gallier gelöst hatte: Schutz der Cultur gegen die Vernichtung durch die Barbaren. Aber der einfach historische Ruhm genügte nicht. Sollte dieser in das rechte Licht treten, so mußte ihm ein erhabenes Gegenbild gegenübergestellt werden, durch dessen Gleichsetzung erst das historische Ereigniß in seiner ganzen Bedeutung hervortreten konnte. Dies war die Besiegung der Amazonen, bei deren Darstellung wohl Theseus die Hauptrolle gespielt haben mag, so daß ihm, dem Landesheros, Miltiades und die Seinen als gleichberechtigt, als im Ruhme ebenbürtig an die Seite traten. Neben diese Doppelgruppe trat nun die zweite, in welcher zunächst die Gruppe des siegreichen Kampfes der Pergamener gegen die Gallier den historischen Kern bildete. Auch ihm mußte ein mythisches Gegenbild zu Theil werden, welches den Kampf des Attalos erst in seiner ganzen Größe und Wichtigkeit erkennen lassen sollte. Und hier wählte der König nichts Geringeres als den Kampf der Götter gegen die Giganten; waren die barbarischen Gallier wild und furchtbar wie die Giganten, so waren der König und die Seinen den Göttern gleich und über die Barbaren erhaben wie die Himmlischen über die aufrührerischen Riesen.

Auch die ältere griechische Kunst hat solche mythische Darstellungen als Gegenbilder oder die Hereinziehung der Gottheiten in die historische Welt gekannt. So waren in dem Weihgeschenk der Phoker in Delphi die Heroen ihres Landes mit den siegreichen Feldherren zusammengestellt, in dem marathonschen Siegesdenkmal des Phidias Athene und Apollon mit Miltiades vereint, zu welchen noch die Heroen des Landes traten. Und als die Aegineten den Ruhm verewigen wollten, der ihnen bei der Abwehr der Perser von Griechenland besonders in der Schlacht bei Salamis zu Theil geworden war, da stellten sie in die Giebel ihres Tempels Telamon und Ulias, „Aeginas starke Horte“, wie sie einen gefallenen Gefährten gegen die Barbaren vertheidigten und diese zurückschlugen. Zu ihnen aber trat schützend Pallas Athene. Der Grundgedanke ist hier offenbar überall der der frommen Erkenntniß, daß die gefeierten Großthaten nur durch Hilfe der Gottheit, nicht durch Menschenhand allein geschehen sind, daß deshalb die Menschen bescheiden neben den höheren Mächten

zurücktreten und eben dadurch das ihnen gesetzte Maß nicht überschreiten. So drückt die Plastik mit ihren beschränkteren Mitteln dieselbe Grundstimmung aus, die mit ihren reicheren Mitteln die pindarische Poesie immer und immer wieder hervorhebt und der sie eine Wendung verleiht, wie sie die Plastik unmittelbar nicht ausdrücken konnte: die Warnung vor der Selbstüberhebung, die Mahnung, in den Schranken zu bleiben, die den Sterblichen gesetzt sind.

Dieser fromme Sinn ist jetzt in der pergamenischen Kunst gründlich verschwunden. Die Hinweisung auf jene Götterthaten dient nicht zur Mäßigung des Siegesbewußtseins, sondern zur Steigerung der Siegesfreude und des Siegestolzes; die Menschen stehen den Göttern um ebensoviel näher wie diese von ihrer Höhe haben herabsteigen und sich vermenschlichen müssen, und die Scheu vor Ueberhebung verschwindet in dem Maße, in welchem der Glaube an die Götter mehr und mehr äußerlich und hinfällig wird. So konnte zur Erreichung des gewünschten Eindrucks auch nicht mehr die maßvolle Ruhe in der Darstellungsart genügen; es mußte vielmehr die höchste dramatische Lebendigkeit, der energischste Ausdruck, die leidenschaftlichste Erregung als Ersatz für die mangelnde Hoheit in der schaffenden Empfindung eintreten, und eben diese Eigenschaften sind es, welche uns als die charakteristischsten des neuen Fundes mitgetheilt werden. Auch in ihm spielt die Parallele mit dem Gigantenkampf eine wichtige Rolle. Wir können hieraus entnehmen, wie sehr dem Könige selbst, gewiß aber auch der Gesamtanschauung seiner Zeit die in dieser prahlerischen Gegenüberstellung sich verkündende Auffassung menschlicher und göttlicher Verhältnisse entsprach. Die hieraus sich ergebende Richtung auf ergreifenden, leidenschaftlichen, aufregenden Ausdruck spricht sich auch in den wenigen Resten des Attalischen Weihgeschenktes noch deutlich genug aus, in welchen uns ein seltsam erscheinendes und doch recht wohl begreifliches Geschick nur Besiegte erhalten hat, die wegen der geringeren Erhebung vom Boden weniger leicht der Zerstörung ausgesetzt waren und auch leichter verschleppt werden konnten.

In diesem selbstbewußten Gegenüberstellen mythischer und wirklicher Ereignisse liegt aber auch der Keim für das Bestreben, diese letzteren als das, was sie sein sollten, möglichst scharf kenntlich zu machen, so daß ein Zweifel über ihre Bedeutung nicht aufkommen konnte. Die an und für sich schon vorhandene realistische Tendenz der Kunst, das Streben nach Naturwahrheit, bildete sich zu der erweiterten Tendenz auf historische Wahrheit fort und fügte so der pergamenischen Kunst ein neues Element hinzu. Dennoch war sie zu sehr von griechischem Geiste erfüllt, als daß diese historische Wahrheit zu einer slavischen Nachahmung hätte werden können. Die auch hier noch herrschende ideale Auffassungsweise benutzte die Darstellung der historischen Wahrheit, soweit sie ihr zur

Erreichung des Zweckes, der sicheren Erkennung, nothwendig war; darüber hinaus schaltete sie auch jetzt und hier mit der historischen Treue so souverän, wie es der Kunst zukommt, so lange sie Schöpferin bleibt und nicht Sklavin, nicht Photographie wird. Wir dürfen daher sicher sein, daß die Merkmale, welche uns der Künstler als Erkennungszeichen vorführt, historisch genau sind, d. h. so wie sie wirklich bei den dargestellten Ereignissen vorkamen; wir dürfen aber nicht umgekehrt schließen, daß, weil der Künstler nur diese Erkennungszeichen gewählt, die wirklichen Menschen auch genau ebenso nur mit ihnen versehen gewesen seien. Er vergaß über dem historischen Zweck den künstlerischen nicht, und nachdem er jenem genug gethan hatte, machte er sein Recht auf diesen geltend. Wenn er uns eine bestimmte Nationalität erkennen lassen will, so giebt er ihr die charakteristischen, dem Griechen am meisten auffallenden Merkmale, also dem Perser die Hosen neben der phrygischen, überhaupt den Asiaten bezeichnenden spitzen Mütze und den Schuhen. Ist diese aber so kenntlich gemacht, so scheut sich der Künstler nicht, den Oberkörper des Persers nackt darzustellen, sicher mit vollem Bewußtsein gegen die historische Wahrheit; er wollte als Künstler eben nicht Gewänder, sondern den Körper selbst und die in jedem Muskel pulsirende Seele darstellen. So wird hier derselbe, echt griechische Compromiß geschlossen, der in den Heroendarstellungen zur Charakterisirung sich mit einem Waffenstück begnügte, dann aber dem Künstler den freien Spielraum ließ zu der edleren, wahrhaft künstlerischen Charakteristik durch die Bildung des Körpers, des Trägers und Verkünders des Seelenlebens. Will man, wie es geschehen ist, aus der Nacktheit des Oberkörpers des uns erhaltenen Persers schließen, daß wegen dieser Nacktheit, die der historischen Tracht der Perser nicht entspräche, trotz der für sie charakteristischen Hosen ein Gallier dargestellt sei, so liegt darin eine Verkennung des auch diesen historischen Darstellungen zu Grunde liegenden, sich ihnen aber nicht sklavisch unterordnenden künstlerischen Gesichtspunktes, der auch in anderen Werken verwandter Richtung siegreich durchbricht. Auch Laokoon ist, obgleich er sich am Altar befindet, nackt und nicht im priesterlichen Gewande. Aber gerade der Altar genügt, ihn als Priester zu charakterisiren, der realen Wahrheit ist Genüge gethan, und der Künstler darf nun frei seiner künstlerischen Intention folgen.

Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte aus die als zum Weihgeschenk auf der Akropolis gehörig erkannten Reste, so ergibt sich, daß fast alle vier Gruppen vertreten sind. Außer der unverkennbaren Amazone (7)*) und dem bereits genannten Perser (10), beide in Neapel, sind die Gallier verhältnißmäßig

*) Die Reste sind in Overbeck's „Geschichte der griechischen Plastik“ auf einer Uebersichts-

zahlreich erhalten. Sie sind am Gesichtsausdruck, dem nicht gymnastisch durchgebildeten rohen Körper, besonders aber an dem wilden, struppigen Haare sicher zu erkennen. Zu ihnen gehören zwei unbekleidete Krieger, in Venedig (1) und in Paris (5), sowie der am Oberkörper leicht bekleidete in Venedig (4). Tritt hier schon ein Unterschied in den äußeren Merkmalen ein, soweit sie unwesentlich sind, und darf als sicher angenommen werden, daß die Gallier nicht ganz schutzlos in den Kampf gegangen sind, am allerwenigsten aber, nachdem sie mit wohlgerüsteten Völkern längere Zeit Krieg geführt und von ihnen Waffen oder Rüstungsstücke erobert hatten, so werden wir uns nicht wundern, auch einen behelmten Gallier zu finden (8, in Neapel), ja wir dürfen vielleicht gerade diese Behelmung als einen porträtartigen, gewiß für viele Gallier charakteristischen Zug in Anspruch nehmen, da sie sich mit den Beutestücken der besiegten Feinde geschmückt hatten und mit dieser Beute einen um so merkwürdigeren Anblick darboten, der sie als früher siegreiche und daher gefährliche Gegner kennzeichnete.

Wenn wir die bei Castelani in Rom befindliche Statue (2) als zu sehr aus echten und unechten Theilen, unter Vorwiegen der letzteren, zusammengestückt lieber bei Seite lassen, so bleiben noch drei Figuren übrig, welche eher einen Zweifel über ihre Bedeutung zulassen können. Die Zipfelmütze der römischen Statue (3) verbietet einen Gallier anzunehmen, die sonst vollständige Nacktheit schließt den Perser aus. Da nun die spitze Mütze auf Asien hindeutet, so ergibt sich wohl mit Sicherheit, daß wir hier einen Pergamener, einen Krieger des aus griechischen und asiatischen Elementen gemischten Staatswesens vor uns haben. Hier scheint das barbarische Element den Vorrang zu haben, worauf außer der Körperbildung besonders das in derben Zügen gebildete und durch den erschreckenden Ausdruck verzweifelnder Sorge noch wilder gemachte Gesicht hindeutet. Gleichfalls für einen Pergamener, aber griechischen Elementes, möchten wir den Jüngling in Venedig halten (9), dessen edler, sorgfältig durchgebildeter Körper, im Verein mit dem lockigen Haare, das sich deutlich von dem der Gallier unterscheidet, auf griechische Kultur hindeutet, während der sechseckige Schild und auch der gewundene Leibgurt ungriechische Merkmale sind und, da Gallier und Perser ausgeschlossen bleiben, nur bei einem Pergamener vorausgesetzt werden können. In der letzten Figur, dem Todten in Neapel (6), könnte man zunächst einen Gallier vermuthen. Beobachtet man aber die gerade den Galliern gegenüber gesteigerte Wildheit im Ausdruck wie im Haare, den den Galliern fremden Vollbart, die nicht nur wie bei dem Gallier in Neapel (8) unter den Armen,

tafel zusammengestellt; die dort benutzte Numerirung behalten wir zu rascherer Orientirung bei und fügen sie im Texte in Klammern hinzu.

sondern auch auf dem Brustbein ausgeführten zottigen Haare, die sich bei keinem der Gallier finden, so müssen wir eine Persönlichkeit voraussetzen, welche gerade in diesem höheren Grade von Wildheit ihr Kennzeichen finden muß, und dies kann nur ein Gigant sein. Wenn der Künstler ihm statt eines Baumastes als Waffe ein Schwert gegeben hat, so ist dies, wie Overbeck nachweist, nichts Alleinstehendes. Zudem haben die alten Künstler keinen Kanon gehabt, über den hinauszugehen nicht erlaubt gewesen wäre, sondern eine Tradition, die nie slavisch befolgt worden ist. Gar seltsam ist es, wenn heutzutage häufig unsere obendrein recht lückenhafte Kenntniß der Kunstwerke des Alterthums zu einem solchen Kanon umgestempelt wird, und demgemäß geschlossen wird. Weil die uns bekannten Werke gewöhnlich dem Giganten kein Schwert geben, so kann diese Figur, die ein Schwert hat, kein Gigant sein. Das Richtige ist selbstverständlich, daß, wenn alle sonstigen Merkmale auf einem Giganten hinweisen, unsere lückenhafte Kenntniß, statt eine Möglichkeit auszuschließen, sich um eine Thatsache bereichert. Auch das um den linken Arm geschlungene Löwenfell wird sich am besten für den höchsten Grad der Wildheit eignen. Wenn aber der Künstler nicht, wie es bei dem neuen Funde der Fall ist, die Giganten mit Schlangenfüßen dargestellt hat, so zeigt er damit nur seinen künstlerischen Takt: was sich für das Relief eignet und dort zu besonderer Schönheit ausgenutzt werden kann, widerstrebt dem freistehenden Marmorwerke. Dazu mag noch gekommen sein, daß durch diese Vermenschlichung der Giganten die Darstellung dieser Gruppe in eine engere Formverwandtschaft mit den übrigen, unmittelbar danebenstehenden, gleichzeitig zu überschauenden Gruppen trat, ohne daß ein fremdartiges Element die beabsichtigte Gleichstellung gestört hätte.

Ueberblicken wir nochmals die Reste, so finden wir Vertreter fast aller Parteien; nur Götter und Griechen fehlen. Sollten sich diese nicht auch noch irgendwo in Museen verstecken und nur deswegen bis jetzt nicht erkannt worden sein, weil gerade diese beiden Parteien in ihren charakteristischen Merkmalen nichts haben konnten, was sie uns als Glieder dieser Gruppe und nicht ebensogut als die einer andern Gruppe oder als selbständige Werke hätte erscheinen lassen können? Hier könnten nur die Größenverhältnisse und die Stileigentümlichkeiten für das Urtheil maßgebend sein.

Die bisher erwähnten Statuen sind uns im Original erhalten und gestatten auch bei größeren Verletzungen eine im Wesentlichen sichere Wiederherstellung. Möglicherweise sind uns aber auch noch einige Nachbildungen überliefert, welche uns das Bild der Gruppen zu vervollständigen helfen können. Dahin gehört eine in Neapel befindliche, verwundet vom Pferde sinkende Amazone, welche in der erhobenen Linken den Schild hält, während der rechten Hand die Waffe entglitten ist, sowie ein ebendort befindlicher Krieger zu Pferde, mit der Rechten

zum Schlage des Schwertes ausholend, den Schild in der Linken. Der letztere besonders ist stark ergänzt, die Arbeit bei beiden Werken eine geringe, die Richtung auf realistische Darstellung jedoch dieselbe, manche Einzelheiten, wie die Brustbildung der Amazone ganz übereinstimmend, während das Raffinement in der Technik, wie in dem durch das Gewand durchscheinenden Nabel bei der Amazone, bedeutend zugenommen hat.

So spärlich auch diese Reste sind, so genügen sie doch, um uns die Gebiete des Empfindens deutlich erkennen zu lassen, auf welche der Künstler vorzugsweise wirken wollte. Läßt schon der Gegenstand, leidenschaftliche Kämpfe, heftige Aufregung des Gemüthes erwarten, so zeigen die Reste, mit welchem Geschick der Meister es verstanden hat, aus diesen Kämpfen die Momente hervorzuheben, welche seinen Absichten am meisten entsprachen: Erschütterung des Gemüthes durch überraschenden, heftig und unvermeidlich hereinbrechenden Tod, durch angst- und entsetzenerfüllten Versuch der Abwehr des dennoch unausweichlichen Verderbens, und daneben ergreifende Wehmuth über die langsam, aber unabänderlich dahin fließende Lebenskraft, die wie ein in der Ferne verklingendes Echo dahinschwindet und sich dem Tode als dem erlösenden Freunde willig ergiebt, beides aber mit dem nicht geringen Vermögen gesteigerter Kunstübung und der durch sie geförderten Kühnheit in der Erfassung und Darstellung des Momentes zum Ausdruck gebracht. So wird es nicht viele kühnere Conceptionen geben als den rücklings durch heftigen Stoß unverwundet niedergestürzten Gallier in Venedig (1), der sich gerade noch auf die rechte Hand stützt und mit der allein frei bleibenden Linken den tödlichen Streich des siegreichen Gegners schwerlich wird abwehren können. Aber auch die beiden andern Gallier (4 u. 5) lassen das Ueberwältigende des Augenblicks, das Ueberraschende des Angriffes und den Ausgang des Kampfes deutlich genug erkennen. Das ganze Entsetzen malt sich aber in der Haltung des zusammengebeugten Pergameners (3), besonders in seinem von Sorge verzerrten Gesicht, das uns den bereits über ihm schwebenden Todesstreich mit fühlen läßt. Von einem solchen rasch wirkenden Streich getroffen, der die rüstige Gestalt in heftigem Sturze niederwarf, liegen der Gigant (6), der griechische Pergamener (9) und die Amazone (7) gleich gefällten Bäumen da, alle drei die eine Seite im Tode streckend, das Bein der andern Seite wie im letzten Zucken des Lebens anziehend, eine Aehnlichkeit des Motivs, die sich bei der großen Zahl der Figuren um so leichter begreift, als diese drei Gestalten in drei verschiedene Gruppen gehören. Und bei allen dreien liegt der dem angezogenen Beine entsprechende Arm über dem Kopfe, das Plötzliche des Falles und des Todes trefflich charakterisirend. Während aber bei der Amazone und besonders bei dem Jüngling der Kopf sich wie schlafend etwas zur Seite neigt und dadurch leise das versöhnende Element des Friedens andeutet, ist der Kopf

des Giganten schroff nach hinten gefallen, sodaß der Charakter trotziger Wildheit auch über den Tod hinaus andauert. Neben diesen erschütternden Motiven macht sich in dem sterbenden Gallier (8) ein milderer Moment geltend: der Kampf hat ganz aufgehört, der zum Tode Verwundete ist sich selbst überlassen und verblutet, langsam dahinsterbend, dem Ziele zu, das der Perser (10) schon erreicht hat, der zusammensinkend wie zu friedlichem Schlafe sich auf die Seite geneigt hat. Tiefes Mitleid wird rege, und Rührung ist die Empfindung, die uns als Ziel des Künstlers, als Resultat seiner Schöpfung entgegentritt.

Noch deutlicher treten uns diese Wirkungen, Erschütterung und Mitleid, in den beiden anderen Werken entgegen, welche derselben Zeit und denselben Ereignissen ihre Entstehung verdanken; ja in diesen können jene Empfindungen um so concentrirter zur Geltung kommen, je weniger die Aufmerksamkeit durch die Mannigfaltigkeit einer großen Gruppe zersplittert wird, wie es ursprünglich bei des Königs Weihgeschenk der Fall gewesen sein muß, das jedoch andererseits durch Wiederholung und immer neue Betonung derselben Grundempfindungen in den mannigfaltigsten Wendungen für die bei dem Einzelwerk mögliche Versenkung wieder Ersatz bot. Dagegen konnten nicht wie hier die Empfindungen zerlegt und einzelne Figuren zu Trägern der einen, andere zu Trägern der anderen Empfindung gemacht werden, wie es in den großen Gruppen des Weihgesenkens in der That geschehen ist. So sehen wir denn in dem Gallier mit seinem Weibe in Villa Ludovisi, wie der Künstler uns erschüttern will durch Mord und Selbstmord, und zwar ist es der Mann, der sein eignes Weib tödtet. Geschwächt wird freilich diese Empfindung der Erschütterung dadurch, daß der Mord bereits geschehen ist, der Selbstmord also nur als eine selbstverständliche, man kann fast sagen, versöhnende Consequenz sich ergibt. Um so mächtiger tritt das Mitleid in sein Recht, das Mitleid mit dem Manne, der um sich und sein Weib vor der Sklaverei zu retten, zu diesem Aeußersten gedrängt wird, das Mitleid besonders mit der Frau, deren todesmattes Zusammenbrechen der Künstler so meisterhaft zum Ausdruck gebracht hat. Ebenso ist bei dem sterbenden Gallier auf dem Capitol das Erschütternde zwar vorhanden: der am Siege, ja selbst an der Rettung Verzweifelnde tödtet sich selbst; aber auch hier tritt das Mitleid durchaus als die herrschende Empfindung hervor, und zwar getrübt durch die Bitterkeit des Schmerzes, mit welcher der Besiegte in den Tod sinkt.

Erschütterung und Mitleid, die hier überall hervorstechenden Ziele der Wirkung der Künstler, sind Elemente der tragischen Empfindung. Die tragische Empfindung ist zweifellos der höchste Grad der künstlerischen Wirkung nach der ernstesten Seite hin, und man wird annehmen dürfen, daß Künstler von der Bedeutung der Schöpfer dieser Werke das höchste Ziel vor Augen gehabt haben, welches ihrer Kunst erreichbar ist, daß der Meister des Weihgesenkens sicherlich

für einzelne Theile seiner Gruppe, für die Unterliegenden, und diese sind es ja gerade, die uns zum Theil erhalten sind, der oder die Meister der beiden Einzelwerke für diese ihre Werke tragische Empfindung als künstlerische Wirkung erstrebt haben. Ist nun diese Wirkung erreicht, und welche Mittel sind für die beabsichtigte Wirkung erstrebt? Es ist kein Zweifel, daß eine Lösung dieser Fragen für die Auffassungsweise der ganzen Zeit, für die ästhetische Bedeutung ihrer Kunstwerke von entscheidender Wichtigkeit ist. Von diesem Gesichtspunkte aus soll sie in Folgendem versucht werden.

2.

Wir wenden den Ausdruck „tragisch“ häufig auch da an, wo allerdings dem Tragischen verwandte Empfindungen hervortreten, eine scharfe Fassung des Begriffes aber seine Anwendung dennoch verbietet. Kunstwerken gegenüber, zumal solchen von der Bedeutung der pergamenischen Sculpturen, kann jedoch der Begriff nicht scharf genug gefaßt werden, wenn ihre Würdigung eine gerechte sein soll. Wir können uns daher einer Untersuchung des Begriffes nicht entziehen und gedenken es um so weniger zu thun, als der einzuschlagende Weg vielleicht ein selbständiges Interesse darbietet.

Die Freude am Tragischen sowie an den ihm verwandten Empfindungen beruht auf dem gemeinsamen Boden der nicht allzuleicht verständlichen und doch thatsächlichen Freude am Schmerz. Soll diese auf dem aesthetischen Gebiete begreiflich werden, so kann dies nur dadurch geschehen, daß wir auf das ursprüngliche Gebiet des Schmerzes zurückgreifen und hier nach analogen Erscheinungen suchen. Das Wesen des Schmerzes ist überall dasselbe. Je elementarer jedoch seine Aeußerungen sind, um so eher können sie in ihrer Eigenthümlichkeit erfaßt werden.

Das ursprünglichste Gebiet des Schmerzes ist der Körper, und sein Auftreten sicherlich nichts Erfreuliches. Um so erfreulicher aber ist die Empfindung, welche sich beim Aufhören des Schmerzes einstellt, so daß sich die Erlangung des ursprünglichen Zustandes der Schmerzlosigkeit, welcher vorher als selbständige Empfindung nicht zum Bewußtsein gekommen war, jetzt als positive Empfindung eines Wohnegefühls bemerklich macht, als solche jedoch wieder aufhört und in dem Gesamtbewußtsein aufgeht, sobald der Zustand der Schmerzlosigkeit zum dauernden wird. Die einfachsten Beispiele bieten die alltäglichen Functionen des Körpers: jede Befreiung von einem vom Unbehagen bis zum Schmerze sich steigernden Drange erregt ein dem Grade nach dem Drange selbst entsprechendes Wohnegefühl, das sich allmählich verliert, da der neugewonnene Zustand bald in Folge seiner Dauer nicht mehr in seiner Besonderheit empfunden wird. So geht die Empfindung allmählich in den Zustand der Gleichgiltigkeit

über, kommt gleichsam auf dem Nullpunkt der Empfindungslosigkeit an, der auf die Dauer schwer zu ertragen ist und dessen Gleichförmigkeit eine Unterbrechung wünschenswerth macht. Selbstverständlich geht der Wunsch nach der Richtung, daß die ersehnte Empfindung ein Wohlgefühl ist. Diese tritt dann ein, wenn eine Steigerung der Empfindung stattfindet. Geschieht diese Steigerung von dem Nullpunkte aus, aufwärts durch Hervorrufung eines neu hinzukommenden Wohlgefühls, so tritt als Schlußempfindung ein Zurücksinken auf den ursprünglichen Zustand ein: auf die erhöhte Empfindung folgt eine Ermattung, wie es nach jeder Steigerung des körperlichen Wohlempfindens über den gewöhnlichen Grad des nicht mehr als besonders Gefühl zum Bewußtsein kommenden Empfindungszustandes hinaus thatsächlich der Fall ist. Geschieht aber die Steigerung so, daß sie von einem Punkte unterhalb des Nullpunktes der Empfindung begonnen wird, daß sie also in der Wiedererlangung des ursprünglichen Zustandes besteht, so macht sich diese Wiedererlangung als Wohlgefühl geltend, und die Schlußempfindung des ganzen Vorganges ist nicht die der Ermattung, sondern die der Erhöhung, die eines positiven Wohlgefühls. Will man ein solches Wohlgefühl hervorbringen, statt darauf zu warten, bis es sich gelegentlich der Lebensfunctionen von selbst hie und da einstellt, so muß das Niveau der Empfindung herabgedrückt werden, damit auf diese absichtliche Herabsetzung eine naturgemäß folgende und sich als Schlußempfindung des Vorganges geltend machende Steigerung der Empfindung einstellt und damit durch die Wiedererlangung des ursprünglichen Zustandes dieser selbst als Wohlgefühl zum Bewußtsein kommt. Bezeichnen wir die durch dies Herabdrücken entstandene unangenehme Empfindung ohne Berücksichtigung des geringeren oder höheren Grades mit dem allgemeinen Ausdruck Schmerz, so ergibt sich die absichtliche vorübergehende Schmerzerregung als Mittel zur Erzeugung einer Wohlempfindung, welche die natürliche Folge der Befreiung vom Schmerze ist, und auf welche kein Ermatten folgt, sondern die ohne ein solches allmählich zum gewöhnlichen Zustande wird und dadurch aus dem Bewußtsein schwindet. Dieses Mittel wirkt so sicher, daß wir es sogar benutzen, um uns zeitweilig über einen Schmerz hinauszutauschen. Sind wir von einem solchen gequält, so erregen wir absichtlich einen sich momentan vordrängenden kleineren Schmerz, dessen Nachlassen sich als Wohlempfindung geltend macht, in Folge deren der ursprüngliche Schmerz kurze Zeit nicht empfunden wird; er tritt erst dann wieder in sein Recht, wenn der schwindende kleinere Schmerz in den ursprünglichen Zustand übergegangen ist. Als Resultat ergibt sich aus dieser Betrachtung, daß allerdings die Erregung des Schmerzes ein Mittel zur Erweckung eines Wohlgefühls sein kann und in diesem Falle eine Freude am Schmerz um seiner Folgen willen begreiflich erscheint.

Diese rein körperlichen, in der Psyche jedoch wiederklingenden Vorgänge werden die Basis für eine höhere Stufe, auf welcher das psychische Leben mehr in sein Recht tritt, ohne jedoch das körperliche Gebiet in seiner Realität ganz zu verlassen. An die Stelle der Schmerzenerweckung am eignen Körper tritt die Schmerzenerweckung am fremden Körper. Da nun die Verbindung zwischen dem Schmerzempfindenden Körper und der in Thätigkeit gesetzten Vorstellungsfähigkeit keine unmittelbare ist, so wird die Schmerzenerweckung eine möglichst starke sein müssen, damit die Vorstellungsfähigkeit das Nachempfinden des Schmerzgefühls bewirken kann. Je höher aber dieses letztere ist, desto stärker wird auch die mit der Wiedererlangung des ursprünglichen Zustandes verbundene Wohlempfindung sein, sodas hierin ein Anlaß zu einer möglichststen Steigerung der Schmerzempfindung im fremden Körper liegt. Erst wenn diese so bedeutend ist, daß der eigne Körper überschauert wird, ist das Ziel erreicht. So lange dagegen das Opfer die Kraft hat, die Schmerzempfindung zu überwinden und den Marterer nicht merken zu lassen, tritt auch kein Nachempfinden des Schmerzes ein, und die Absicht der Grausamkeit ist verfehlt. Daher kommt es, daß der Indianer, der sein Opfer martert, erst dann in Jubel ausbricht, wenn das Opfer zu wimmern und zu schreien anfängt, selbst aber nichts empfindet, so lange das Opfer standhaft jede Schmerzensäußerung unterdrückt. Es liegt also hier eine zur Erzeugung eines Wohlgefühls absichtlich hervorgebrachte Schmerzempfindung vor, welche jedoch real im fremden Körper erlebt, der eignen Psyche aber durch die Vorstellungsfähigkeit vermittelt wird, welche letztere somit als neues Element in den Vorgang eingetreten ist.

War die Vorstellungsfähigkeit hier nur das vermittelnde Element, so übernimmt sie auf der nächsten Seite eine wichtigere Rolle: der Schmerzempfindende Körper wird ersetzt durch das Bild eines Schmerzempfindenden Körpers. Die Welt der Realität wird verlassen, insofern der die Nachempfindung anregende Schmerz überhaupt nicht mehr thatsächlich empfunden wird, und der Schritt in die ästhetische Betrachtungsweise ist vollzogen: an die Stelle des Objectes tritt die Vorstellung von dem Objecte. Dieser uns durch seinen alltäglichen Vorgang so selbstverständlich scheinende Schritt schließt doch die folgewichtigste Entwicklung in sich. Wer ihn in seinen einfachsten Formen ausführen kann, ist Mensch; wer dies nicht vermag, ist Thier. Für unsre Betrachtung bezeichnet er aber in dieser bestimmten Form einen unschätzbaren Fortschritt in der Culturgeschichte: sobald das Bild der Schmerzempfindung genügte, um durch die Vorstellungsfähigkeit jene Schauer zu erwecken, welche die Vorbedingung des hier betrachteten Wohlgefühls sind, konnte diese Neigung ohne reale Schmerzhervorbringung befriedigt werden, die Grausamkeit konnte abnehmen und hat abgenommen, die Freude am Schmerz hört auf eine reale zu sein, sie wird zur

ästhetischen Freude. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen unter anderem die Passions- und Marterdarstellungen, in welchen besonders das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert sich hervorgethan hat, eine Beleuchtung, welche ihnen, abgesehen von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, eine mildere Beurtheilung zu Theil werden lassen kann, als unsre humanen Tendenzen ihnen sonst zu gestatten geneigt sind. An ihnen ersättigte sich die Begier nach absichtlicher Schmerz-
erregung, um durch diese des ihr folgenden Wohlgefühls theilhaftig zu werden. Schmerzerzeugung und Schmerznachempfindung finden hier beide auf dem Gebiete der Vorstellung statt.

Unsere Vorstellungsfähigkeit ist jedoch nicht an sinnliche Bilder in Form und Farbe gefesselt: sie können uns auch durch das Wort mitgetheilt werden und erreichen vollständig ihren Zweck. Nicht nur die Kinder lieben das Gruseln beim Anhören schauerlicher Märchen; Schauergeschichten bilden oft genug die einzige Grundlage ästhetischer Empfindung, die auf ihrer geringen Stufe dennoch von hoher Bedeutung für die allmähliche Bildung des feineren ästhetischen Gefühls ist, in unserer Entwicklung aber eine bedeutsame Stellung einnimmt. Noch immer ist es die Vorstellung des körperlich Schmerzlichen, was in der Nachempfindung die schmerzliche Spannung hervorbringt, von welcher befreit zu werden als ein Wohlgefühl empfunden wird. Aber der nächste Schritt führt bereits vollständig in das Seelenleben hinein; was wir nachempfinden, ist nicht mehr der körperliche Schmerz, welchen wir uns am Object vorstellen, sondern der seelische Schmerz, welchen wir an diesem in Folge irgend eines zunächst äußeren Leidens, endlich aber in Folge eines seelischen Leidens voraussetzen; Seele wirkt auf Seele, und das körperliche Gebiet wird nur nebensächlich, nur als nicht zu umgehende Grundlage behandelt. Das vorgestellte seelische, von körperlichen Gebrechen unberührte Leiden ist es aber, welchem wir wegen dieser Reinheit auch die reinste Wirkung zuschreiben. Seinem Wesen nach ist es aber dennoch nur eine absichtlich hervorgerufene Schmerzerregung, deren höchster ästhetischer Zweck kein anderer ist, als durch die Befreiung von ihr ein Wohlgefühl zu erwecken.

Dieses vorgestellte seelische Leiden wird uns besonders tief ergreifen, wenn wir für die Persönlichkeit, in welcher es gedacht wird, Sympathie haben. Es wird aber im höchsten Grade zur Wirkung kommen, wenn es zugleich die Folge von Situationen und Handlungen ist, welche wir auch um ihrer selbst willen als berechtigt anerkennen müssen. Das Mitleiden würde in diesem Falle sich jedoch zu wahrhaftem Entsetzen steigern müssen und die beabsichtigte Wirkung, die Befreiung von dem Schmerzgefühl, in uns wesentlich durch ein zurückbleibendes Gefühl der Bitterkeit beeinträchtigt werden, wenn nicht das vorgestellte Leiden dadurch begründet wäre, daß auch die Ursache, welche das Leiden zur

Folge hat, an und für sich betrachtet, gleichfalls berechtigt ist, wodurch das Leiden als ein zwar schmerzliches, aber nothwendiges und in seinen Gründen tiefer liegendes erscheint; nur ein solches Leiden aber vermag in uns ein Mitleiden zu erregen, ohne Bitterkeit zu hinterlassen, welche die beabsichtigte Wirkung des aus der Schmerzbefreiung entstehenden Wohlgefühls nicht aufkommen ließe. Die Empfindung aber, welche in uns durch ein vorgestelltes seelisches Leiden erweckt wird, das bei an und für sich berechtigtem Handeln durch ein anderes an und für sich gleichfalls berechtigtes Handeln entsteht, ist die tragische.

Dadurch, daß nicht nur eine Seite, sondern beide Seiten, jede innerhalb ihrer Sphäre, berechtigt zu ihrem Handeln sind, diese beiden Sphären selbst aber in ihren Konsequenzen einander ausschließen, wird der daraus entstehende Kampf der Willkür und dem Zufall enthoben und auf allgemeine Verhältnisse zurückgeführt: er gewinnt typische Bedeutung und verliert den dem Zufälligen anklebenden Widersinn. Unsere ganze Existenz innerhalb der Welt beruht auf unserer Individualität; eine jede derselben hat durch ihre Eigenart Anspruch auf Geltendmachung eben dieser Eigenart, auf der ihr Wesen beruht. Will das jede Individualität thun, so kommt sie unfehlbar mit anderen in Conflict, da die Wirkungskreise ineinander übergreifen. Bei Vernunft und gutem Willen läßt sich wohl ein sachtcs Aneinandervorbeigleiten der Kreise erreichen, so lange im Wesen der in Betracht kommenden Individualitäten Nachgiebigkeit begründet liegt, und mit diesem Nachgeben nicht ein Aufgeben der Individualität verbunden ist. Tritt dieses aber ein und ist die Individualität mit dem mächtigen Antrieb der Geltendmachung ihres Wesens ausgestattet, so ist der Zusammenstoß unausbleiblich. Handelt es sich um wesentliche Fragen, so ist es ein Zusammenstoß auf Leben und Tod, der, sobald wir eine Berechtigung beiderseits anerkennen, in uns die tragische Empfindung wachruft. Es wird dabei derjenige Theil unterliegen, der nichts als das Recht seiner Individualität vertritt; der Theil aber wird siegen, der in seiner Individualität außer seinem persönlichen Rechte ein allgemeingiltiges vertritt, wobei die Thatsache genügt, daß dieses Recht allgemeingiltiger Art ist, daß auf seiner Aufrechterhaltung die Fortexistenz des allgemeinen, zu Recht bestehenden Zustandes beruht, ohne daß die sittliche Berechtigung des als allgemeingiltig Anerkannten in Betracht kommt. Ist dies der Fall, so wird dies Moment als Schmerzbefreiendes bei dem Untergange mitwirken; ist es nicht der Fall, so muß es eine Bitterkeit der Empfindung erregen, welche außerhalb der ästhetischen Absicht liegt und diese schädigt. Dieses Allgemeingiltige kann unter sehr verschiedenen Gestalten auftreten. Bei den Griechen sehen wir es als das allwaltende Fatum. Wir lassen ein solches unmittelbar ins Leben eingreifende, in seinen Gründen nicht zu verfolgende Ueberirdische nicht mehr gern als ästhetisches Motiv gelten. Es muß sich gleichsam verkörpern,

um menschlich faßbar zu werden, sei es als staatliches Allgemeinwohl, sei es als herrschende Sitte und Anschauungsweise, während wir die Berechtigung des Einzelnen, der dem Allgemeingiltigen gegenübertritt, am liebsten in dem Charakter suchen, der aber doch auch nur das individuell gewordene Fatum ist. Ergiebt sich nun aus solchen Grundbedingungen ein tragisches Verhältniß, so liegt in der durch den einzelnen Fall gegebenen bestätigenden Erkenntniß des tragischen Grundcharakters unserer Existenz ein versöhnendes Element, welches dadurch entsteht, daß das Einzelschicksal naturgemäß in das Gesamtschicksal einmündet und auf nichts Besseres Anspruch erheben darf als dieses selbst. Was aber dem Einzelnen in Uebereinstimmung mit dem Ganzen geschieht, läßt für ihn den besonderen Schmerz in dem das Ganze erfassenden aufgehen. So bleibt, bei richtiger tragischer Grundlage, die tragische Empfindung ohne Bitterkeit, und die absichtlich angeregte Schmerzempfindung hat die gewünschte Folge, das durch die Befreiung vom Schmerz eintretende Wohlgefühl.

Das Wesen der Tragik liegt hiernach in der Berechtigung des Individuums zum Handeln, nicht aber in seiner Schuld. Von einer solchen kann nur insofern die Rede sein, als die zur Tragik führende Handlung über die Grenze hinausgeht, welche vermittelnde Klugheit, Compromiß suchende Mäßigung vorschreibt, welche aber dem scharf ausgeprägten Charakter der Individualität einzuhalten unmöglich ist. Liegt für das Ueberschreiten der Grenze keine Berechtigung im Charakter und zwar in einer an und für sich zu billigenden oder doch nicht zu verwerfenden Seite des Charakters, so wird die Schuld zum Verbrechen, und die Tragik hört auf. Die „tragische Schuld“ ist daher ein verwirrender Ausdruck, und er hat auch Verwirrung genug angerichtet. Er macht die „Scene zum Tribunal“, die Tragödie zur Criminaljustiz und obendrein zu einer höchst ungerechten. Denn zum Wesen des Tragischen gehört, daß das Leiden, welches eine Folge des Ueberschreitens der durch Sitte, Herkommen, Klugheit, Gesetz gegebenen Grenze ist, nicht im Verhältniß zu der Größe des gethanen Unrechtes stehe, daß es vielmehr weit über das Maß einer vernunftgemäß zu ertheilenden Strafe hinausgehe, wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein kann, während umgekehrt die Strafe, welche die zur Ueberschreitung der Maßhaltung verleitende Bosheit erhält, weit unter dem bleibt, was die vergeltende Gerechtigkeit verlangen müßte. Träte an Stelle dieses Mißverhältnisses, welches gerade die Quelle unseres tragischen Mitleides ist, das der Vernunft entsprechende richtige Verhältniß von Ueberschreitung und Strafe, so wäre zwar unser Verstand befriedigt, unsere Erregung und Empörung beruhigt, aber von einer ästhetischen Empfindung wäre keine Rede mehr, geschweige denn von einer tragischen. Wenn daher der Versuch gemacht wird, einen Criminalfall ästhetisch zu verwerthen, so ist neben der vielleicht erreichten Befriedigung durch die Beschäftigung des Ver-

Grenzboten II. 1880. 11

standes, sowie durch die Erfüllung dessen, was die Vernunft verlangt, die unausbleibliche Schlußempfindung die der Abspannung, die in schroffem Gegensatz steht zu dem durch die Befreiung von einer absichtlich herbeigeführten Schmerzempfindung entstehenden Wohlgefühl, in dessen schließlicher Erweckung unsere Freude am Tragischen ihren Grund hat.

So entwickelt sich die Freude am Schmerz oder richtiger an der durch willkürliche Schmerzherbeibringung erreichten Befreiung vom Schmerz von einer rein körperlichen zu einer rein seelischen Empfindung auf einer Reihe von Stufen bis zu der höchsten, der Tragik. Es wird daher möglich sein, Werke, welche sich dieses Mittels der Erregung einer Schmerzempfindung zur Erreichung einer ästhetischen Wirkung bedienen, dadurch in ihrer ästhetischen Bedeutung richtig zu würdigen, daß ihre Zugehörigkeit zu einer oder der anderen dieser Stufen nachgewiesen wird. Dies soll nun mit den pergamenischen Resten geschehen.

(Schluß folgt.)

Der Zarewitsch Alexei (1690—1718).

Die Schicksale des Zarewitsch Alexei sind wiederholt Gegenstand der Behandlung gewesen. Da der Conflict zwischen Peter dem Großen und seinem Sohne, der in geheimnißvoller Weise seinen Abschluß fand, neben einem politischen noch ein criminalistisches und psychologisches Interesse hatte, so kam es, daß neben der Geschichtsschreibung namentlich auch die Belletristik sich des romantischen Stoffes bemächtigte und die dramatische Dichtung Alexei als Helden auf die Bühne führte. Man denke an die bekannte abenteuerliche Novelle Schokkes „Die Prinzessin von Wolfenbüttel“ und an den Operntext der Charlotte Birch-Pfeiffer „Santa Chiara“. In neuester Zeit haben russische Gelehrte eine Fülle von Materialien zur Geschichte des unglücklichen Zarensohnes gesammelt. Die Proceßacten, die Briefwechsel der den Ereignissen nahestehenden Persönlichkeiten und die Geschäftspapiere, welche die auswärtigen Angelegenheiten jener Zeit behandeln, sind wohl vollständig publicirt. Auf dieses Material gestützt, hat es neuerdings Alex. Brückner, Professor an der Universität Dorpat, ein für die Geschichte Rußlands sehr thätiger Forscher, unternommen, die Lebensgeschichte des Prinzen Alexei aufs neue zu erzählen.*)

Alexei war der Sohn Peters aus der Ehe mit Eudoxia Lopuchin. Als

*) Der Zarewitsch Alexei. Von Dr. Alex. Brückner. Heidelberg, Carl Winter, 1880.