



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

M., A.: Die griechische Kunst und die Monarchie.

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

Die griechische Kunst und die Monarchie.

Die griechische Kunst hat sich lange Zeit fast ausschließlich an der Darstellung der Götter und heroischen Mythen herangebildet. Der hellenische Olymp war so reich bevölkert, die gemeinsam griechischen Sagen wie diejenigen der einzelnen Landschaften und Orte waren durch mündliche Tradition und dichterische Behandlung so mannigfaltig aus- und umgebildet worden, daß der der Kunst daburch gebotene Stoff ein fast unendlicher war und dabei mit dem Reichthum verschiedenartigster Motive den Vorzug allgemeiner Verständlichkeit verband. Auch wo es galt, Ereignisse der Gegenwart durch Werke der bildenden Kunst zu verherrlichen, wurden dieselben nur sehr selten in ihrer nackten Realität vorgeführt; entweder die Götter mischten sich wie in den homerischen Schlachten in die Reihe der Marathonkämpfer, oder man deutete die Thaten der Mitlebenden nur symbolisch an durch den Hinweis auf ähnliche Begebenheiten der heroischen Vorzeit. So ward in den Giebelfeldern des Athenatempels auf Megina die Erinnerung des Sieges von Salamis dadurch gefeiert, daß die Großthaten der alten aeginetisch-salaminischen Helden gegenüber den östlichen Barbaren vor Troja dargestellt wurden. Das Einzelindividuum trat vollends fast ganz zurück. Ward es dargestellt, so erschien es entweder als Werkzeug und Diener der Gottheit: so namentlich in den zahllosen Statuen von Siegern in den Nationalspielen, welche jedoch nicht portraitmäßig gebildet werden durften, sondern nur als allgemeine Bilder von Siegern, denen die Gottheit gnädig gewesen war; oder der einzelne Mensch zeigte sich als Glied des Staatsganzen: so konnte in dem delphischen Weihgeschenk der Athener, einem Erstlingswerke des jungen Phidias, der Sieger von Marathon dem Kreise attischer Götter und Heroen zugefellt werden. Lebenden Standbilder zu errichten galt noch für unstatthast und auch Todten ward diese Ehre öffentlich nur selten zu Theil. — Es ist nicht zum wenigsten diese Beschränkung, welche zu den Bedingungen der Größe und abgeschlossenen Vollendung der griechischen Kunst gehört; auch hier bewährt sich Maß und weise Genügsamkeit als Erbtheil des griechischen Künstlergeistes. Ebenso reißt daneben in allmählicher und geduldiger Entwicklung Schritt vor Schritt die Aneignung aller technischen Mittel sowohl, wie die Herrschaft über die äußere Formdarstellung heran. Die Kunst über-eilt sich nirgend, sie wartet wie die Frucht am Baume ihre Reife ruhig ab, dann aber steht sie auch nach allen Seiten gleichmäßig vollendet da.

Das ist in kurzen Zügen der Verlauf der griechischen Kunstentwicklung bis zum peloponnesischen Kriege, welcher Griechenland vollständig verändert zurückließ. Die größte Kraft ist erlahmt, der höchste Schwung auf dem Ge-

biete der Politik, der Literatur, der Religion vorbei. Die Religion wird, soweit sie nicht schon früher Schaden gelitten, durch die Philosophie zersetzt und zerfressen und büßt ihren alten poetischen Zauber ein. Die Poesie, die namentlich in der Tragödie im vorausgehenden Jahrhundert das Höchste geleistet hat, sinkt rasch herab. Epos und Lyrik sind fast verstummt; auf der Bühne herrscht die Nachahmung euripideischer Weise, welche auf psychologische Detailausführung der Hauptpersonen wie auf pathetische Steigerung der Scenen und tragischen Momente allen Nachdruck legt. Eine entsprechende Tendenz, nur auf anderes Gebiet übertragen, offenbart sich in der neueren Komödie. Seit die Politik der Komödie verschlossen ward, begiebt sie sich in die Privathäuser, sie portrairt in scharfen Zügen die einzelnen Charaktere der Familie und des socialen Lebens und setzt daneben ihr Verdienst in geschickte Schürzung und Lösung von Intriguen. In der Politik endlich begegnen wir wohl einer schwachen Nachblüthe der früheren Macht, sie ist aber von kurzem und wechselndem Bestande. Wahrhaft große Charaktere treten selten auf, eine Erscheinung wie Demosthenes steht einsam. Vergebens kämpft er an gegen das hereinbrechende Verderben, der Schwerpunkt griechischer Geschichte neigt bereits gegen Norden und gegen Osten, nach Asien.

Die Westküste der kleinasiatischen Halbinsel hatte bereits einmal eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der griechischen Kultur gespielt. Die reichen Handelsstädte jenes glücklichen Küstensaumes und seiner Inseln, Milet und Ephesos, Samos und Mytilene hatten die Anfänge hellenischer Literatur und Kunst entstehen sehen. Von hier aus waren die Wellen geistigen Lebens über das ägäische Inselmeer gezogen, bis sie im europäischen Griechenland ihren Höhepunkt erreicht hatten. Jetzt, im vierten Jahrhundert, begann die Rückströmung. Namentlich in den bildenden Künsten, die in dem ermatteten Griechenland keinen Platz mehr finden, läßt sich das verfolgen. Eine Menge neuer Stadtanlagen in den verschiedenen Landschaften Kleinasiens beschäftigt das Talent der Baumeister, welche seit Kurzem gelernt haben, die Gründung der Städte nicht mehr dem bloßen Zufall zu überlassen, sondern nach kunstvollem Plane, jedesmal den besonderen Bedingungen des Locals entsprechend vorzunehmen. Der Kunstmäßigkeit des Gesamtarrangements entspricht Reichthum der Ausführung im Einzelnen. Es beginnt eine förmliche Reaction gegen den edelsten und einfachsten griechischen Baustil, den dorischen, welcher den glänzenderen, die Phantasie weniger beschränkenden Stilen, dem in Kleinasien von jeher besonders beliebten ionischen und dem korinthischen weichen muß. Auch bloße Effecte, welche nicht auf inneren Vorzügen, sondern auf täuschendem Scheine beruhen, verschmäht die Architektur nicht: Hermogenes, der bedeutendste Baumeister der Zeit, ist Erfinder jener Tempelgattungen des Pseudodipteros u. a. m., welche bei beträchtlicher

Materialersparniß durch geschickte Anordnung der einzelnen Bautheile den Anschein eines in Wirklichkeit nicht vorhandenen Reichthums affectiren. Demgemäß bildet die Malerei in Ephesus und andern ionischen Städten Kleinasiens die neue in Attika begonnene Richtung aus, welche die gesteigerten Mittel der Technik benutzt, um an Stelle der früher üblichen colorirten Zeichnungen die volle Illusion mannigfaltiger Farben- und Lichtwirkungen zu setzen. Die Sculptur endlich sieht ihre Hauptmeister für Städte und Höfe Kleinasiens beschäftigt. An allen Punkten der Küste begegnen wir ihnen: Praxiteles' berühmtestes Werk schmückt den Aphroditetempel in Knidos, Skopas und seine Genossen arbeiten neben unzähligen anderen Werken den plastischen Schmuck des Mausoleums (über dessen Aufgrabung früher in d. Bl. berichtet worden ist). Hier zeigte sich aber recht deutlich, daß der alte ideale Sinn noch nicht erloschen war, denn die Künstler vollendeten ihr Werk ohne Entschädigung, bloß im Interesse der Kunst selber und ihres eigenen Ruhmes. Zum Lohn ward ihr Werk unter die sieben Weltwunder gezählt.

Consequent wird die Umformung der Kunst für Zwecke und Bedürfnisse der Monarchie erst am makedonischen Hofe vorgenommen. Sie beginnt unter Philipp, sie erreicht bereits eine erstaunliche Höhe unter seinem großen Sohne. Was die welthistorische Bedeutung Alexanders ausmacht, die Verschmelzung hellenischen und orientalischen Wesens, übt den entscheidendsten Einfluß auch auf die Kunst. Nichts ist bezeichnender als die den Hellenen fremde, echt orientalische Anschauung von der Person des Herrschers, die den Göttern näher steht, als den Mitmenschen. Da wird also die Kunst zur Glorificirung der Mächtigen an den Hof gezogen; es entstehen Hofkünstler: der Hofmaler Apelles, welcher Kleinasien vertritt, der Hofbildgießer Lysippos, dessen Heimath Siphon lange Zeit eine Hauptpflegestätte der Kunst gewesen war, der Hofgemmenschneider Pyrgoteles. Diesen drei Künstlern allein mochte Alexander die Aufgabe anvertrauen, sein eignes Bildniß darzustellen. Bereitwillig bietet sich die Architektur derselben Tendenz dar. Der erfindungsreichste unter den Baumeistern Alexanders, Deinokrates, legte dem Könige jenes Project vor, den ungeheuren Bergkegel des Athos, welcher unmittelbar aus dem Meere bis zu einer Höhe von 6350 Fuß aufsteigt, in ein Sitzbild des Herrschers umzuwandeln! Nach der bestbeglaubigten Nachricht (denn die Angaben schwanken über die Einzelheiten) sollte Alexander in der Rechten eine Schale halten; aus dieser sollte ein Fluß sich ergießen und hinübergeleitet werden nach der linken Hand, welche eine auf 10000 Einwohner berechnete Stadt zu tragen bestimmt war. Das Project zeigt, welcher Abenteuerlichkeiten sich eine Künstlerphantastie vermaß, um dem Herrscher zu gefallen: wir glauben uns in die Wunderwelt von 1001 Nacht versetzt. Alexander war natürlich einsichtig und geschmackvoll genug, um die Ausführung dieses Planes auch nicht einmal ver-

suchen zu lassen; er verwandte lieber das Talent des Mannes für nützlichere Unternehmungen und übertrug ihm die Anlage Alexandriens, der vornehmsten aller seiner Städtegründungen. Deinokrates entledigte sich der Aufgabe glänzend; wie sehr aber auch hier die orientalische Anschauung vom Herrscher hervortrat, erkennen wir daraus, daß die ausgedehnten Baulichkeiten des Königspalastes mit allen seinen Nebenanlagen fast ein Drittel der Stadt beanspruchten.

Mit der Baukunst nahmen Plastik und Malerei den Wettkampf auf. Vollendete Technik war längst so sehr Gemeingut der Künstler geworden, daß es des Raffinements und der Virtuosität bedurfte, um neue Effecte zu erreichen. Dies tritt nicht bloß in der technischen und formalen Behandlung hervor, sondern ebenso in Wahl und Auffassung der Gegenstände. Den ersten Platz nehmen darunter die Könige und ihr Hof ein. Philipp und Alexander wurden in allen Lebensaltern, von der Kindheit an, in so zahllosen Werken dargestellt, daß spätere Kunstschriststeller auf eine Aufzählung, ja auch nur auf eine Zählung verzichteten. Den ersten Preis schien aber ein Gemälde des Apelles zu verdienen, welches den unbefleglichen Alexander in unübertrefflicher Weise darstellte. Der Maler hatte sich die Aufgabe gesetzt, den Sohn des Zeus, wofür der König gelten wollte, vorzuführen. Er hatte zu diesem Ende die helle zarte Hautfarbe des Herrschers in eine kräftigere dunklere verwandelt, vor Allem aber bezeichnete der Blitz in der Hand den Sohn und Stellvertreter des Götterfürsten. Daß diese Darstellungsweise dem Könige nicht mißfiel, bewies er durch das Honorar von 20 Talenten Goldes (welche dem Metallwerthe nach eine Summe von reichlich 300,000 Thalern darstellen). Es war nur ein anderer Ausdruck desselben Gedankens, wenn auf einem anderen Bilde Alexander inmitten der längst von der Mythologie anerkannten Zeusöhne Kastor und Pollux als Dritter im Bunde erschien.

Bezeichnend ist es, daß hier wie so oft in der griechischen Kunstgeschichte die Malerei voranging, die Kunst, welche leichter von der Wirklichkeit absehen kann und dem Scheine, der Illusion ungescheuter nachstreben darf, während die körperlichere und daher auch mehr an die Wirklichkeit gebundene Plastik etwas zurückbleibt. Kypippos der Erzgießer gab dem königlichen Helden nicht das Abzeichen der Gottheit in die Hand, sondern den Speer, womit er den Erdkreis bezwungen hatte; zugleich aber mußte er dadurch, daß er die Eigenthümlichkeiten in der Erscheinung des Heldenjünglings, die schiefe Kopfhaltung, das sich bäumende Löwenhaar über der Stirn, den klaren männlich kräftigen Blick nicht bloß äußerlich nachbildete, sondern als Elemente einer wahrhaft idealen Charakterschilderung benutzte, der Würde des Künstlers und den Ansprüchen des Königs in gleichem Maße gerecht zu werden. Hier

befand sich der Meister auf eigenstem Gebiete; die oben erwähnte Vorliebe der gleichzeitigen Poesie für scharfe Charakterzeichnung, welche von der Rhetorik und Philosophie getheilt ward, hatte auf dem Felde der Kunst einen hervorragenden Vertreter eben an Lysippos, welcher literarische und anderweitige Portraits in unübertroffener Meisterschaft bildete.

Einen weiteren Fortschritt machte die Darstellung der Könige durch Hinzunahme ihrer Umgebung. Eine große Reitergruppe Lysipp's zeigte Alexander im Kreise derjenigen Generale, welche ihm bei seinem ersten großen Siege am Granikos zur Seite gestanden hatten; eine andere stellte den König und sein Gefolge auf der Löwenjagd dar. Auch die Malerei wählte ähnliche Stoffe. Die ägyptische Malerin Helena soll die Schlacht bei Issos gemalt haben, in welcher Alexander sich in die größte persönliche Gefahr begeben und mitten im Getümmel einen Verwandten des Perserkönigs zu Boden gestoßen hatte. Es ist der Moment, den das großartigste aus dem Alterthum uns erhaltene historische Gemälde, das berühmte Alexandermosaik von Pompeji vergegenwärtigt: unaufhaltsam dringt der Sieger vor, sodaß der Perserkönig vor Schrecken und aus Antheil an seinem getödteten Vetter die Flucht fast verliert. Leicht möglich, daß wir in diesem Mosaik die Composition Helenas wiederzuerkennen haben. Aber nicht blos der Krieger Alexander gab den Malern Stoff: Aetion schuf jenes berühmte Bild der Hochzeit Alexanders und Roxanes, dessen Beschreibung zwei der größten Meister moderner Malerei, Raphael und Sodoma, zu reizenden Nachschöpfungen begeistert hat. Verschämt sitzt die Braut auf dem Bette, während Liebesgötter beschäftigt sind, ihre Gewänder zu lösen; Alexander, dessen Waffen von andern Amoren unter allerlei Kurzweil bei Seite geschafft werden, tritt zu ihr heran und bietet ihr seine Krone dar, hinter ihm sein Brautführer Hephästion, gestützt auf den Hochzeitsgott Hymenaios, der mit den Eroten das über sinnliche Element vertritt. Es ist kaum zu verwundern, daß ähnliche Auffassung vom Königshofe sich auch auf verwandte Kreise erstreckte; malte doch z. B. Apelles in einem historischen Galabilde den Festauszug des Oberpriesters der ephesischen Artemis.

Wenn die Herrscher der Erde solchergestalt in den Olymp versetzt werden, so werden die Götter den Menschen gleich. Es tritt eine völlige Verwischung der Grenzen ein, eins der bezeichnendsten Merkmale dieser Zeit. Die vorhergehende Periode, welche namentlich durch die Namen eines Skopas und eines Praxiteles glänzt, hatte sich mit Vorliebe der Ausbildung jugendlicher Gottheiten zugewandt; der schwärmerische Jüngling Dionysos, der poetische Musengott Apollon, die reizvollste aller Göttinnen Aphrodite hatten ihre feste Ausprägung in den Formen der vollendeten Kunst erhalten. Jetzt ist die Zeit eine kräftigere, kriegerischere geworden, und diesem Zuge folgt

auch die Sculptur. Unter den Göttergestalten der Ilypischen Kunst nimmt der olympische König und sein kräftiger Sohn Herakles die erste Stelle ein. Schon durch ihre Dimensionen imponiren diese Gebilde, denn sie sind zu großem Theile kolossal dargestellt. Dabei zeigen sie aber auch oft eine höchst eigenthümliche Auffassung. Die alte Götterbilderei war, nachdem sie der Darstellungsmittel Herr geworden, vor Allem darauf ausgegangen, den Grundcharakter jeder Gottheit scharf zu erfassen und in der ganzen Fülle seines Wesens zur Anschauung zu bringen. In diesem Sinne aufgefaßt konnte nach der angestregten Arbeit von fast anderthalb Jahrhunderten die Aufgabe für erschöpft gelten. Aber im Drange, Neues zu schaffen, gelangte man dahin, nicht mehr von dem bleibenden Grundcharakter der darzustellenden Person auszugehen, sondern in einer speciellen Situation das Motiv zu neuer Darstellung zu suchen. Je widerstreitender die Situation dem Grundcharakter war, desto schwieriger ward die Aufgabe, aber auch desto reizvoller, eben um des Contrastes willen. In der Villa Ludovisi sitzt der rauhe Kriegsgott Ares, dessen Ilypischer Charakter längst erkannt worden ist, in Liebesträume versunken! Dazu hatte freilich schon die homerische Dichtung Anlaß geboten, aber auch der materiellste und kräftigste aller Zeus-söhne, Herakles, in welchem eine frühere Zeit nur das Urbild männlicher Energie und physischer Stärke gesehen hatte, ruht jetzt aus von allen Mühen, bald stehend auf seine Keule gestützt, bald sitzend am Göttermahl; als ob es zum Wesen des Herakles gehörte, auszuruhen! Dessen scheinen diese Riesenmuskeln gar nicht zu bedürfen. Und vollends wird sein Ausdruck ganz sentimental, schmerzvoll wie bei einem widerstandslos leidenden Dulder. Denn auch er ist in die Gewalt der Liebe gerathen; ohne Waffen, das Haupt trauernd auf die Hand gestützt, sitzt er auf dem Wollkorbe seiner Bezwingerin Omphale; und das wiederum als Kolos! Ein so raffinirtes Motiv wäre früher kaum möglich gewesen; auch hier tritt der allgemeine Zug nach Individualisirung, nach Vermenschlichung der göttlichen Wesen hervor. Die gleiche Vermischung der Grenzen zeigt auch Apelles. Ob er Laïs, Phryne, Pankaste, die Maitressen des Königs und die Damen des griechischen Demi-monde, oder ob er eine dem Meer entsteigende Aphrodite malte, das ließ sich nicht mehr unterscheiden: hier wie dort kam es nur darauf an, die Schönheit des Weibes in ihrer ganzen Pracht wirken zu lassen.

Indessen nicht genug daß die Könige vergöttert wurden, noch ein andres Mittel, von welchem kürzlich erst in dieser Zeitschrift die Rede war, setzte die Kunst in Bewegung, um auf Umwegen Dinge zu sagen, welche man direct nicht sagen wollte oder nicht sagen konnte: die Allegorie. Wenn Apelles den Alexander auf seinem Triumphwagen darstellte nicht mit einem besiegten Perser oder Jnder hinter sich, sondern mit der Personification des Krieges,

dessen Hände hinter dem Rücken gefesselt waren, da lag eben in dieser Verallgemeinerung des Gedankens der Grund, weshalb der höfische Künstler zur Allegorie gegriffen hatte. Feiner noch mußte Protogenes, neben Apelles der bedeutendste Maler der Zeit zu schmeicheln. Er stellte dem Könige den Gott Pan zur Seite. Der bocksfüßige Dämon hatte einst den andern Zeussohn Bacchus auf seinem Eroberungszuge gen Indien als Generalfeldmarschall begleitet (so zeigen ihn uns die alten Kunstwerke) und panischen Schrecken unter den Feinden verbreitet; er bezeichnet also hier den neuen Besieger Indiens und des Orients als einen zweiten Bacchus. Uebler noch steht es um die Allegorie, wenn sie zu schwer verständlichen Personificationen oder gar zur Darstellung von Abstractionen greift. Von demselben Protogenes zeigte man in Athen ein Gemälde, welches im Publikum den Namen „Nausikaa“ führte. Ein Mann mit der Schiffermütze stand einer Frau gegenüber; darin glaubte man die reizende Scene der Odyssee zu erkennen. Aber weit gefehlt: der Künstler hatte durch ein Beiwerk von kleinen Kriegsschiffen angedeutet, daß es die Repräsentanten der beiden attischen Staatschiffe, der Schifferheros Paralos und die Ammonias sein sollten! Gewiß war es ein Vorzug des Bildes, daß man diesen tieferen Sinn nicht zu kennen brauchte und sich doch an der schönen Darstellung freuen konnte. Einer Hofintrigue, in welche Apelles durch seinen Kunstgenossen und Nebenbuhler Antiphilos verwickelt ward, verdankte dessen „Verleumdung“ ihren Ursprung, jene in der florentinischen Renaissancekunst nachgeahmte tolle Gerichtsscene, in der alle möglichen Untugenden in Menschengestalt — Verleumdung und Neid, Trug und Arglist, Thorheit und Argwohn — den unschuldig Verfolgten wie den thörichten Richter mit seinen Gelsöhren umringten. Hoffentlich standen Namen dabei, um diese Programmkunst verständlich zu machen. Nur Apelles' bestechende Anmuth und Virtuosität konnten über das Unkünstlerische solcher Werke hinwegtäuschen. Auch hier zeigt sich die Sculptur zurückhaltender; so viel wir wenigstens zu erkennen vermögen, steht Lysipps Kairos, die Personification des günstigen Augenblicks, zunächst ziemlich vereinzelt da. Abstract genug ist freilich die Symbolik: der geflügelte Schritt, das Scheermesser, welches nur durch die Redensart „es steht auf der Schärfe des Messers“ von dem haar-scharfen Moment der Entscheidung erklärt wird, das kahle Hinterhaupt und die einsame Stirnlocke, welche noch schärfer als unser Wort „die Gelegenheit beim Schopfe packen“ daran mahnt, daß man die herankommende Gelegenheit ergreifen muß.

Hatten schon die Künstler der vorigen Periode, angeregt durch die Begriffspaltungen der Philosophie und durch die scharfen Distinctionen der Redner und Rhetoren bisweilen versucht, das Wesen einer Gottheit in seine verschiedenen Seiten zu zerlegen und in getrennten Personen darzustellen, so

ging man jetzt einen bedeutenden Schritt weiter, indem man solchergestalt ganz abstracte Reflexionen in Kunstwerke umsetzte. Die Künstler, die das thun und das Publikum, welches dergleichen Dinge schön und vor Allem geistreich findet, stehen aber den Aufgaben der Kunst weder naiv gegenüber, noch sind sie einsichtig genug, die Grenzen der verschiedenen Geistesthätigkeiten zu berücksichtigen. Warnt doch schon der Zeitgenosse jener Künstler, Aristoteles, man solle von einer bestimmten Kunstgattung nicht jegliche Art von Genuß, sondern nur den ihr eigenthümlichen verlangen.

Alle Mittel der verschiedenen Kunstzweige wirken endlich zusammen zum Zwecke reicher Decoration. Diese Richtung, schon früher allmählich vorbereitet, erreichte rasch den unglaublichsten Umfang. Als Alexanders Liebling Hephästion gestorben war, gab der König dem Deinokrates, dessen Athosproject er einst verworfen hatte, den Auftrag, für die Bestattung des Freundes in Babylon den Scheiterhaufen herzurichten; in den Mitteln war der hochfliegende Sinn des Architekten ganz unbehindert. So entstand ein Bau von 400 Fuß ins Gevierte, ganz aus Palmenholz errichtet erhob er sich in fünf Stockwerken bis zu 200 Fuß, außen auf das Verschwenkerische mit goldenen und goldelfenbeinernen Bildwerken, zum Theil von kolossaler Größe, ausgestattet. Nahezu 20 Millionen Thaler kostete das Werk, das an Größe mit den Pyramiden wetteifern konnte, an Pracht dieselben weit übertraf, aber bestimmt war, verbrannt zu werden! Es ist das erste, aber auch unübertroffene Beispiel solcher Kunstverschwendung zu rein ephemeren Zwecken. Dem gegenüber war es fast bescheiden zu nennen, wenn für den Transport der Leiche des Königs selber von Babylon nach Alexandrien ein Wagen gebaut ward, dessen Grabkammer ein Viereck von 12 zu 18 Fuß bildete, und welcher von 64 Maulthieren nur mit Mühe fortbewegt werden konnte, nachdem alle erdenklichen Mittel der Technik und Mechanik angewandt worden waren, — das Ganze ein Werk zweijähriger Arbeit.

Indessen ward solche Pracht nicht allein an so vergängliche Schöpfungen gewandt, sondern auch die festen Bauten, Paläste und Häuser, wurden mit größerem Luxus ausgestattet und namentlich mit reichem Prachtgeräth aus Marmor und allen edlen Metallen versehen. Das Bedürfniß, auch kleineren Räumen entsprechenden künstlerischen Schmuck zu verschaffen, begünstigte namentlich die Entwicklung der bisher nur spärlich geübten Genrekunst, die nur in der Plastik wie in der Malerei aufblüht. Wir lesen von Werken, wie man sie meistens nur in der neueren Kunst zu suchen gewohnt ist, z. B. von Lichteffecten, die an die holländische Malerei erinnern: Apelles' Nebenbuhler Antiphilos stellte einen Knaben dar, welcher im dunkeln Zimmer Feuer anbläst, sodas sein Mund roth wiederschien und die geschmückten Wände ringsum die Helle zurückstrahlten. Die Beschäftigungen der verschiedenen Handwerker wurden ein be-

liebster Gegenstand der Malerei; Karikaturen fehlten auch nicht. Andere erstrebten in der Kleinheit und Feinheit ihrer Miniaturgemälde den höchsten Ruhm, ja wir finden selbst die bescheidenste aller Arten bildender Kunst, das sogenannte Stillleben nicht unvertreten. So richtete sich die Kunst häuslich ein in den Wohnungen der Großen und Reichen.

Mit dem Tode Alexanders zerfiel das Reich. Jahrzehnte vergingen in blutigen Successionskämpfen, bis am Ende eine Anzahl fester Monarchien aus dem einen Weltreiche hervorgegangen waren. Sie alle erfüllen weiter die vorgezeichnete Mission, den ganzen Orient zu hellenisiren, natürlich nicht ohne daß das hellenische Wesen auch viel Orientalisches in sich aufnehmen und verarbeiten mußte. Unter allen Residenzen ragt Alexandrien hervor als die größte und prächtigste des Alterthums, bis sie später von Rom übertroffen ward. Ihr folgt im Range Antiochien, die Hauptstadt des Syrerreiches, dann Pergamos. Aber auch die geringeren Herrensitze suchen es dieselben gleich zu thun, Prusa in Bithynien, Pella in Makedonien, Ambrakia, die epirotische Residenz des Pyrrhos, bis in den Westen hinein, wo über Allen Syrakus hervorragt. Daneben entstanden fort und fort unzählige hellenistische Neugründungen, die es von Anfang an auf Pracht und Glanz anlegten. Unter den Freistaaten nahm bei weitem den ersten Rang Rhodos ein, welches trefflich verstanden hatte, die kriegerischen Wirren nach dem Tode Alexanders, die den ganzen Continent Kleinasien verheerten, für sich zu benutzen, sich den anderen Staaten unentbehrlich zu machen, seine Macht und seinen Reichthum zu erhöhen, und nun an der Spitze einer weitverbreiteten Hansa als unbestrittener Vorort stand. Auch im europäischen Griechenland war noch nicht alle Freiheit verschwunden, wenn auch bei den ständigen Befehdungen der einzelnen Stämme und Bünde unter einander für die Pflege der geistigen Güter wenig Gunst zu erwarten war und fast nur Sikyon darin seinem alten Ruhme nicht ganz untreu ward. Und merkwürdig, wie sich in den Freistaaten die ältere idealere Tradition der Kunst noch eine Zeit lang wach erhielt gegenüber dem äußeren Prunk der Königsstädte.

Dies zeigt sich vor Allem in der Idealbildneret, die ihre Darstellungen sowohl aus dem Kreise der Götter wie aus dem weiten Gebiete der heroischen Mythologie entnahm. Die letzteren Gegenstände wurden ganz und gar in der pathetischen Weise der euripideischen Tragödie aufgefaßt, zum Theil sogar direct aus derselben entlehnt. Da begegnen wir Bildern des Greuels, wie dem Muttermorde des Drestes oder den getödteten Kindern des Thyest, Scenen des Wahnsinns, von welchem Drestes wie Uthamas verfolgt werden (letzterer in einer Bronzestatue, deren Wangen, um die Scham ob seiner Schandthat auszudrücken, geröthet waren); dem Ausdruck

ekstatischer Begeisterung, wie in der Unglücksprophetin Cassandra — kurz wir machen die ganze Skala leidenschaftlicher Affecte durch. Namentlich auf Rhodos war diese Ausdrucksweise zu Hause, und zwei Marmorwerke der rhodischen Schule sind uns noch als Belege dieser Richtung erhalten: das eine ist die Gruppe des sogenannten farnessischen Stiers im Museum von Neapel. Der Gegenstand ist geradezu der Schlussscene einer euripideischen Tragödie entnommen: Antiope, die frühere Geliebte des Zeus, ist ihrer Peinigerin Dirke entflohen, aber auf dem Gebirge Aithairon wieder ergriffen worden. Dirke beauftragt zwei Hirten, die Missethäterin von einem wüthenden Stier zu Tode schleifen zu lassen. Die beiden Jünglinge, Amphion und Bethos, werden von Antiope als ihre Söhne erkannt und durch die Schilderung der von der Mutter ausgestandenen Leiden bewegt beschließen sie, nach der auch in deutschen Märchen üblichen Moral, die Strafe an der harten Königin selber zu vollziehen. Um dieser Pietätspflicht zu genügen begeben sie sich selbst in die größte Gefahr, indem es ihnen nur mit Mühe gelingt, auf den steilen Felszacken des Gebirges den rasenden Stier zurückzuhalten, bis die gefesselt am Boden liegende Dirke gehörig befestigt ist; nur noch ein Ruck, und die Bombe wird pläzen. Dies ist der vom Künstler dargestellte Moment. Der Gegenstand ist innerlich wohl motivirt, der pathetische Moment in seiner vollen Schärfe erfaßt, Einzelnes, wie namentlich die Gewandung, meisterhaft ausgeführt, die ganze Gruppe mit äußerster Kunst aufgebaut — nur will sie nicht in einen engen Saal eingezwängt sein, wie in Neapel oder im berliner neuen Museum, sondern verlangt einen weiten freien Raum und große Umgebungen, etwa wie sie ihr vor der Orangerie in Sanssouci zu Theil geworden sind — und doch läßt sie mehr als kalt. Von keiner Seite können wir sie vollständig übersehen, überall begegnen wir dem nicht ganz ausgeglichenen Widerstreit zwischen der Absicht der Künstler und dem vor uns stehenden Werke.

Ein andrer Mangel haftet an dem zweiten Werke der rhodischen Kunst, der Laokoongruppe. Auch hier eine aufs Außerste und bis ins Einzelnste durchdachte Composition, merkliches Raffinement in der meisterhaften Darstellung des schmerzdurchwühlten Menschenkörpers, in der Behandlung des Gewandes; und doch, volle Befriedigung erhalten wir nicht. Das schreckliche Leiden ist in keiner Andeutung motivirt (denn wenn uns die Sage vom Götterzorn gegen den Priester erzählt, hier ist es eben kein leidender Priester, sondern ein leidender Mensch), und überdies tritt das Leiden nur als Körperschmerz hervor. Denken wir nur an die Niobe! Wie edel steht die von den Göttern gestrafte Königin da in ihrem Schmerz! Da ist wahres Pathos, beim Laokoon Pathologie. Und noch Eins kann dieser Vergleich lehren: bei den Schöpfungen eines Phidias, vor der Gruppe der Niobe vergessen wir

vollständig den Künstler, nur das Werk selber wirkt auf uns; beim farnesischen Stier, beim Laokoon, mit seiner künstlichen Abstufung der Leidensgrade, seiner berechneten Verschlingung der drei Menschenkörper und der beiden Schlangen zu einem enggefügteten Netz, da bewundern wir nicht am wenigsten das Machwerk, stets stellen sich uns die Meister mit ihrer Kunst vor Augen. Das ist aber ein Zeichen nicht der wahren Kunst, sondern der Virtuosität. Treten wir jedoch den rhodischen Künstlern nicht zu nahe; ihre Werke nehmen immer noch eine der höchsten Stufen auf der Leiter ein, auf welcher die Kunst abwärts steigt, und was an ihnen als Fehler zu rügen ist, das sind eben nur die gemeinsamen des Geschmacks ihrer Zeit.

Auf dem Gebiete der Götterbilderei gehört die einzige wirklich bedeutende Erscheinung dieser Epoche wiederum dem freien Griechenland an. Wir meinen das dem sog. helvederischen Apoll zu Grunde liegende Original, dessen erst seit Kurzem ermittelte kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung neuerdings in diesen Blättern eingehend gewürdigt worden ist. Ein klein wenig Theatralisches in der Haltung abgerechnet, ist die Composition vollendet. Anlaß war das letzte Wunder, von dem die griechische Geschichte zu berichten weiß, in Delphi durch ein regelmäßig wiederkehrendes „Rettungsfest“ gefeiert; es ist auch die letzte wahrhaft große Götterbildung, welche die griechische Kunst geschaffen hat. Wie armselig ist dagegen Alles, was wir sonst erblicken; Aphrodite, von einer Herrscherin der Liebe zu einem von Liebe beherrschten, wenn auch durchaus edel aufgefaßten Weibe geworden, sinkt jetzt Stufe für Stufe zu einer bloß sinnlich reizenden Erscheinung, endlich gar zur niedlichen Coquette herab. In Antiocheia begnügt man sich, die Werke älterer Meister entweder nur zu copiren, oder durch einige theatralische Zuthat für den herrschenden Geschmack zuzustutzen. In Pergamos entsteht aus dem Zeustypus durch Fortlassen der Großartigkeit und einseitiges Betonen der Milde und Gnade der dort besonders verehrte Heilgott Asklepios, wosfern nicht diese Ausprägung schon früher stattgefunden hatte. Verhältnismäßig die größte Selbständigkeit zeigt eine ägyptische Götterbildung. Die altägyptischen Götter mit ihren Thierköpfen waren den Hellenen natürlich ein Gräuel und wurden sämtlich umgewandelt, nur Osiris verschwand ganz und räumte dem neuen Serapis seinen Platz ein. Osiris ist der Gott der ägyptischen Natur, die er im Sommer belebt, während er im Winter einen jährlich wiederkehrenden Todesschlaf schlummert und nur in der Unterwelt als Herrscher fortlebt, auf der Erde im Symbol des Apisstieres verehrt (daher Osor-apis). So lag es also nahe, bei der Umsezung dieses unterirdisch herrschenden Wintergottes Serapis in die griechische Anschauungsweise den Typus des Pluton zu Grunde zu legen, sowohl im Gesichtscharakter, wie in den Attributen des Kerberos und der Schlange. Aber das Finstere der Stirn mit dem beschattenden

Haare ward gemildert durch den etwas sentimentalcn Blick und den gnädigen Ausdruck des Mundes, Züge die von Asklepios entlehnt waren, während der Strahlenkranz ums Haupt von dem Gotte der sommerlichen Wärme, dem Helios herrührte; also ein Mosaik aus verschiedenen bereits fertig vorliegenden Elementen, immerhin nicht ungeschickt vereinigt, aber doch nur von höchst geringem Originalwerth.

Dieselben Keltenkämpfe, welchen die hochideale Schöpfung des belvederischen Apollon ihren Ursprung verdankt, riefen in Kleinasien Kunstwerke ganz anderer Art, historische Sculpturen von entschieden naturalistischem Gepräge hervor. Lange Zeit hatten die Könige von Pergamos zu kämpfen, ehe es gelang, die keltischen Eindringlinge zu bestegen. Dann aber, als es galt, diese Siege durch Kunst zu verherrlichen, knüpfte man an die alte asiatische Neigung an, historische Vorgänge in möglichster Realität anschaulich zu machen, eine Neigung, die sich ebenso an den Wänden der ninevitischen Königspaläste wie an den Sculpturen lykischer Siegesdenkmäler aus blühender Kunstzeit offenbart. So entstanden in Pergamos Galliergruppen, welche man erst in neuester Zeit in reicherer Fülle kennen gelernt hat, deren Hauptbelege aber, ohne allen Zweifel Originalwerke der pergamenischen Künstler- schule, schon seit langer Zeit zu den interessantesten Stücken römischer Museen gezählt werden. Das eine ist die Gruppe der Villa Ludovisi, welche vor Winkelmann den thörichtcn Namen „Arria und Pätus“ führte. In kräftig lebendiger Stellung tritt uns ein Gallier entgegen; mit der Linken faßt er sein Weib, welches er eben durchbohrt hat, um es nicht in die Gewalt des Feindes fallen zu lassen, während er jetzt, den trotzigen Blick auf den Sieger gerichtet, sich selber auf gleiche Weise dem gleichen Schicksal entzieht. Sein Genosse liegt im Kapitol, der durch Byrons Gesang verherrlichte sterbende Fechter, richtiger der sterbende Gallier genannt, — ein Bild von großartiger Einfachheit und überwältigender Wirkung. Gehen wir aber von dem Gesamteindruck weiter zur Betrachtung der Einzelheiten in beiden Werken, da tritt uns nichts auffallender entgegen, als der scharfe Naturalismus in der ganzen Vortragsweise, der sich vor Allem in der Durchführung des Barbarentypus offenbart. Die straffen Muskeln und Sehnen des etwas magern Körpers verrathen den abgehärteten Krieger, die harte Haut unter den Füßen den geübten Wanderer, das struppige Haupthaar, der Schnurrbart, die ganze Gesichtsbildung den Barbaren, Halskette, Schild- und Gürtelform den Kelten. Ganz ähnlich tritt das ethnologische Moment an dem sog. Schleifer in Florenz hervor, dem kauern den Sklaven, der das Messer zur Schindung des Marshas weht; der Gesichtsausdruck ist durchaus ungricchisch und die seltsame Schädelform, in welcher der große Kenner Blumenbach Aehnlichkeit mit den Kosaken fand, soll ohne Zweifel den slythi-

ſchen Sklaven bezeichnen. Ueberall werden wir daran gemahnt, daß wir uns in der Zeit eifriger naturhiſtoriſcher Studien befinden, und der oft wiederholte Körper des an die Fichte gehängten Marſyas verdankt ſicherlich ſeinen Urfprung nicht zum geringſten Theil dem Intereſſe an anatomischen Unterſuchungen; welches in dieſer Zeit ausblühte. Einen ähnlichen Sinn offenbart der unter dem Namen des barberiniſchen Fauns berühmte Satyr in der Glyptothek zu München, in welchem der ſchwere Schlaf des weinseligen Naturmenschen meiſterhaft durch den ganzen Körper durchgeführt iſt; oder in minder poetiſcher aber nicht minder virtuöſer Weiſe der ſog. borghesiſche Fexter, welchen man mit Erfolg hat benützen können, um daran die geſammte Anatomie für Künſtler zu demonſtriren, wie ja auch im Laokoon ein ähnlicher Zug unverkennbar iſt.

Gleicher Naturalismus herrſcht in der Portraitbildung, derjenigen Kunſt- art, welche jetzt alle übrigen an Ausdehnung erreicht oder gar übertrifft; waren doch dem einen Demetrios von Phaleron ſo viel Statuen errichtet worden wie Tage im Jahre ſind! Lyſiſtratos, der Bruder Lyſipps, hatte die Erfindung gemacht, Geſichter in Gips abzuformen und mit Hilfe dieſer Formen Wachsbilder von ſprechender Natürlichkeit herzuſtellen, ein Verfahren, das von großem Einfluß auf die ganze Portraitbildung geworden iſt. In der Zeit der höchſten attiſchen Kunſtblüthe hatte man ſich mit Idealportraits begnügt, welche, analog den Götterbildern, nur den Grundcharakter der dar- geſtellten Perſönlichkeit, dieſen aber klar und rein von allem Unweſentlichen wiedergeben wollten und ſollten. Die folgende Zeit hatte ſich einer natür- licheren Darſtellungsweiſe zugewandt und mehr Rückſicht auf die kleinen Un- vollkommenheiten der wirklichen Erſcheinung genommen, ſodaß die Bilder lebenswahrer wurden, ohne doch den Grundzug eines wahrhaften Charakter- bildes zu verlieren. Perikles und Sophokles, Aesop und Menander mögen als Beispiele der beiden Richtungen gelten. Jetzt überwog aber immer mehr das Intereſſe an den Details der äußeren Form; dieſe wurden zum Theil mit wahrer Virtuöſität dargeſtellt, aber die innere tiefere Charakteriſtik litt nur zu oft dabei Schaden, die Wirklichkeit ward an Stelle der Wahrheit, Natürlichkeit an Stelle der Natur geſetzt. Und doch wirken dieſe Portraits meiſt befriedigender, als die leeren Götterbilder dieſer Epoche, weil einmal der Sinn der Zeit auf jene Darſtellungsweiſe gerichtet iſt und hier ein ſeinen Neigungen und ſeinem Können entſprechendes Feld findet.

Mit dieſer Umwandlung der Portraitkunſt ſteht eine entſprechende Wende- rung der Gewandbehandlung, welche gleichfalls ſchon in der vorhergehenden Periode angebahnt war, im Zusammenhang. Die älteſte Kunſt empfand Gewand und Körper als widerſtreitende Elemente, deren Vereinigung ihr nicht gelang; entweder drängte der Körper das Gewand ganz in den Hintergrund oder dieſes

erdrückte jenen. In der attischen Kunst eines Phidias ist der Körper freilich die Hauptsache, aber die Gewandung wirkt mit ihren großen Zügen energisch mit zum Reichthum jener großen Compositionen; etwa wie in der Oper der Gesang die Hauptsache ist, aber des Orchesters zur vollen Wirkung bedarf. Allmählich tritt die Gewandung immer mehr in den Vordergrund, zum Theil mit prachtvollstem Effect, wie in der fliehenden Niobide des vaticanischen Museums; dann geht man noch weiter und lauscht der Wirklichkeit alle kleinen Faltenmotive ab, um sie im Interesse einer zugleich natürlicheren und prächtigeren Wirkung, häufig mit großem Raffinement zu benutzen. So entstehen jene reichen Gewandstatuen, welche unsere Museen füllen, in denen jedoch oft die Figur nur um des Gewandes willen vorhanden zu sein scheint. Oder wirkt die schlafende Ariadne mit ihrer überreichen Draperie etwa mächtiger als die einfach noble liegende Frauengestalt vom östlichen Parthenongiebel? Man mag das tiefe Verständniß des Faltenwurfes und die reiche Pracht bewundern, nichtsdestoweniger ist eine Nebensache durch allzustarkes Betonen zur Hauptsache gemacht worden. —

Die mehrfach bereits berührte Neigung für reiche Wirkungen leitet uns wieder zur Decorationskunst über. Was hierin unter Alexander geleistet war, ließ sich nicht dem Grade, sondern nur der Masse nach überbieten. Ein gleichmäßiges Streben nach Prachtentfaltung erfüllt die Gesamtanlagen ganzer Städte wie die einzelnen Bauwerke. Auch das freie Rhodos folgt dem Zuge der Zeit, aber mit einer gewissen Tendenz auf das Imposante. Mehr als hundert Kolosse hatte die Stadt aufzuweisen, darunter den einen des Chares von Lindos, das Siegeszeichen für die glücklich überstandene Belagerung durch Demetrios Poliorketes, eins der sieben Weltwunder. Freilich war es nicht die Gestalt unserer Bilderbücher, mit gespreizten Beinen und erhobenem Feuerbecken über dem Hafeneingang stehend; wie der Kolosß gebildet war, wissen wir überhaupt nicht und müssen uns damit begnügen, daß man ihn wohl überwältigend, aber nicht lebenswürdig fand — was indessen auch in der That eine unbillige Forderung sein dürfte. — Andern Charakter trägt diese Art der Kunst in den Residenzen. Ueberall Marmor- und Metallschmuck an und in den Häusern und Palästen; die Wände werden immer reicher bemalt, die Mosaikfußböden immer glänzender ausgeziert. Urge Geschmacklosigkeiten ließen dabei mit unter, wie wenn in Pergamos in dem sogenannten „ungelegten Saal“ die Tafelabfälle, die man doch im gewöhnlichen Leben möglichst rasch zu beseitigen sucht, sorgsam und mit täuschender Kunst in Marmorstiften nachgebildet und auf ewig im Boden befestigt wurden; oder wenn ebenda Tauben auf dem Rande eines Wasserbeckens ganz naturalistisch auf dem Fußboden dargestellt wurden — um betreten zu werden!

An Prachtgeräth aller Art fehlte es natürlich nicht. Eine wahre Manie für Edelsteine begann, namentlich für den Onyx mit seinen mehrfachen bunten Lagen, die sich zum Abheben des Reliefs vom Grunde trefflich eigneten, zugleich aber durch ihre häufig ungleiche Vertheilung der Benutzung solche Schwierigkeiten darboten, daß Composition und Sinn der Darstellung sich dem Zwange des Materials vollständig unterordnen mußten. Besonders gern ließen die Herrscher in dieser Weise ihre Portraits verewigen, an denen meistens die Kunst geringeres Interesse erregt, als das kostbare Material. Der letztere Gesichtspunkt tritt überhaupt durchweg hervor. Nur die Vergeudung der theuersten und glänzendsten Stoffe sichert noch Wirkung, auf künstlerische Vollendung kommt es nicht mehr an, und daher bleibt sie auch bald aus. So begreift man jene fabelhaften Apparate wie das Miltschiff des Ptolemaios Philopator, mehr eine Stadt als ein Schiff, mit ganzen Tempeln, Sälen, Zelten, Gärten, künstlichen Grotten, in welchen die Marmorbilder der königlichen Familie aufgestellt waren, Ringplätze, Mosaikfußböden, welche die Fliaß vorführten, — und überall nichts als Gold, Elfenbein, Ebenholz, Cypressen- und Cedernholz, Marmor u. s. w.! Vollends vergänglichem Zwecken dient die Ausstattung der Feste, z. B. des Adonistestes in der königlichen Hofburg (denn auch die himmlischen Götter verlassen ihre Tempel und suchen ihre irdischen Collegen in deren Wohnungen), wie es uns in einem der reizendsten Gedichte Theokrits geschildert wird; oder die Herrichtung jener unendlichen Festzüge mit ihrer Unmasse von Bildwerken aller Art und köstlichsten Stoffes. Da schauten dann die allerhöchsten Herrschaften aus einem Prachtzelt zu, welches von einer Masse von Marmorwerken der ersten Künstler und von Gemälden sikhonischer Meister strahlte, dessen Gold- und Silbergeräth von unschätzbarem Werthe war, dessen figürlicher Schmuck zum Theil zur Erhöhung der Natürlichkeit wirkliche Gewänder trug. Es fehlte nur noch, daß die Figuren sich automatisch bewegten, so wären wir in einem vollkommenen Wachsfigurenkabinet!

Natürlich konnte diese Kunst die Allegorie nicht entbehren. Es mag genügen, an jene eine Rebusgruppe zu erinnern, in welcher der Syrerkönig Antiochos dafür, daß er das Gebirge Tauros von Räubern gesäubert hatte, als Bezwinger eines Stieres (Tauros) dargestellt ward! Schöneren Schöpfungen begegnen wir auf einem verwandten Gebiete, in der Personificirung von Localitäten. Die Stadt Antiochien war auf einem Felsabhang über dem Flusse Drontes belegen, gegenüber einer Kornreichen Ebene. In einer Gruppe, deren Beliebtheit sich durch öftere Wiederholung kundgibt, erblicken wir demnach die durch die Mauerkrone als Stadtgöttin bezeichnete Antiocheia in überaus reicher geschmackvoller Gewandung auf einem Felsblocke sitzend, eine Aehre in der Rechten, den Blick stolz in die von ihr beherrschte Ferne gerichtet,

während zu ihren Füßen der jugendliche Orontes in der Haltung eines Schwimmers mit halbem Leibe aus dem Boden hervorragt. Es ist ein anschauliches, wohl gelungenes Bild der Vertikalität nach Lage und Bedeutung. Weit ansprechender jedoch ist eine ähnliche Aufgabe in einer der lieblichsten Antiken gelöst, in der vaticanischen Statue des Nil. Es galt, diesen Fluß als den Urquell der wunderbaren Fruchtbarkeit Aegyptens darzustellen. Kein Regen nezt je das Land, sondern nur das regelmäßige Steigen des Nils bringt den reichen Segen hervor. Wie griff nun der Künstler seine Aufgabe an? Zunächst war die allgemeine Bildung der Flußgötter längst festgestellt, sie liegen am Boden hingestreckt — natürlich, denn wie sollte ein Fluß sich vom Boden erheben können? Der „Vater Nil“, wie der Name lautete, entsprechend unsrem „Vater Rhein“, ward also als ein behaglich hingestreckter Mann in vorgerückten Jahren dargestellt, Haar und Bart fließen gleichsam naß herab; die ägyptische Localität wird durch die Sphinx, auf die der Gott sich stützt, und durch Krokodil und Ichneumon zu seinen Füßen bezeichnet, der Reichthum durch das Füllhorn. Aber noch nicht genug. Der Vater Nil ist von einer ganzen Kinderschaar umgeben und gleichsam umrahmt; sie spielen mit dem Ichneumon, sie reiten auf dem Krokodil, sie schwingen sich auf die Beine des Alten, klettern zu seinen Armen hinauf, immer höher und höher, bis einer endlich auf seiner Schulter Platz genommen hat und triumphirend auf die Binde weist, welche das reiche Haar des Gottes umgibt, ein zweiter aber mit dem vollendeten Ausdruck des Wohlbehagens mitten aus den Früchten oben im Füllhorn hervorschaut. Es ist ein Bild unendlichen Reichthums, unendlichen Lebens, welches in dieser Kindersfülle sprudelt, ohne daß der Eindruck behaglicher Ruhe in der Figur des Alten irgendwie beeinträchtigt oder die schönen Linien seines Körpers undeutlich würden. Und zählen wir nun die Kleinen, da sind es sechzehn — die sechzehn Ellen, welche der Nil notorisch steigen muß, um den größten Segen über das Land auszuschütten! Gottlob auch hier wieder, daß wir das nicht zu wissen brauchen, um uns an dem reizenden Bilde zu freuen. Daß dies möglich ist, darin bewährt sich eben der Meister als wahren Künstler, weit erhaben über die frostige Allegorie seines Conchetto.

Es ist der Geist des Idylls, welcher diese geniale Conception durchweht, das heißt derjenigen Dichtungsart, welche unter den poetischen Leistungen der Alexandriner obenan steht. Dem Idyll verwandt ist in der bildenden Kunst das Genre, das vor Allem so gern in die Kinderwelt flüchtet. Die alte Kunst offenbart eine außerordentliche Meisterschaft in der Darstellung von Kinderfiguren und ihren naiven Beschäftigungen, wie sie von neueren Meistern fast nur bei Raphael, Correggio und Sodoma sich wiederfindet. Es wäre eine lohnende Aufgabe, den mannigfaltigen Motiven nach-

zugehen; hier muß es genug sein, an ein paar Beispiele zu erinnern. Eine oft wiederholte Gruppe zeigt uns einen kräftigen Buben im Kampf mit einer Gans; mit komischem Ernste sammelt das Bürschchen alle seine Kräfte, um das große Thier mit den Armen zu erdroffeln. Es ist ein ganz anspruchsloses Bild, von der Straße hergenommen; der Knabe unterscheidet sich in nichts von dem kleinen Herakles, der am Boden kniet und sich bemüht, die beiden Schlangen zu würgen, welche seinen Schlaf gestört haben — nebenbei bemerkt, eine auch vom Idyll behandelte Scene. Und wiederum ist von dem Gassenbuben und dem heroischen Knaben nicht verschieden der kleine Hermes, der sich mit köstlichem Humor in sein großes Leintuch gewickelt hat wie ein Erwachsener in seinen Mantel und mit größter Biederkeit seinen Vater Zeus hinsichtlich des ihm zur Last gelegten Kinderdiebstahls anlügt. Es sind eben Alles Kinder, wo sich die Grenzen von selber verwischen. Aehnlich ist es bei der lieblichen Gruppe von Cros und Psyche; bald sind sie geflügelt und man zweifelt nicht an der Göttlichkeit der Kinder, bald ungeflügelt und nichts ist im Wege, sie für Sterbliche zu halten. Wohin wir aber auch blicken, auf den Dornauszieher, auf die Knöchelspielerin u. s. w., überall die gleiche köstliche Naivetät. Das Genre ist das reinste und feinste Kunstzeugniß jener Zeit.

Dieser einfachen Naivetät fehlt es aber endlich auch nicht an einem schlimmen Gegenbilde in den zahlreichen Schlüpfrigkeiten. Die griechische Kunst hat es zu keiner Zeit zurückgewiesen, viel Natürliches, was unser moderner Sinn als unanständig zu empfinden sich gewöhnt hat, in voller Unbefangenheit darzustellen, sobald sich demselben eine künstlerische Seite abgewinnen ließ; ja auch vor Derbheiten hat sie sich nicht gescheut. Aber von einzelnen Ausnahmen abgesehen war es lange Zeit nur eine gesunde Sinnlichkeit, die sich aussprach. Im vierten Jahrhunderte beginnen die ersten Anzeichen eines Verfalls, in enger Verbindung mit den analogen Erscheinungen des socialen Lebens. In der monarchischen Zeit macht sich die allgemeine Neigung zum Raffinement auch auf diesem Felde in der widerwärtigsten Weise breit. Die griechische Mythologie bot denen, die danach begehrt, passende Stoffe genug; sie wurden reichlich und ohne alle Scheu benutzt (zur großen Freude für die eifernden Kirchenväter späterer Jahrhunderte), und man muß sagen, mit einem Talent und einer Gewalt der Sinnlichkeit, daß man auch hier erkennt, wie fest dieser Kunstzweig in der gesammten Sinnesrichtung der Zeit wurzelte. Es wird genügen, auf die Darstellungen Ganymeds und Leda, vor Allem aber auf das ebenso widerwärtige wie beliebte Thema des Hermaphroditen hinzuweisen.

Etwa zwei Jahrhunderte hat die geschilderte Umformung der Kunst in Anspruch genommen. Unrecht wäre, für die hervorgehobenen Zeichen des

Kunstverfalls die Monarchie allein verantwortlich zu machen. Wie im politischen Leben der Griechen die Freistaaten sich überlebt hatten und der Monarchie weichen mußten, so war auch das poetische und künstlerische Schöpfungsvermögen, wenn nicht erstorben, so doch wenigstens erlahmt. Ob der Rest desselben unter andern Umständen sich günstiger entwickelt haben würde, ist eine müßige Frage. Die Höfe nahmen die Kunst in Sold und Abhängigkeit; für die Art ihres Einflusses muß die Fülle neu gestellter Aufgaben entschädigen.

Die so entstandene neue Ausprägung der Kunst hat sich übrigens als mächtig genug erwiesen, um unter ähnlichen Verhältnissen immer wieder Anwendung zu finden. Als die östlichen Monarchien eine nach der andern erloschen, um in das große Weltreich aufzugehen, da wurde mit der Macht auch Pracht und Glanz derselben nach Rom verpflanzt. Anfangs fand die Kunst hier ungünstigen Boden, aber bald entsteht die Monarchie, welche die Kunst wesentlich auf die vorgezeichneten Bahnen lenkt, nur mit noch weit geringerer Produktionskraft und noch weit stärker ausgeprägtem Naturalismus. Von Rom wird dieselbe Richtung nach Constantinopel verpflanzt, der byzantinische Hof wirkt auf die mittelalterlichen Höfe, bis unter Louis XIV. und an den von Versailles abhängigen Höfen alle Mittel und Ideen jener alten Hofkunst zu einem neuen künstlichen Leben erweckt werden. Dies zu verfolgen liegt aber über unsere Aufgabe hinaus, da es hier nur darauf ankam, die Uebertragung orientalischen Fürstenprunkes und orientalischer Anschauungen in die hellenische Kunstweise zu zeigen, d. h. in diejenige Kunstsprache, welche für fast alle folgenden Zeiten die mustergiltige geworden ist.

H. M.

Ein deutsches Wörterbuch als particularistische Demonstration.

Sdiotikon von Kurhessen von Dr. H. F. C. Wilmar.

Der Verfasser des Buches, dessen Titel wir diesen Blättern vorgesetzt haben, ist bekanntlich am 30. Juli dieses Jahres in noch rüstigem Alter plötzlich gestorben. Seine vielseitige Begabung, seine interessante und anregende Persönlichkeit sind von Anderen schon gebührend gewürdigt und werden ohne Zweifel in dem Kreise, dem er durch Gesinnung und Wahlverwandtschaft der Interessen angehörte, ihm ein dauerndes Andenken sichern. Auch wir anderen, die wir an dem lebenden Manne leider einen heftigen und rücksichtslosen Gegner bekämpfen mußten, wollen dem abgeschiedenen Feinde die Anerkennung nicht versagen, daß er durch Talent, Wissen und Energie weit über