



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Jahn, Otto: Die alte Kunst und die Mode.

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

Die alte Kunst und die Mode.

Als ein wesentlicher Charakterzug der antiken Kunst wird die Idealität allgemein anerkannt. Wie verschieden auch der Begriff des Ideals gefaßt worden ist, immer blieb der Satz stehen, daß die alte Kunst ideal sei, und unverkennbar hat die Vorstellung, welche man sich vom Wesen der antiken Kunst bildete, fortwährend auf die Auffassung des Ideals bestimmenden Einfluß geübt. Wenn man das Ideal, wie vielfach geschieht, in einen Gegensatz zur Natur gebracht hat, als etwas, das über die Natur hinausgehe, sie übertreffe, so geräth man in Conflict mit der nicht minder feststehenden Beobachtung, daß das Naturgemäße ein Grundzug des Alterthums sei, daß es in seinen Anschauungen, in seinem Leben und in seinem Schaffen fest in der Natur wurzele, der Natur folge und die Natur wiedergebe. In der alten Kunst können also auch Natur und Ideal nicht im Widerstreit sein, sie müssen nicht allein mit und neben einander bestehen, sondern einander nothwendig bedingen, beide müssen der Ausdruck eines und desselben Gesetzes sein. Wir finden die bildende Kunst der Griechen auf ihrem Entwicklungsgange, immer auf den Spuren der Natur; je nach der Bildungsstufe ist sie mit ihren verschiedenen Kräften und Mitteln immer redlich bemüht, die Natur getreu wieder zu geben. Auch fehlt es zu keiner Zeit an Erscheinungen, in denen dieses Bestreben an einzelnen Künstlern oder in Richtungen der Kunstübung als einseitiger, bis zur Fehlerhaftigkeit einseitiger Naturalismus erscheint. Aber sind dies einzelne Erscheinungen, durch ihre Einseitigkeit wohl geeignet den bestimmenden Trieb schärfer zu markiren, nicht aber dazu angethan, über den idealen Grundcharakter der Kunstentwicklung Zweifel zu erregen, so kann gegen das lebendige und unbefangene Naturgefühl einer Nation noch keineswegs die Wahrnehmung geltend gemacht werden, daß die bildende Kunst zu verschiedenen Zeiten die Gegenstände, welche die Natur unverändert in derselben Weise darbietet, der Gesamtauffassung nach oder in Einzelheiten verschieden und, wie es zu anderen Zeiten erscheint, nicht getreu wieder giebt. Darin darf man nicht schlechthin Willkür und Manier finden. Wie die Wissenschaft die Natur in ihren Phänomenen

und Gesezen zu verschiedenen Zeiten" je nach ihren Hilfsmitteln und Methoden verschieden auffaßt und darstellt, so verschieden, daß eine vorgeschrittene Zeit schwer begreift, wie man das klar Vorliegende so anders habe ansehen, mit einander in einen so anderen Zusammenhang habe bringen können, so steht auch die Kunst der Natur ähnlich gegenüber. Nicht allein durch die äußere Fertigkeit, sondern durch die innere, geistige wie gemüthliche Bildung, welche den Künstler unauflösllich mit seiner Zeit und seinem Volk vereinigt, wird die Auffassung und Wiedergabe der Form bedingt: die künstlerische Anschauung steht unter dem Einfluß der gesammten geistigen Atmosphäre. Wenn man Reihen von Porträts aus verschiedener Zeit von verschiedenen Künstlern neben einander betrachtet, wird man von der Uebereinstimmung getroffen werden, welche zwischen den Porträts einer Periode, ganz abgesehen von den Neußerlichkeiten in Tracht, Haar und Bart und dergleichen, in Form und Ausdruck auffallend hervortritt. Bei den lebenden Zeitgenossen tritt nicht sowohl ein solcher typischer Gemeincharakter als vielmehr das individuell Bedeutende hervor. Schwerlich ist die Natur in früheren Zeiten im Schaffen einförmiger gewesen; daß diese Porträts Menschenwerk sind, daß die nachbildenden Künstler unter dem Einfluß ihrer Zeit standen, hat den Bildern eine Uebereinstimmung gegeben, welche die Natur den Menschen so nicht ausprägt. Vielleicht noch deutlicher tritt dies Verhältniß hervor, wenn man die Abbildungen antiker Kunstwerke aus verschiedenen Zeiten mit einander vergleicht. Hier ist das Object dasselbe, und doch wie verschieden sind die Nachbildungen. Nicht allein durch die Individualität des einzelnen Künstlers: die Verwandtschaft der Nachbildungen verschiedener Perioden sind unverkennbar und die Befriedigung, welche die Zeitgenossen übereinstimmend über Nachbildungen aussprachen, in denen die nächste Generation keine Spur von Geist und Form der Antike findet, beweist, daß jede Zeit die antike Kunst nicht minder wie die Natur mit ihren Augen auffaßt und demgemäß wiedergibt. Dies eigenthümliche Verhältniß gibt ein wichtiges Kriterium bei Fälschungen ab. Auch der geschickteste Fälscher faßt die Kunstwerke, denen er nachfälscht, unter dem Einfluß seiner Zeit auf und trägt davon etwas in seine Arbeit über, welches eine weniger oder anders besangene Zeit ohne weiteres als fremdartig erkennt.

Der Einfluß der Zeitströmung, unter welchem der Künstler, auch des Alterthums, steht, bringt, wiewohl er verallgemeinernd einwirkt, darum nicht den Charakter des Idealischen hervor. Die Quelle desselben ist tiefer, im innersten Wesen der Kunst, als einer schaffenden zu suchen. Aus dem Nichts, ganz bedingungslos frei zu schaffen ist dem Menschen nicht beschieden. Der schaffende Künstler ist gebunden an die Geseze der menschlichen Natur, vermöge welcher er schafft, an die Geseze der ihn umgebenden Natur, welcher

er nachschafft, an die Geseze des Stoffes, in welchem er schaffend bildet. Diese Geseze aber, so mannigfaltig und verschiedenartig die Erscheinungen sind, in welchen sie sich offenbaren, sind ihrem Wesen nach dieselben, und das Schaffen des Künstlers beruht darauf, daß er sie als identische gemeinsam in Wirksamkeit seze. Wenn eins derselben verlehrt wird oder einseitig vorwiegt, entsteht eine Störung im Prozeß des künstlerischen Schaffens, welche ein vollendetes Kunstwerk nicht zu Stande kommen läßt. Ist der Künstler des Stoffes nicht vollkommen Herr oder läßt er sich durch die Eigenartigkeit desselben bestimmen, so wird die Ungeschicklichkeit oder das Raffinement der Technik den reinen Eindruck des Kunstwerks trüben. Ist der Künstler nur fähig die von der Natur dargebotenen Formen äußerlich und im Einzelnen nachzuahmen, ohne daß es ihm gelingt das Bildungsgesez der Natur in sich aufzunehmen, wird er einem gröberem oder feineren Naturalismus verfallen; traut er der Kraft des eigenen Geistes zu sehr, daß er der Natur nachzugehen verschmäht oder ihr Gewalt anzuthun sich vermißt, werden seine Werke statt lebendiger Wahrheit den Stempel der Manier tragen. Nur einem künstlerischen Vermögen, welches durch Begabung und Bildung die in den einzelnen Factoren des künstlerischen Schaffens wirksamen Geseze in ihrer Wurzel in sich aufgenommen hat und organisch bilden läßt, kann es gelingen in seinen Werken die Harmonie aller zusammenwirkenden Kräfte zur Anschauung zu bringen, in welcher die wahre Idealität beruht. Wer in solchen Kunstwerken eine Schönheit, ein Ebenmaß, einen Ausdruck von solcher Reinheit und Kraft bewundert, wie sie uns so in keiner Erscheinung der wirklichen Natur begegnet, und nun das Kunstwerk über die Natur stellt, der übersieht, daß das Kunstwerk als eine Schöpfung menschlichen Geistes und menschlicher Kraft, der er der Anschauung wie dem Verstehen nach sich verwandt und ebenbürtig weiß, ihn so vollständig erfüllt und befriedigt. Wenn auch der menschliche Geist die in der Natur waltenden Geseze und Kräfte aufzuspüren und in ihren Wirkungen zu verfolgen unablässig bemüht ist, so erkennt er dieselben doch nur im Einzelnen, nirgend tritt ihm in der Welt der Erscheinungen eine vollkommene Verkörperung dieser Geseze hervor; nicht die Natur, nicht die Geschichte des Menschengeschlechts, nicht die einzelne Erscheinung vermag er als ein Ganzes zu verstehen, der Zusammenhang, der alles mit einer unzerreißbaren Kette vereinigt, ist ein durch höhere Kraft gegebener, was aus ihm herausgelöst wird, bleibt ein Bruchstück. Das Kunstwerk aber vom menschlichen Geist in seinem Keim empfangen, durch menschliche Kraft ausgebildet, ist zwar in allen Momenten seines Entstehens von den in der Natur waltenden Gesezen abhängig, aber auch sie sind in ihrer Anwendung durch den menschlichen Geist hindurch gegangen: das vollendete Kunstwerk zeigt, wie der Mensch nach den Gesezen der Welterschöpfung, so

weit er sie zu begreifen vermag, selbständig schafft: als ein Ganzes ist es vom menschlichen Geist gedacht und gebildet, und darum dem menschlichen Geiste als ein Ganzes faßbar.

Faßt man dies ins Auge, so sieht man, wie oberflächlich die oft geltend gemachte Vorstellung ist, als käme die idealische Schönheit des Kunstwerks dadurch zu Stande, daß der Künstler die einzelnen Züge ungewöhnlicher Schönheit, welche er in der Wirklichkeit beobachtet, zu einem Ganzen vereinige. Auch im Alterthum wird neben der schönen, tiefdringenden Auffassung Platons, daß der menschliche Geist von der begeistertsten Anschauung der einzelnen schönen Erscheinungen allmählich und stufenweis zur Anschauung des Schönen und endlich zur Idee der göttlichen Schönheit, aus welcher die Schöpfungen der Natur wie der Kunst gleichmäßig abzuleiten sind, gelange, häufig die scheinbar auf Erfahrung beruhende Ansicht ausgesprochen, daß ein Kunstwerk aus den schönen Einzelheiten der Modelle zusammengesetzt sei. Ein schlagender Beleg ist die bekannte Anekdote von Zeuxis. Als ihm in Kroton oder sonst wo ein Gemälde der Juno oder Helena oder sonst einer Schönheit aufgetragen wurde, da haben ihm die Väter der Stadt eine Anzahl der schönsten Jungfrauen aus edlen Geschlechtern nach freier Auswahl als Modelle zur Verfügung gestellt, daraus sei die wunderbare Schönheit des Gemäldes zu erklären. Dergleichen wurde auch im Alterthum von Fremdenführern erzählt, vom Publikum geglaubt, und von den Aesthetikern exemplificirt. Am begreiflichsten ist es, wenn Künstler sich diese Art des Producirens als möglich denken. Denn sie fassen jeden einzelnen Zug mit scharfem und geübtem Auge auf und empfinden ihn als einen lebendig anregenden, und während sie sich der Nothwendigkeit eines unausgesetzten Naturstudiums wohl bewußt sind, übersehen sie am ehesten, daß sie dadurch nur der in ihnen schaffenden Kraft Nahrung zuführen, über deren Natur und Wirksamkeit sie um so weniger zu reflectiren pflegen, je unwiderstehlicher der Trieb derselben in ihnen ist. Wollte ein Künstler einmal im Ernst versuchen aus einzelnen der Natur hie und da entlehnten Zügen künstlerisch ein Ganzes zusammenzufügen, man würde entsetzen über die Mißgestalt; er würde es aber gar nicht zu Stande bringen. Auch in der bildenden Kunst hat der berühmte Ausspruch Goethes vom Werther volle Wahrheit, es sei kein Zug darin, der nicht erlebt sei, aber keiner erscheine im Kunstwerk so, wie er ihn erlebt habe. Der bildende Künstler lebt in und mit der Natur, aber was er auch dort erlebt, muß er in seinem Innern von Neuem durchleben, um es im Kunstwerk wieder erstehen zu lassen.

Von welcher Seite man auch das Idealische fassen, und wie man das Wesen desselben näher bestimmen wolle, darüber wird kein Zweifel sein, daß im stricten Gegensatz zum Ideal die Mode stehe. Ohne dies proteus-

artige Wesen in eine Definition einzuschließen, ist so viel klar, daß sie der Ausdruck der Willkür und Laune ist. Welcher Zufall sie auch ins Leben ruft, höherer Einfluß, Speculation, Neckerei, Vorurtheil, sie unterwirft sich keinem Gesetz der Schönheit oder Zweckmäßigkeit, sondern gebraucht ihre Macht mit Vorliebe um denselben zu widersprechen; mag sie sich im raschesten Wechsel oder im eigensinnigen Festhalten offenbaren, sie nimmt kein anderes Recht da zusein in Anspruch, als daß sie da ist. Daß sie ihre Macht auch auf die Kunst ausdehnt, und diese zu Zeiten ganz beherrscht, lehrt die Erfahrung. So liegt die Frage nahe, ob auch die antike Kunst, die als ihrem Wesen nach ideal anerkannt ist, unter dem Einfluß der Mode gestanden hat? wie weit? unter welchen Verhältnissen?

Hier muß man vor allen Dingen einen wesentlichen Unterschied ins Auge fassen. Es ist etwas durchaus Verschiedenes, ob die Kunst etwas nachbildet, was in seiner Erscheinung unter dem Einfluß der Mode steht, oder ob sie in ihrer Auffassung und Darstellung den Anforderungen der Mode dienen will.

Die flüchtigste Betrachtung der Werke der ältesten griechischen Kunst läßt neben der eigenthümlichen Auffassung der Körperformen die nicht minder besondere Behandlung der Aeußerlichkeiten ins Auge fallen. Die Haare sind nicht naturgemäß, sondern einer künstlichen Frisur entsprechend gebildet, theils sorgfältig glatt gekämmt, theils in Flechten oder Ringellocken, theils in Knötchen gedreht, welche sich rosettenartig wie ein Kranz um die Stirn legen, theils in mancherlei Zöpfen aufgebunden. Der Bart tritt spitz zulaufend, wie gesteiht, weit vor — keilbärtig nennen die Alten solche Köpfe — auch hier sind die sorgfältig gestrehten Haare am Ende zusammengedreht. So sind auch bei den Pferden Mähnen und Schwänze zierlich gestutzt und geflochten. Aehnlich ist es mit der Gewandung. Der feine weiche Stoff der Untergewänder bildet viele kleine parallel laufende Falten, welche wenn nicht ein geripptes Zeug nachgebildet ist, künstlich gelegt sein müssen. Noch deutlicher tritt dies bei den derberen Stoffen der Obergewänder hervor, welche nach einem bestimmten, consequent durchgeführten System, nicht bloß in den Hauptpartien der Gewandung, sondern überall wo Falten sich zeigen, mit der regelmässigsten Symmetrie in eine bestimmte eckige Form nicht sowohl gelegt als gekniffen sind. Daß die Gewänder über den lebendigen Körper wie immobile Gegenstände gehängt sind, daß sie den Bewegungen desselben gar nicht oder sehr unvollkommen folgen, und die einmal gelegten Falten unverändert bewahren, hat freilich die noch unentwickelte Kunst zu verantworten, welche ihrer Mittel noch nicht soweit Herr ist, um Leben und Bewegung frei auszudrücken. Aber die Gewänder selbst wurden so dargestellt, wie man sie sah. Das zeigt die Sorgfalt, mit welcher die Einfas-

sungen und Muster der Gewänder und ähnliche Neußerlichkeiten, Waffen, Schmuck u. dgl. genau nachgebildet sind. Ist auch das bekleidete Cultusbild der Ausgangspunkt, gewissermaßen das erste Modell für die bildende Kunst gewesen, so kann es doch nicht zweifelhaft sein, daß Tracht und Gewandung nicht etwa vom Künstler von diesem als allgemein gültige übertragen sind, sondern daß er sie im Leben so vor sich sah. So wie Aristion auf seiner Grabstele jetzt vor uns steht, ist er sicher mit den übrigen Marathonskämpfern zur Parade angetreten; wie die Männer auf den Grabsteinen von Orchomenos und Neapel, den treuen Hund zur Seite, sich auf ihren Stab stützen, haben die Bürger im Gymnasium und auf dem Markt im Gespräch zusammen gestanden. Die Vasenbilder alten Styls, welche mancherlei Scenen des täglichen Lebens darstellen, zeigen uns, wie die Tracht mit Geberdung, Haltung, Gesittung der Zeit übereinstimmt; so manche Züge, welche die perikleische Zeit als altväterisch bespöttelte, die man damals wohl nur noch in vereinzelt Exemplaren sah — wie in unserer Jugend Popf und Puder, Chapeaubas und Schnallenschuhe —, treten uns hier anschaulich entgegen. Lehrreich ist der Vergleich mit den assyrischen Sculpturen, wo Niemand bezweifeln wird, daß Tracht und Phaben der Wirklichkeit nachgebildet sind. Dieselben Erscheinungen begegnen uns hier, wie in der alten griechischen Kunst, in Einzelheiten bis zur überraschendsten Uebereinstimmung, besonders in Geräthen, im Schmuck der Menschen und Pferde, in den zierlich frisirten Haaren und Bärten; denn in der Gewandung zeigen sich neben manchen Ähnlichkeiten auch wesentliche Verschiedenheiten. Indessen finden wir die griechische Kunst nie so im Schematismus erstarrt, wie die assyrische. Die Löwen über dem Burgthore von Mycenä, wie ähnlich sie auch Wapenhaltern sein mögen, verrathen ein ganz anderes Verhältniß der nachbildenden Kunst zur Natur, als die assyrischen Löwen, die sich sogar eine kunstgerechte Frisur gefallen lassen müssen; und wenn sie nicht durchaus löwenhaft ausgefallen sind, so liegt das wohl zum Theil daran, daß man damals in Mycenä keine Löwen studiren konnte, wie zu Varros Zeit Pasiteles zu Rom in einer Menagerie.

Die älteste Kunst hat also in den Neußerlichkeiten das nachgebildet, was dem Wechsel der Mode unterworfen war und was der folgenden Generation altmodisch erscheinen mußte, sie ist aber nicht modischen Gelüsten zu Liebe so verfahren, sondern gab das wieder, was sie vor sich sah. Erst wenn zu einer Zeit, welche anderen Anschauungen und Sitten folgte, mit Absicht das veraltete festgehalten wurde, um einem bestimmten Geschmack zu genügen, kann von einem Einfluß der Mode auf die Kunst die Rede sein. Daß nun die Weise der ältesten Kunst, ganz besonders in den Neußerlichkeiten, welche am meisten auffallen und einem weniger gebildeten Kunstgefühl mehr Ein-

druck als das eigentlich stilistische machen, in Zeiten einer vollkommen frei entwickelten Kunst nachgeahmt worden ist, steht fest. Seitdem in den äginetischen Giebelgruppen zuerst Werke unzweifelhaft alter griechischer Kunst bekannt wurden, denen sich später andere in Attika und sonstwo gefundene gesellten, hat man erkannt, daß die meisten der Werke, welche früher als alte galten, nur nachgeahmte sind. Denn abgesehen von den feineren stilistischen Zügen, an welchen ein durch das Studium unzweifelhaft alter Monumente geübtes Kunstgefühl den Nachahmer unterscheidet, pflegt dieser, entweder aus Unachtsamkeit oder weil er es für effectvoller hält, in einzelnen Zuthaten den Kunstgebrauch seiner Zeit zu verrathen. Der berühmte Athenetorso in Dresden ist ohne Zweifel das Nachbild eines uralten Kultusbildes in Athen, von dem es uns eine belehrende Anschauung bietet; allein, daß er kein Werk alter Kunst, sondern eine Nachahmung später Zeit ist, beweisen augenscheinlich die kleinen Reliefs in den breiten Gewandstreifen, welche die auf dem Gewand der Göttin gestickten Gigantenkämpfe nachahmen. Sie zeigen keine Spur alterthümlicher Strenge, sondern sind flüchtig in der Weise einer ganz freien Kunst angedeutet. Die nicht minder interessante dreiseitige Basis in Dresden, deren Reliefs Hauptmomente der delphischen Kultus Sage, den Kampf des Apollo und Herakles um den Dreifuß, die Aufstellung des bacchischen Dreifußes und der heiligen Fackel, darstellen, verräth sich als ein Werk späterer Nachahmung durch die üppige Ornamentik im freiesten Stil, welche neben den alterthümlichen Reliefs die Basis schmücken. Ebenso zeigt der im Theater zu Athen gefundene marmorne Ehrensessel des Dionysospriesters neben alterthümlich gehaltenen Reliefs an der Rücklehne und am Sitz an den Seitenlehnen die zierliche Figur eines hingekauerten Amor mit einem Kampfhahn in anmuthig flüssiger Zeichnung. Auf den in vielen Exemplaren vorhandenen alterthümlichen Reliefs, welche Apollo als Citharoden, gefolgt von Mutter und Schwester, vor der Siegesgöttin vorstellen, welche ihm aus hocherhobener Kanne den Weibetrant einschenkt, ist im Hintergrunde ein Tempel mit korinthischer Säulenordnung, einer viel späteren Zeit angehörig, dargestellt. Wie man jetzt mit ziemlicher Sicherheit alterthümliche (archaische) Kunst von der nachahmenden alterthümelnden (archaisischen) unterscheidet, so wird man gewiß durch fortgesetztes Beobachten und Aufmerken auf der Zeit nach bestimmbare Monumente dahin gelangen, auch den Entwicklungsgang dieser nachahmenden Kunst unter den verschiedenen Einflüssen von Ort und Zeit genauer zu verfolgen. So ist ein Unterschied zwischen den archaisischen Werken Athens, wo sich auch in der Nachbildung ein feineres Gefühl für das Stilistische offenbart, und Roms, wo die äußerliche, mehr trockene handwerksmäßige Arbeit vorwaltet, unverkennbar; allein von vereinzelten

Wahrnehmungen der Art bis zu einem Nachweis des Entwicklungsganges ist noch ein weiter Weg. Ehe man aber solchen Erscheinungen gegenüber von modischer Kunst sprechen darf, sind noch mancherlei Erwägungen anzustellen. Zunächst versteht es sich von selbst, daß bei regelmäßigem Fortschreiten der Kunstübung, wenn auch durch ein Zusammenwirken einflußreicher Verhältnisse und großartiger Künstlernaturen ein ungewöhnlich rascher Umschwung eintritt, wie dies z. B. zur Zeit des Phidias der Fall war, dieser nicht gleichmäßig sofort alle ergreift. Bei einem Theil der Künstler wie des Publikums lebt die alte Anschauungsweise fort und wird wohl auch um so energischer festgehalten, je entschiedener sie der Zeitströmung entgegen ist. Es fehlt daher neben den Werken der frei strebenden und zur Schönheit gereiften Kunst nicht an solchen, in denen die alterthümliche Weise als der rechte Ausdruck einer ernstern und würdigen Kunst aus ehrlicher künstlerischer Ueberzeugung beibehalten wird; erst allmählich stirbt diese Richtung ganz aus. Hier kann natürlich so wenig, als wenn zu verschiedenen Zeiten einzelne Individuen durch eigenthümliche Anlage und Studien zu einer alterthümlichen Richtung ihrer Kunstübung geführt werden, vom Einfluß der Mode die Rede sein, welcher immer ein bis auf einen gewissen Grad allgemeiner sein muß.

Eine durchgreifende Erscheinung ist es allerdings, wenn die alterthümliche Weise in solchen Kunstwerken zu allen Zeiten angewendet worden ist, welche eine bestimmte Beziehung zum Cultus hatten; daher man auch wohl von einem hieratischen Stil gesprochen hat, was nur eine sehr bedingte Anwendung haben kann. Bei der Nachbildung eines bestimmten Cultusbildes verstand es sich von selbst, daß genau die ganze Erscheinung desselben wiedergegeben werden mußte. Denn an diese knüpfte sich die Verehrung und der Glaube an die besondere Macht einer durch einen bestimmten Cultus geehrten Gottheit. Sowie durch den Ort, den Beinamen, die Cultusbräuche wurde auch durch die äußere Gestalt eine Gottheit zu dem besonderen göttlichen Individuum, das eine ausgezeichnete Verehrung genoß. Alterthümliches, auffälliges, bis zum Lächerlichen befremdliches Aussehen der Cultusbilder wird häufig durch Legenden mancherlei Art erklärt und trug meistens bei, das Bild ehrwürdiger erscheinen zu lassen; es wurde daher sorgfältig beibehalten, nicht nur, wo es sich um Cultusübertragung handelte, sondern auch wo es darauf ankam, die Vorstellung eines bestimmten Götterbildes hervorzurufen. Der Athener, wenn er von seiner Burggöttin (Athene Polias) sprach, machte sich keine andere Vorstellung von derselben, als wie er sie auf den panathenäischen Delkrügen sah. Auf dem schönen, neuerdings in Eleusis gefundenen Weihrelief steht ein zum Jüngling heranreifender Knabe zwischen den beiden eleusinischen Göttinnen. Wiewohl nicht ganz klar ist,

was vorgenommen wird, so ist offenbar ein feierlicher Moment dargestellt, dessen Weihe den Anaben sichtlich ergriffen hat. Auffallend ist die Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Göttinnen. Während die eine mit der Fackel in Haltung, Gewandung, in der Behandlung des Haars die bis in die einzelnen kleinen Motive durchgebildete Freiheit der völlig entfalteten attischen Kunst zeigt, verräth die gegenüberstehende mit dem Scepter in allen diesen Beziehungen eine gewisse Alterthümlichkeit, welche in ihrer gradlinigen Einfachheit an die giustinianische *Vesta* erinnert. Wenn man annimmt, daß der Künstler bestimmte Bilder der Göttinnen in charakteristischer Weise wiedergab, so erklärt sich nicht allein diese Verschiedenheit, sondern man sieht ein, daß die Gegenwart der Gottheiten nur durch den Hinweis auf die allgemein verehrten Bilder selber unzweideutig ausgedrückt werden konnte. Bei *Votivdarstellungen* wurde überhaupt der alterthümliche Stil fortwährend vielfach angewendet, weil diese einen typischen Charakter zu behaupten pflegen. Wie die Sage theils die dem Ritus wesentliche Vorstellung von dem unmittelbaren Verkehr der Gottheit mit den Sterblichen durch Berichte bestimmter Vorgänge rechtfertigt, theils für die verschiedenartigsten Vorkommnisse, in welchen frommer Glaube ein unmittelbares Eingreifen göttlicher Macht wahrnahm, ideale Spiegelbilder darbot, so liebte man auch bei *Votivdarstellungen* eine Auffassung, welche das individuell Persönliche in ein mythisches Gewand hüllte. Wer von einer schweren Krankheit genesen war, der weihte zum Dank ein Bild, wie der Heilgott persönlich an das Lager eines Kranken tritt, wer dem *Bacchus* besonderen Dank schuldete, ließ darstellen, wie der Gott mit seinem schwärmenden Gefolge in das Haus eines Begnadeten einzieht. Ueberall erzählt die Sage von solchen Beweisen göttlicher Huld, auch fehlt es zu keiner Zeit an wohlbeglaubigten Erzählungen ähnlicher Wundergeschichten; Darstellungen dieser Art waren daher ein unmittelbar verständlicher Ausdruck für den Gedanken: auch mir hat sich die Gottheit hilfreich erwiesen. Eine etwas anders gewendete Vorstellung ist es, wenn ein Sieger in einem musikalischen Wettkampf in seinem *Votivrelief* *Apollo*, den Gott der Musenkunst, als Sieger von der Siegesgöttin begrüßt, darstellt. Von *Apollo* geht alle musische Kunst aus, wer sie mit Geschick und Erfolg ausübt, hat es dem Gott zu danken; *Apollo* hat den Wettkampf gestiftet, ist der erste Sieger gewesen, jedes Festspiel ist nur das Abbild und die Erneuerung des ersten göttlichen. Daher tritt der *Citharöde* beim Wettkampf in der feierlichen Tracht des Gottes auf, wie auch bei anderen Cultusgebräuchen der Priester, der *Triumphator* in Rom beim *Triumph* durch seine Tracht den Gott selbst darstellt, der sich durch ihn verherrlicht. So gibt auch der Sieger im *Votivrelief* dem Gott die Ehre, welche er ihm dankt. Hatten nun diese und verwandte Vorstellungen einen bestimmten künstlerischen Aus-

druck gefunden, so wurde derselbe als ein typischer festgehalten, so lange die Anschauung lebendig blieb. Die Stabilität des Ausdrucks leistete Gewähr für die Zuverlässigkeit der Vorstellung, das Alterthümliche nahm den Charakter des Ehrwürdigen an. Man wird sich hüten, den Begriff der Mode anzuwenden, so lange noch ein Gefühl für den Zusammenhang gewisser künstlerischer Formen mit Anschauungen und Vorstellungen lebendig ist, mag dieses auch einseitig und ohne den rechten Zusammenhang, ja vielleicht im Widerspruch mit der sonst giltigen Denkweise sein. Allerdings können auch die Formen der Religion und des Cultus zur Modesache werden. Als man in der späteren Kaiserzeit nach allen Culten griff und sich von den fremdartigsten, unverständlichsten, abstoßendsten, der Zeit wie dem Raum nach entlegensten am ehesten Hilfe versprach, da wurden allerdings Cultusformen und der denselben entsprechende künstlerische Ausdruck eine Angelegenheit der Willkür und der Mode. Auch abgesehen von jedem religiösen Interesse hat aber man in Rom in späterer Zeit die verschiedenartigsten Motivdarstellungen ohne alle Rücksicht auf ihre Bedeutung und Bestimmung nur als ornamentalen Schmuck gewisser Räumlichkeiten benutzt, und wenn man die alterthümliche Vortragsweise genau nachbildete, so hatte das nun keinen Grund mehr, als weil man es so hübsch fand, weil es Mode ward.

Hierbei macht sich indeß ein künstlerisches Moment geltend, welches nähere Beachtung erheischt. Unverkennbar hat man zu verschiedenen Zeiten die eigenthümliche Formbehandlung mehr oder weniger streng beibehalten, wo die Sculptur mehr ornamentale Bedeutung hat, namentlich wo sie mit der Architectur in Verbindung trat. Daß der scharf ausgeprägte, nothwendig dominirende Charakter der architectonischen Formen eine gewisse Accommodation der übrigen Künste verlangt, damit ein einheitlicher Eindruck erzielt werde, daß sogar die organische Natur sich ihren Bedingungen in etwas fügen müsse, ist anerkannt. Die Formen der Pflanzen, welche in der Architectur so vielfach angewendet werden, um durch eine in die Augen fallende Analogie die Functionen der architectonischen Glieder als lebendige Thätigkeit organisch wirkender Kräfte erscheinen zu lassen, werden nicht einfach nachgebildet, sondern so aufgefaßt, als habe die Natur sie an dieser Stelle für diesen bestimmten Zweck geschaffen, also auch in Uebereinstimmung mit dem Charakter der architectonischen Formen, welchen sie sich anschließen. Auch Thiergehalten, oder einzelne Glieder des thierischen Körpers z. B. der Löwenkopf an der Traufe, selbst die menschliche Gestalt, wo sie tragend und stützend in die Architectur eintritt, muß sich eine gewisse Assimilation gefallen lassen, um so mehr, je entschiedener sie ihre Selbständigkeit im Dienst der Architectur aufgibt. Man pflegt das stilisiren zu nennen, um darauf hinzuweisen, daß es hier ein bewußtes Anwenden künstlerischer Normen gilt, welche

aus dem Grundcharakter des Kunstwerks hervorgehen, auf deren Handhabung die Einheit desselben beruht. Allerdings liegt die Gefahr nahe, daß, wenn statt einsichtiger Abwägung der verschiedenen Momente irgendwie einseitige Willkür maßgebend wird, Manierirtes zum Vorschein komme; allein die Forderung ist im Wesen der Kunst begründet. Sie begriffen und befriedigt zu haben ist die Leistung der griechischen Architectur, welcher die Durchbildung der verschiedenen, bei anderen Völkern theils unentwickelt gebliebenen, theils unvermittelt neben einander stehenden, Elemente zu klarer einheitlicher Harmonie gelungen ist. Es leuchtet ein, daß diese Forderung stilistischer Uebereinstimmung auch auf die Theile Anwendung fand, wo die bildende Kunst mehr selbständig mitwirkte, und daß die charakteristischen Züge der älteren Kunstweise, die scharfen strengen Umrisse, die symmetrische Anordnung, die gradlinigen, steifen Falten, dem Charakter der architectonischen Formen um so mehr entsprechen, je ernster und fester diese gehalten sind. Wenn man diese also beibehielt, wo es für die einheitliche Wirkung eines in einem bestimmten Stil ausgeführten architectonischen Ganzen erforderlich schien, so kann sich in dieser Anwendung eines bestimmten künstlerischen Ausdrucksmittels ein fein gebildetes Stilgefühl zu erkennen geben. So gut wie dem religiösen Gefühl wird man auch dem künstlerischen, wo es sich um bewußte Anwendung künstlerischer Formen handelt, welche einer früheren Zeit angehören, sein Recht zugestehen müssen. Aber lebendig wirksam, auf wirklichem Verständniß der Kunstgesetze beruhend muß es sein, um sich dieses Recht zu erwerben. Aus der Kaiserzeit sind zahlreiche, in Formen gepreßte Terracottaplatten mit Reliefs erhalten, welche zur Verzierung von Grabmälern, kleinen Heiligthümern, Zimmeranlagen, als Friesen, Metopen u. s. f., in die Wand eingelassen, verwendet wurden. Wir finden hier, sowohl in den Reliefs als in der Ornamentik, bei überwiegendem Vorherrschen des freiesten Stils nicht wenige Beispiele, wo die alterthümliche Weise äußerlich angewendet erscheint. Hier müssen wir eine Vermischung der verschiedenen Richtungen annehmen, welche allein der Laune folgt, und ebenso sehr das Gegentheil von Stilgefühl beweist, wie wenn ein Relief alterthümlichen Stils von frei entwickelter Ornamentik eingerahmt erscheint.

Die Mode übt natürlich da auf die Kunst wesentlich Einfluß, wo diese auf dem derselben unterworfenen Gebiet hilfreich eintritt, hauptsächlich wo es Schmuck und Verzierung von Räumlichkeiten, Geräthen und dergleichen gibt. Die Etrusker liebten es ihr Erzgeräth, Dreifüße, Candalaber, Gefäße aller Art reich zu verzieren und namentlich, wo es sich thun ließ, die menschliche Gestalt dabei zu verwenden. Da sie sehr geschickte Erzarbeiter waren, so war dies sauber und sorgfältig ausgeführte Geräthe auch auswärts gesucht; selbst in Griechenland war es geschätzt, und neuere Ausgra-

hungen in Deutschland haben gelehrt, daß Erzgeräth wie es aus den etruskischen Gräbern hervorgeht, durch den Handel auch nach Norden verführt wurde. Muster für das etruskische Fabrikat waren aus Griechenland importirte Erzeugnisse des Kunsthandwerks; an diesen hielt man unverbrüchlich fest und während in Griechenland die Kunst ganz andere Richtungen einschlug, bewahrten die Werke der etruskischen Bronzearbeit den Stempel der alten Kunst. Als daher in Rom schon seit Augustus die Ansicht geltend wurde, daß nur die Kunst früherer Zeiten Werth und Bedeutung hätte, fehlte es natürlich auch an Liebhabern der alten Kunst nicht, und etruskisches Bronzegeräth, namentlich etruskische Bronzestgürchen waren besonders beliebt als Vertreter dieser Gattung, wahrscheinlich auch deshalb, weil sie am leichtesten zu beschaffen waren. Auch jetzt sind sie in unseren Sammlungen nicht selten, während griechische alte Bronzen eine große Seltenheit sind; das Verhältniß wird wahrscheinlich in Rom ganz ähnlich gewesen sein. Es ist aber schwerlich anzunehmen, daß in Etrurien die Fabrikation ganz still gestanden habe, wenn in Rom und sonst starke Nachfrage war. Im griechischen Kunsthandwerk finden wir dieselbe Erscheinung bei den bemalten Vasen. Es ist gar kein Zweifel, daß die Malerei mit schwarzen Figuren auf hellem Grunde beibehalten wurde, nachdem die rothen Figuren auf schwarzem Grunde schon in Uebung waren, nicht etwa nur in einer Uebergangszeit schwankender Technik, sondern neben der vollständig entwickelten neueren Weise her. Wenn dies in Athen bei den panathenäischen Preisgefäßen geschah, hatte es seinen Grund darin, daß es sich um einen angesehenen Stempel handelte, der die Waare kenntlich machte, wie die Athener ihr alterthümliches, häßliches Münzgepräge festhielten, als man anderswo wunderschöne Münzen prägte, weil ihr Geld einmal guten Cours hatte. Uebrigens richteten sich die Fabrikanten nach dem Geschmack ihrer Kunden, dessen Wandlungen wir nach den einzelnen Localitäten noch verfolgen können. In Unteritalien, in Cyrene, am Pontus, wohin der Vasenexport spät begann, als die elegante, luxuriöse Malerei an der Tagesordnung war, hat die alterthümelnde Technik keinen Beifall mehr gefunden; in Sicilien, wohl auch in Campanien, waren Vasen mit schwarzen Figuren angesehen zu ihrer Zeit, während ein ausgedehnter Vertrieb derselben zur Zeit der freien Künstübung nicht Statt gefunden zu haben scheint. In Etrurien dagegen hielt man an der Liebhaberei für alterthümliche Vasen fest, und hier macht die Masse wirklich alter Vasen es klar, wie man später auf mehr als eine Art, oft mit viel Sorgfalt und Fleiß, fast immer mit Uebertreibung sich bemühte, die alterthümliche Weise recht augenscheinlich darzustellen. Manches Product der Art mag der attische Fabrikant kaum mit anderen Augen angesehen haben,

als der moderne die bunten Zeuge und den Glasperlenschmuck für den Negerhandel.

Allerdings läßt sich erwarten, daß auch in Griechenland und in Athen selbst, in den Zweigen der Kunst, welche hauptsächlich dem Schmuck dienen, die wechselnde Mode nicht ohne Einfluß geblieben sei. Indessen darf man dabei das feinere Kunstgefühl nicht außer Acht lassen, welches den Griechen unveräußerlich innewohnte und sie schwerlich der absoluten Herrschaft der Laune und Willkür Preis gegeben hat. Dazu kam, daß weder so bedeutende Reichthümer bei ihnen häufig zu finden waren, wie sie erforderlich sind, um die Kunst der Mode unterzuordnen, noch die Richtung vorherrschte, die Kunst dem Luxus des Privatlebens dienstbar zu machen. Die Auffassung der bildenden Kunst als einer dem Wesen nach öffentlichen war und blieb in Griechenland durchaus die herrschende. Dies sicherte ihr, mochte sie in Beziehung zum Heiligen treten, oder sonst ein öffentliches Interesse befriedigen, den Charakter einer monumentalen Kunst, und wiewohl auch hierauf die Strömungen der Zeit und individuellen Verhältnisse nicht ohne Einfluß blieben, so ist doch der von eigentlich modischem Wesen sehr verschieden. Man darf wohl annehmen, daß während der Diadochenzeit die Kunst nach dieser Seite manchen Schritt that. Die Mittel vermehrten sich ins Ungeheure, der Kreis reicher Liebhaber, welche Künstler beschäftigen konnten und mochten, mußte sich außerordentlich erweitern, die Menge der Künstler, welche geschickt und bereit waren, alle Wünsche zu befriedigen, war sehr groß. Indessen mangeln uns Nachrichten, welche derartige Erscheinungen klar und bestimmt erkennen lassen. Wir erfahren, daß die Fürsten unglaubliche Summen verwenden um ihre Städte, Tempel und Paläste mit allen Mitteln der Kunst verschwenderisch auszustatten und ihren Festlichkeiten auch durch die Künstler einen luxuriösen Glanz zu verleihen. Allein auch hier bewahrt die Kunst immer noch einen vorwiegend monumentalen Charakter, und wenn auch der Geschmack des Einzelnen, der die Kunst in seinen Sold nahm, für die Ausführung in ganz anderer Weise maßgebend werden konnte, als dies früher geschah, so war das noch immer kein Einfluß der Mode. Diese würde voraussetzen, daß das Beispiel des Hofes in der bestimmten, von diesem befolgten Weise und Richtung, auch in weiteren Kreisen Nachahmung gefunden und auf eine Zeitlang eine allgemeine Uebereinstimmung auch in den nur durch Willkür bestimmten Erscheinungen hervorgerufen habe. Dies aber läßt sich nicht mit Sicherheit erweisen, wenn es auch bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich ist. Zu den eigentlichen Luxuskünsten gehörte die Arbeit in edlen Metallen (Doreutik, Galatur). Sie war im Orient heimisch und wir hören früh von goldenen Platanen, Rebstöcken und ähnlichen Prachtstücken im Schatze des großen Königs. In Griechenland wurde sie beson-

ders bei der Arbeit aus Gold und Elfenbein angewendet, dann auch selbständig. Der älteste und bekannteste Künstler der Art Mys arbeitete nach Zeichnungen von keinem geringeren Meister als Parrhasios; der Benvenuto Cellini des Alterthums, dessen Namen später typisch geworden ist, war Mentor, und doch wollten Kunstkenner nur vier Becherpaare als wirklich von ihm herrührend anerkennen. Silberbecher mit Relief verziert wurden nämlich die Hauptaufgabe dieser Künstler, und diese pflegte man paarweise zu arbeiten. Zur höchsten Blüthe kam dieser Kunstzweig unter den Diadochen in Asien; die ganz überwiegende Zahl der uns bekannten Tornuten lebte um diese Zeit und war aus Asien gebürtig. Es ist bezeichnend, wie diese griechischen Künstler statt des Prunkens mit dem kostbaren Metall und der ornamentalen Behandlungsweise, Darstellungen der griechischen Sage einführten, und den knappen Raum von Bechern und Schalen mit sinnreichen Compositionen in vollendeter technischer Ausführung schmücken, ganz der Richtung entsprechend, welche auch die Poesie jener Zeit nahm. Indessen war die Blüthezeit der Toreutik kurz, die Zahl der namhaften Künstler klein: als Rom mit den Silbergefäßen der asiatischen Paläste erfüllt wurde, und es zum beliebtesten Luxus wurde, die Schenkflische mit kunstreich gearbeiteten Silbergeräth auszustatten, gab es keine Künstler, welche die Anforderungen der Liebhaber befriedigen konnten. Nur altes Silbergeräth wurde gesucht, mit enormen Preisen bezahlt und mit einer fanatischen Liebhaberei geschätzt und gepriesen. Da es an reichen Käufern nicht fehlte, so ließ der Kunsthandel alle Mittel spielen, und wiewohl die Kunstkennerenschaft gerade auf diesem Gebiete sich mit Vorliebe bewegte, so wurde es doch zu einem Hauptummelplatz des Kunstbetrugs. Waren auch nicht alle Liebhaber so unwissend wie Petrons steinreicher Trimalchio, der Becher hat, auf denen vorgestellt ist, „wie Cassandra ihre Kinder tödtet, die Kinder so natürlich daliegen, daß man denkt sie leben; oder wie Dädalus Niobe ins trojanische Pferd einschleift, alle schwerwichtig“, so war doch die Art gewiß häufig genug vertreten. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn damals fast alle namhaften Bildhauer der früheren Zeit ihr Contingent auf die Büffets der römischen Liebhaber stellen mußten. Daneben wurde das harmlosere Geschäft des Copirens schwunghaft betrieben. Die Mehrzahl auch des wohlhabenden Publikums mußte zufrieden sein, Nachbilder berühmter Originale zu besitzen, und solche herzustellen war daher die Hauptaufgabe der Kunstindustrie. Ein berühmter Künstler der Neronischen Zeit, Zenodorus, copierte meisterhaft zwei Becher des Calamis, daß man fast keinen Unterschied bemerkte, wie um zu zeigen, daß er mit ihm wetteifern könnte; von Einfluß auf die Kunstübung war das nicht. Neben diesem zähen Festhalten am „alten Silberzeug“ herrschte dagegen ein ebenso rascher Wechsel im Geschmack an den

Productionen der modernen Fabrikarbeit, Namen und Formen waren immer neue. Von Arbeiten in edlen Metallen ist natürlich wenig auf uns gekommen; der Werth des Metalls führte zu allen Zeiten die Zerstörung mit sich. Um so bezeichnender ist es, wenn wir unter den vorhandenen nicht zahlreichen Stücken noch die Einwirkung jener Verhältnisse erkennen können. Mys hatte die Zerstörung Troias an einem Silbergefäß gebildet: die schöne Silberchale in München stellt Neoptolamus unter den gefangenen Troern und Troerinnen vor. Zopyrus stellte das Urtheil des Areopags über Orestes vor: der Corsinische Silberbecher zeigt denselben Gegenstand. Pytheas bildete Odysseus und Diomedes beim Raube des Palladiums: dieselbe Vorstellung findet sich an einem Silbergefäße des bei Berthouville in der Normandie gefundenen Schazes eines Mercurtempels, jetzt in Paris. In Pompeji ist ein zusammengehöriges Becherpaar gefunden, auf welchem Amoren von Centauren getragen werden, durchaus verwandte Darstellungen von Centauren und Amoren sind auf zwei Bechern des eben erwähnten Mercurschazes von Berthouville: Centauren und Bacchanten hatte Acragas auf Silberbechern dargestellt. Wie weit hier an eigentliche Copien zu denken sei, muß dahin gestellt bleiben; der bestimmte Einfluß der Moderichtung ist unverkennbar.

In Rom sehen wir überhaupt die Mode auch auf dem Gebiete der Kunst vollständig zur Herrschaft kommen. Von jeher als etwas Aeußerliches, als eine Sache des Luxus angesehen, hatte sie dort weder ein allgemeineres Verständniß noch eine selbständige Kunstübung hervorgerufen. Aber sie fand dort ein zahlreiches Publikum reicher Leute, welche den Besiß von Kunstwerken für ein Erforderniß des Anstandes und der Bildung hielten, und ohne Selbständigkeit des Urtheils oder Geschmacks Werth darauf legten, dasselbe zu besitzen, dessen angesehene Leute sich rühmten, und in derselben Weise ihre Häuser und Gärten zu schmücken, wie es allgemein für geschmackvoll galt. Indem die Kunst hier wesentlich in den Dienst der Privaten sich begab, bei denen nur ausnahmsweise gebildeter Kunstsinn, oder auch eingebilddete Kunstliebhaberei, sondern in der Regel Fügsamkeit gegen den allgemein herrschenden Ton maßgebend war, unterwarf sie sich in der That der Mode. Wie dieser allgemeine Ton des Kunstgeschmackes in seinen wechselnden Erscheinungen zu Stande kam, ist, wie überhaupt, so auch hier nicht leicht im Einzelnen zu erkennen und nachzuweisen. Die Geschmacksrichtung der Kaiser hat, wie in der Literatur, so auch in der Kunst sicherlich einen gewissen Einfluß geübt. Zunächst unverkennbar in der monumentalen Kunst, welche wesentlich von ihnen ausging, dann offenbar ebensowohl durch die Paläste, welche sie erbauten und ausschmückten, als durch die großen Anlagen, welche sie für das Publikum herstellten. Denn es konnte nicht fehlen, daß für die

vielen, welchen es nur um ein Vorbild zu thun war, das kaiserliche in erster Linie bestimmend und es diesem nachzuthun eine besondere Befriedigung sein mußte. Indessen haben wir in dem Geschmack der Kaiser doch nur ganz ausnahmsweise wirklich künstlerisch eingreifende und nachwirkende Impulse zu suchen, alles Wesentliche blieb sicherlich den Ausführenden überlassen. Man wird daher die Künstler selbst als die eigentlichen Urheber und Vertreter auch der modischen Kunst anzusehen haben. Wie durch die Schulen der Grammatiker und Rhetoren der Geschmack in der Litteratur im Wesentlichen gebildet und gemodelt wird, wie er im Publikum zu allgemeiner Geltung kommt, so rufen ihn auch die Künstler auf ihrem Gebiet hervor und begeben sich, wie die Schriftsteller, willig in Abhängigkeit von den Anforderungen des Publikums, zu denen sie selbst dasselbe geleitet haben. In Rom war durch die aus Griechenland, Asien und Aegypten entführten, in Tempeln und öffentlichen Gebäuden aller Art, in Palästen und Villen aufgehäuften Kunstwerke aller Zeiten und Schulen, jeder Technik und Art, ein unererschöpfliches Material für Kunstbildung vorhanden, das aber durch Fülle und Mischung, besonders unter dem aufregenden und zerstreuenen Einfluß der großen Hauptstadt, auf Beschauer und Künstler eher beunruhigend und verwirrend, als durch Sammlung innerlich fördernd wirken konnte. Was auch dem Künstler für Aufgaben gestellt wurden, er fand Vorbilder zum Nachbilden, Einzelheiten zum Benutzen und Zusammenstellen ohne Mühe, und sah sich aller Mühe des Erfindens um so eher überhoben, als auch der Besteller, der sich an allem was die Kunst nach den verschiedensten Richtungen Vorzügliches und als solches anerkanntes geleistet, schon satt gesehen hatte, seiner Originalität mit einem gewissen Mißtrauen entgegen kam. Unter solchen Verhältnissen und gegen den unvermeidlich nivellirenden Einfluß der Hauptstadt war eine künstlerische Kraft von ganz ungewöhnlicher Energie und Frische erforderlich, um alle Bildungsmittel zu beherrschen und dadurch dem ausgebildeten Geschmack zu genügen, und die Selbständigkeit der Erfindung zu erhalten, die einen neuen Weg einzuschlagen und zu verfolgen allein befähigt. Allein nach einer solchen Künstlernatur und ihren Leistungen fragen wir in der Kaiserzeit bei Schriftstellern und Kunstwerken vergebens; begab sich die Kunst in den Dienst der Menge, so erhoben sich auch die Künstler nicht über das Niveau der Menge. Auf künstlerische Originalität im höheren Sinne scheinen sie gänzlich Verzicht zu leisten. Im günstigen Falle bewähren sie ein sorgfames Studium der alten Kunst, dadurch gewonnene Sicherheit und Geschmack in der Formgebung, Meisterschaft in der Technik und eine geistige Gewandtheit und Leichtigkeit, wie sie allgemeine Bildung zu geben pflegt, um vorhandenen Elementen durch neue Combinationen und Wendungen frische Anziehungskraft zu verleihen.

Wahre Empfindungen aber vermist man ebenso wie jenes innige Hineinleben in die Natur, ohne welches auch die correcte und ansprechende Form ein abstractes Scheinwesen bleibt. Erheben sich selbst die vorzüglichsten Kunstwerke der Kaiserzeit nicht zur Höhe wahrer Kunstschöpfungen, so sehen wir in der überwiegend großen Masse nur Leistungen, die je nach den Mitteln mit mehr oder weniger Aufwand die Forderungen des Tages d. h. des Modegeschmacks befriedigen sollten. Dafür liefern den schlagenden Beweis die zahllosen Copien berühmter Statuen, welche, für die gelehrte Forschung von unschätzbarem Werth, weil sie uns von den verlorenen Originalen eine bestimtere Vorstellung fassen lassen, wenn man sie als Zeugnisse für die Geschmackrichtung und Kunstübung ihrer Zeit faßt, einen trostlosen Eindruck von Dede und Leere machen. Was anerkannt berühmt war, wollte Jeder haben, wie es allgemein gefiel, wollte Jeder sein Haus, sein Geräth geschmückt haben, und was Jeder haben wollte, machte der Künstler, wenn es ihm befohlen oder bezahlt wurde. Die römische Mode erstreckte aber ihre Macht weit über das Reichthum der Hauptstadt hinaus; soweit römische Beamten und Soldaten zogen, brachten sie die Ansprüche der Residenz an Comfort und Eleganz mit und wußten diese auch durch Kunst und Kunsthandwerk zu befriedigen. Die berühmten Statuen, welche man in Rom allenthalben sah, mochte man in der Provinz nicht vermissen. In Trier haben sich Copien der berühmten Amazonenstatue und der Venus von Melos, in Soissons eine Gruppe aus dem Kreise der Niobiden, in Afrika des Dornausziehers gefunden. Plinius und Vitruv beschreiben übereinstimmend eine Art der Zimmermalerei, welche zur Zeit des Augustus aufkam und rasch allgemein beliebt wurde, weil sie ohne großen Aufwand auch dem Privatmann eine angenehme, lebhaft und nach etwas aussehende Verzierung seiner häuslichen Räume verschaffte. Vitruv äußert sich sehr unzufrieden mit der phantastischen Arabeskenarchitectur, die aller Wirklichkeit ins Gesicht schlage, und Plinius ruft dieser in allen Privathäuser eingezogenen Wandmalerei gegenüber aus, daß die Maler dauernden Ruhm nur durch Staffeleigemälde gewonnen haben. An die großartigen Wandgemälde der alten griechischen Maler dachte der an die römischen Sammlungen gewöhnte Encyclopädiker nicht. Von dieser Zimmermalerei konnten die in Rom theilweise in Gräbern theils in Palastruinen gefundenen Wandgemälde, eine Vorstellung geben. Allein einst die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji verschaffte uns die volle Anschauung, und zeigte zugleich, wie man in den Landstädten nachbildete, was in Rom in Gunst und Ansehen stand. Denn es ist nicht zu bezweifeln, daß zu den Zimmerverzierungen, wie zu so vielen Geräthen und mannigfachen Erzeugnissen des Luxus, die Vorbilder und Muster aus Rom bezogen wurden. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich

überall, wo römische Soldaten ein Standquartier für längere Dauer einrichteten, das den Anforderungen der Offiziere um so besser entsprach, jemeher es in seinen Einrichtungen an die Hauptstadt erinnerte. Wir finden nicht allein dieselben Wandmalereien, vor allen die Mosaikfußböden mit denselben Mustern und manchen gleichen oder ähnlichen Vorstellungen, wie die der Nereiden und Meerungeheuer, sondern Geräth und Schmuck aller Art von Rom bezogen oder nach römischen Mustern ausgeführt. So finden sich gewöhnlich geschnittene Steine in nicht geringer Anzahl, meist mäßig ausgeführt, offenbar provinzielle Localarbeit; aber überall begegnen uns dieselben einmal beliebten Vorstellungen, und in der Regel fehlt es auch nicht an besser, zum Theil vortrefflich ausgeführten Exemplaren, welche uns von dem allen gemeinsamen Vorbild eine deutlichere Vorstellung geben können. Einen anschaulichen Begriff davon, wie von Rom als dem Centralpunkt aus der Geschmack der Provinzen regiert wurde, kann die untergeordnete Töpferarbeit geben. Ueberall, wohin die römische Cultur gedrungen ist, finden sich mannigfache Erzeugnisse der Töpferkunst, theils frei gearbeitete kleine Figuren, als Votive, oder zum Kinderspiel, auch zur haultichen Verzierung benutz, theils mit Relief verzierte Platten, Stirnziegel und dgl. zum architectonischen Gebrauch bestimmt, theils Gefäße mit erhobenen Ornamenten und Figuren, unter denen sich besonders die feinen, corallenrothen sogenannten aretinschen auszeichnen. Alle diese Thonwaare ist in Formen gepreßt, und diese mechanische Vielfältigung erklärt es, daß überall im römischen Reich von der Themse bis zum Taurus dieselben Figuren, dieselben Reliefs, dieselben Ornamente, dieselben eingepreßten Namen der Töpfer sich ebenso wiederholt finden. Diese Uebereinstimmung ist um so bezeichnender, da man an den meisten Stellen auch die Producte localer Töpfereien findet, theils ungeschickte Nachahmungen der römischen, theils selbständige Versuche. Indessen ist die römische Waare nur zum allergeringsten Theil direct eingeführt; man fand es bequemer die Formen und Stempel den Töpfereien zu liefern. In dem, was an Ort und Stelle zu beschaffen war, in der Mischung und Bearbeitung des Thons, in Färbung und Firniß, demnach zeigen sich überall Verschiedenheiten; was durch Form und Stempel hervorgebracht wurde, bleibt sich überall gleich. Nur verräth sich darin der Mangel an Verstandniß, daß nicht selten die einzelnen Stücke der Form verkehrt zusammengesetzt sind. Interessant ist es, daß man bei einer Anzahl dieser Verzierungen noch den Weg verfolgen kann, auf dem sie dahin gekommen sind. Zum Theil kennen wir die Originale, einzelne Figuren oder Gruppen, als Kunstwerke von selbständiger Bedeutung, welche in Rom beliebt und deshalb auch zur Verzierung angewandt wurden. Wir finden sie wieder auf architectonischen Gliedern, auf Sarcophagreliefs, und endlich auf Thongefäßen. So wurde von Rom aus, indem man den

Kunstgeschmack der Mode über das ganze Reich dictirte, auch den Unbemittelten eine gewisse Theilnahme an den Kunstschätzen der Hauptstadt ermöglicht.

Otto Zahn.

Port-Royal.

Jeder Fremde, der in Paris war, hat auch wohl Versailles besucht. Fährt man weiter nach Rambouillet, so liegt ungefähr in der Mitte des Weges Chevreuse. In der Nähe dieses Orts erhoben sich vor zwei Jahrhunderten die Gebäude der altberühmten Abtei „Port-Royal des Champs“. Racine, ein Schüler von Port-Royal, besingt in seinen Jugendgedichten die stille Landschaft, die Wiesen, die Felder, den Wald, das Kirchlein im Dorfe, die schöne heilige Natur. Heute findet der Wanderer dort kein Ueberbleibsel der Erinnerung mehr; den Intriguen der Jesuiten war es schon 1710 gelungen, daß Port-Royal von Grund aus zerstört und dem Erdboden gleichgemacht wurde. Auch der Geist, der in jenen Mauern geherrscht und von dort ausgegangen, war getödtet worden. Doch glücklicherweise nicht für immer.

Von der ziemlich zahlreichen Literatur über Port-Royal ist das Werk von Sainte-Beuve*) das bedeutendste. Von demselben ist kürzlich bereits die dritte Auflage erschienen: eine Gelegenheit mehr, jene denkwürdigen Ereignisse mit den denkwürdigen Menschen näher kennen zu lernen. Es gibt in der Geschichte des Frankreich Ludwig XIV. kaum etwas Interessanteres und Erhabenderes als die Geschichte dieser einfachen Abtei. Diese schwachen Frauen, diese von der Welt zurückgezogenen Einsiedler haben eine lange Reihe von Jahren hindurch Päpsten und Bischöfen, Ministern, ja selbst einem Könige Widerstand geleistet. Sie repräsentiren die besten Momente des socialen, religiösen und philosophischen Lebens ihrer Zeit. Der Jansenismus, Saint-Cyran und die Mutter Angelika bedrohen nicht die Kirche Christi, aber diejenige Roms, Pascal und Arnauld kämpfen mit den Jesuiten einen Kampf auf Leben und Tod, Nicole vertritt die Sache der Wahrheit in der Philosophie, Racine in der Poesie, Lancelot in der Erziehung, Andilly am Hofe. Und im Hintergrunde umschweben edle Frauenbilder das Ganze, wie Frau v. Pleffis, Frau v. Liencourt, Frau v. Longueville, Frau v. Sablé, die

*) Port-Royal, par M. C. A. Sainte-Beuve. 3. édition. 6 vol. in — 18. Paris, Hachette.