STAVROS NIARCHOS FOUNDATION DIGITAL LIBRARY



Copyright information

Gerlach, L.

Ilioneus : archäologische Plaudereien / von L. Gerlach.

Zerbst : Giese, 1862.

ICLASS Tract Volumes T.25.13

For the Stavros Niarchos Digital Library Euclid collection, click here.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

This book has been made available as part of the Stavros Niarchos Foundation Digital Library collection. It was digitised by UCL Creative Media Services and is copyright UCL. It has been kindly provided by the Institute of Classical Studies Library and Joint Library of the Hellenic and Roman Societies, where it may be consulted.

Higher quality archival images of this book may be available. For permission to reuse this material, for further information about these items and UCL's Special Collections, and for requests to access books, manuscripts and archives held by UCL Special Collections, please contact UCL Library Services Special Collections.

Further information on photographic orders and image reproduction is available here.





With thanks to the Stavros Niarchos Foundation.

ΙΣΝ/SNF ΙΔΡΥΜΑ ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ
STAVROS NIARCHOS FOUNDATION

UCL Library Services
Gower Street, London WC1E 6BT
Tel: +44 (0) 20 7679 2000
ucl.ac.uk/niarchoslibrary

NOT TO BE
REMOVED
FROM THE
LIBRARY

NOT TO BE
PHOTOCOPIED

Gymnasial Bibl. Nr 1756. 13
I. 1. 1. 62.

Ilioneus.

Archäologische Plaudereien.

Von

L. Gerlach,
Lehrer am Gymnasium in Zerbst.

Zerbst.
Druck und Verlag von Fr. Giese.
1862.

Erstes

Erstes Kapitel.

In Berlin war mein erster Gang nach dem Neuen Museum. Die herrlichen Räume dieses Kunsttempels waren schon damals, als ich noch studirte, mein Lieblingsaufenthalt, und hier heimelt mich darum auch Alles so an, wie sonst nirgends. Man hat vielfach die überladene Pracht der ganzen Anlage getadelt, aber gewiß mit Unrecht. Gegenüber den hier vereinigten Meisterwerken der alten Sculptur erscheint auch die größte Pracht der Umgebung nur als Folie, welche ihre einfache göttliche Schönheit um so heller ins Licht setzt. Der Ungebildete wird freilich durch die Ausschmückung der Säle von der Betrachtung der Sculpturen abgezogen, aber was schadet das? — Ohne diese Ausschmückung würden ihm die Sculpturen auch nicht eines Besuches werth erscheinen. Wie anregend für Jeden sind nicht die griechischen Landschaften, welche die Wände des großen Saales zieren! Auch einem minder empfänglichen Sinne muß bei ihrer Betrachtung unmerklich der Gedanke sich geltend machen, daß in jenen bevorzugten Ländern einst ein Leben blühete, von dem wir mühsam durch's Leben kriechenden Epigonen kaum eine Ahnung haben.

Ohne langen Aufenthalt durchging ich die einzelnen Räumlichkeiten, denen heute nur ein flüchtiger Besuch galt, da ich der genauern Betrachtung ihrer Schätze noch mehrere Wochen widmen wollte. Im Niobidensaale bemerkte ich eine Malerin, welche den Ilioneus abzeichnete und dabei, wie dies in Berlin leider üblich ist, von einer Anzahl Neugieriger umdrängt wurde. Mich ärgerte dieser Anblick und ich schritt rasch weiter. In der Thür traf ich unvermuthet auf einen alten Bekannten, der sehr erfreut war, mich wieder

einmal in Berlin zu sehen, und mich sogleich mit den üblichen Fragen festhielt. Unsere Freundschaft war auf eigenthümliche Weise entstanden. Als Knaben waren wir stets fremd neben einander hergegangen, bis wir beide gleichzeitig bei einem würdigen alten Maler Morghen's principj del disegno zeichneten. Die Antiken brachten uns jetzt schnell zusammen, und die beiderseitige Liebe zur Kunst ließ uns während der Gymnasialjahre nicht auseinander kommen. Späterhin trennten sich unsere Wege. Er verließ das Studium der Philologie, und entschloß sich, freilich etwas sehr spät, Bildhauer zu werden. Eine Zeit lang correspondirten wir noch mit einander; ich erhielt mehrere Briefe aus Rom, auch einen aus Athen, und erfuhr schließlich, daß er wieder nach Berlin zurückgekehrt sei.

Unser jetziges Wiedersehen, das so unverhofft sich ereignete, war natürlich sehr herzlich; doch nach den ersten lebhaften Mittheilungen wurde mein Freund nach und nach einsilbiger. Er schien zerstreut und ließ sein Auge häufig über die Menschengruppe hinschweifen, deren Mittelpunkt der Ilioneus war. Ich nahm daher Veranlassung, meinem Aerger über die zudringliche Neugier der Berliner Luft zu machen. „Müßte solchem Volk nicht der Zugang zu diesen Räumen verwehrt werden," rief ich aus, „das theilnahmlos an den besten Werken vorübergeht, aber sobald es einen Künstler arbeitend findet, sogleich sich um ihn drängt, ihm das Licht wegnimmt, die Copie mit dem Originale vergleicht und in seiner rücksichtslosen Weise dummdreist darüber krittelt, daß auch dem Geduldigsten die Galle überlaufen muß!" „Lieber Freund," sagt der Bildhauer lächelnd, „das ist ja bekanntlich das Schicksal der Künstler, sich von der Dummheit kritisiren und maßregeln zu lassen und bei ihr schließlich noch das tägliche Brot zu erbetteln. Aber es ist dies sehr weise eingerichtet. Daß uns die gemeine Wirklichkeit in so rauher Weise täglich belästigt, ist ein steter Sporn für unsere geistige Schwungkraft und bewahrt unser Talent vor Erschlaffung, sowie angehängte Gewichte die Kraft des Magneten verstärken. Wenigstens predigt mir dies täglich einer meiner Gönner, der an sich selbst die traurige Erfahrung gemacht hat, daß ungestörtes Wohlleben geistig impotent macht. Diese Gaffer dort sind übrigens keineswegs die lästigsten Kritiker, und so wie ich denkt darüber auch meine — — meine Schülerin dort!"

Er hatte zwischen den beiden Possessivpronomen eine verlegene Pause gemacht, eine kurze Pause zwar, und doch lag in ihr ein ganzer Roman versteckt. Ein Adlerjüngling hob die Flügel, um mit Herder zu reden, da warf ihm eine Zauberin die Schlinge um den Hals, und nun gestattet sie ihm noch auf kurze Zeit, an der Leine ein wenig sich zu tummeln, bis sie ihn dann für immer in den Käfig sperrt.

Mein Freund ahnte, was in meiner Seele vorging, und sagte mir rasch, nicht ohne einen gewissen Anflug von Verdrießlichkeit: „Ich habe kein Geheimniß vor Dir zu verstecken. Die junge Dame ist die Tochter eines hiesigen Professors; der Vater ist mir befreundet und sie hat bei mir Unterricht im Zeichnen und Modelliren. Besuche mich heute Nachmittag, so will ich Dich bei der Familie einführen. Mit dem Alten kannst Du über Philologie Dich unterhalten und mit der Tochter über Phidias und Praxiteles besser als mit mir. Jetzt aber muß ich gehen und meine Stunde geben.“ — Damit empfahl er sich, da inzwischen auch die schöne Malerin ihre Arbeit beendigt hatte — jetzt, als sie sich zufällig umwandte, konnte ich nämlich ihr Gesicht sehen — und sich zum Weggehen anschickte. Er nahm ihre Mappe und begleitete sie.

Pünktlich zur bestimmten Stunde war ich beim Bildhauer, obwohl ich ursprünglich keine besondere Lust gehabt hatte, meine Zeit mit Visiten hinzubringen; der kurze Moment, in welchem ich das Gesicht der Malerin gesehen, hatte mich bestimmt, diesmal eine Ausnahme zu machen. Wir trafen den Professor zuerst allein in seiner wohleingerichteten Bibliothek. Da der Bildhauer mich als einen Jünger der Philologie vorgestellt hatte, so gab dies dem Alten Gelegenheit, sich in einem längern Panegyrikus über diese Wissenschaft zu ergehen. Er war, wie ich späterhin wohl merkte, ein gründlich unterrichteter, wenngleich etwas einseitiger Gelehrter, der aber in seinen alten Tagen sich hatte verleiten lassen, aus der gewohnten Sphäre in andere Gebiete des Wissens hinüberzuschweifen, um der Vielseitigkeit berühmter Männer gleichzukommen. Dadurch hatte er seinen festen Standpunkt, den ihm sonst das Bewußtsein

der Tüchtigkeit und Sicherheit in seinem Fache verlieh, verloren, und dafür ein unbehagliches Gefühl der Unsicherheit eingetauscht, welches sich häufig in Selbstironie kundgab.

So war es bei ihm auch halb Ernst, halb Scherz, als er mir erklärte, die Conjekturalkritik sei die Königin der Wissenschaften, der Inbegriff alles Guten und Schönen. Alle anderen Wissenschaften, sagte er, huldigen der gemeinen Nützlichkeit; die Mathematik will der Nautik, der Architektur, der Kriegskunst dienen; die Juristerei dient dazu, Handel und Wandel und die Prozeßsucht der Mitmenschen sowie die Sporteln der Juristen stets in Schwung zu erhalten; die Theologie dient dazu, das Volk der Religion zu entfremden, damit sie Monopol der Herren Geistlichen wird; selbst die sogenannten realen Disciplinen der Philologie dienen dazu, den Geist zu bilden und zu veredeln, die Wissenschaft der Conjekturen hingegen dient gar nicht und zu gar nichts; sie ist keine Magd, sondern eine Fürstin, nur da, sich huldigen zu lassen und den dienenden Mägden Almosen zuzuwerfen.

Ich ging zu bereitwillig auf diesen ironischen Ton ein, und machte mit lauter Stimme — denn sonst wäre es mir nicht gelungen, seine lawinengleiche Beredtsamkeit zu hemmen — die Bemerkung, daß reale Kenntnisse dem echten Philologen nur schädlich seien, weil sie den freien Flug seiner Divination hemmten. Das war dem Professor aber doch zu stark. Zuerst sah er mich erstaunt an, dann gingen seine Züge in den Ausdruck des tiefsten Mitleids über, endlich schien er aus meinen Worten einen ihm genehmen Sinn sich zurechtgelegt zu haben, und fuhr dann mit dem Ausdrucke innerer Befriedigung fort:

„Gewiß haben Sie oft schon selbst empfunden, welches Entzücken unsere Seele erfaßt, wenn wir in irgend einer schwierigen Stelle der Noth des Lesers durch eine leise Aenderung abhelfen können. Ein Kind, welches die schwierigsten Räthsel gelöst hat, kann keine reinere Freude empfinden. Der Idiot freilich findet das überflüssig, weil der Sinn der Stelle nicht wesentlich verbessert wird. Aber, mein Gott, wo wären denn wohl die Conjekturen zu finden, welche den Sinn wirklich und wesentlich verbessern? Wozu ist dies auch nöthig? Sich allzu eifrig um den Inhalt der alten Schriftsteller bekümmern, verräth einen ungebildeten Sinn; wir können ja aus den Klassikern wenig erfahren, was wir Neuern nicht bereits

viel besser wüßten. Die Form allein ist das Köstliche an jenen, und diese Form vom Rost der Jahre zu reinigen ist unser schöner Beruf. Täglich sollten wir mit den Worten des Lukillos beten:

Sei uns gnädig, Grammatik, Du Lebensnährerin, segn' uns,
Die Du mit „Singe den Zorn, Göttin", die Hungernden labst.
Dir auch sollte man wohl den prächtigsten Tempel erbauen,
Einen des Opfergedüfts nimmer entwohnten Altar.
Denn von Dir, Allbettlerin, Dir, Grammatik, sind voll ja
Straßen und Häfen und Meer, Alles ja wimmelt von Dir!

An der weiteren Fortsetzung seiner Rede verhinderte ihn die Erscheinung seiner Tochter, welche plötzlich zur Thür hereintrat.

Ich bin der heutigen Damentracht grundsätzlich abgeneigt, aber Melanie, so hieß die Malerin, würde jeder Tracht Geltung zu verschaffen gewußt haben, so sehr verstand sie es, die Rhythmik ihrer Bewegungen dem Gewande mitzutheilen. Als sie sich bewegte, schien jede Falte ihres Kleides ein beseeltes und von ihrer Schönheit durchdrungenes Wesen zu sein, und als ihr Kleid zufällig den Bildhauer streifte, meinte ich an diesem eine gewisse Unruhe zu bemerken, wie von großer Aufregung der Nerven. Ich glaube kaum, daß die Dame gut tanzt, denn wo jeder Schritt schon Musik ist, da läßt sich ein Darüberhinausgehen schwer denken, und jede Veränderung der Bewegung nach dem hergebrachten Zwange eines bestimmten Tanzes kann sich nur als Verschlechterung zeigen.

Der Bildhauer, der vorher während der Rede des Professors in sich gekehrt wie ein indischer Nasenbeschauer dagesessen hatte, gewann jetzt plötzlich Leben. Ich hatte nur erst wenige Worte mit der jungen Dame wechseln können, als mein Freund sie bereits von allem Möglichen unterrichtet hatte, von unserer Jugendfreundschaft und dem gemeinschaftlichen Kunststudium, meinem Zeichnen nach Antiken, dem fleißigen Studium der Archäologie ꝛc., was er Alles mit gewaltigen Uebertreibungen vortrug. Die Malerin ging auf diesen Scherz trotz meines Protestirens ein, sprach die Hoffnung aus, von meinen Kenntnissen reichlichen Nutzen ziehen zu können, und kam auch gleich mit der unerwarteten Frage, welchem Künstler ich den Ilioneus zuschriebe. Meine betroffene Miene schien selbst das Mitleid des Professors erregt zu haben, denn er holte eiligst Müller's Archäologie und blätterte darin herum, um mir wahrscheinlich mit einer Notiz zu Hülfe zu kommen. Doch fand ich

meine Fassung schneller wieder, als er seine Notiz fand, und ich antwortete auf gut Glück, daß die erwähnte Statue in der Zeichnung eine Aehnlichkeit mit anerkannten Werken des Praxiteles zeige und daher wohl diesem Meister zuzuschreiben sei. So leicht ließ sich aber Melanie nicht abweisen, sondern sie verlangte zu meinem Schrecken eine nähere Begründung. Ich mußte eine Kriegslist gebrauchen, um das Gespräch vorläufig auf ein anderes Thema zu bringen, denn künftig, so nahm ich mir vor, wollte ich nicht anders als wohlpräparirt aus Otfried Müller in diesem gefährlichen Hause erscheinen. Also begann ich in zuversichtlichem Tone: Die nähere Begründung jener Ansicht, mein Fräulein, werde ich Ihnen nicht vorenthalten; doch ist es durchaus nöthig, daß wir das betreffende Werk vor uns haben, damit der Augenschein meinen Worten Beweiskraft giebt. Zwar ist das Original nicht bei der Hand, aber die von Ihrer geschickten Hand entworfene Copie wird dieselben Dienste thun. Ich bitte also, uns dieselbe gütigst vorzulegen, damit ich meinen Vortrag beginnen kann.

Der Bildhauer hatte nicht erst abgewartet, ob Melanie ihre Erlaubniß geben würde, sondern sich ihrer Mappe bemächtigt, aus der er jetzt die verlangte Zeichnung herbeibrachte. Dieselbe war mit dem Pinsel angefertigt, nicht mit Bleifeder oder schwarzer Kreide, wie ich vermuthet hatte, und zeigte eine Genauigkeit und Sauberkeit, zu welcher nur weibliche Hände und weibliche Geduld befähigen.

Meine verehrte Schülerin, ließ der Bildhauer sich vernehmen, wird es mir hoffentlich nicht verübeln, wenn ich ein wenig mit ihren Leistungen prunke; es ist dies nun einmal die Schwäche der Lehrer. Ueberdies ist ja das Blatt auch vollendet bis auf den dunkeln Hintergrund, den unser Freund vielleicht nicht einmal vermißt.

Ich sicher nicht, erscholl die klagende Stimme des Professors. Und ich auch nicht, setzte ich hinzu, froh, endlich ein anderes Thema angeschlagen zu sehen; worin sollte auch seine Wichtigkeit liegen? Das wird Ihnen mein Präceptor überzeugend auseinandersetzen, warf Melanie ein, denn der dunkle Hintergrund ist sein Evangelium, von dem er nie abweicht.

Und mit Recht, erwiederte mein Freund. Es wird mir gewiß Niemand den Satz bestreiten wollen, daß alle Körper nur durch das von ihnen aus in unser Auge fallende Licht sichtbar werden, daß demnach für unsere Augen, folglich auch für die Malerei, Körper

und Farbe oder Licht dasselbe sind. Der leere Raum wird also als völliger Mangel von Licht und Farbe, d. h. als dunkles Schwarz sich zeigen. Die uns umgebende Schöpfung weist keinen leeren Raum auf; wohl aber kann es Sache des Künstlers sein, der eine einzelne Figur getrennt von ihrer Umgebung darstellen will, sie gewissermaßen mit einem leeren Raume zu umgeben. Der Hintergrund einer solchen Figur würde also schwarz sein müssen, und durch Auftragen von Licht würde dieselbe aus dem dunkeln Grunde herauszuarbeiten sein. Bekanntlich pflegen wir aber umgekehrt durch Auftragen von Schatten auf eine helle Fläche Figuren hervorzubringen. Der Schattenriß, die Silhouette, war naturgemäß der erste Anfang der Zeichenkunst und Malerei, und den Charakter ihres Ursprungs haben diese Künste heutzutage immer noch nicht verleugnen können. Bei den Alten war dies anders. Die frühesten Vasenbilder sind allerdings noch dunkel auf hellem Grunde gemalt, als man aber anfing, über die Kunst nachzudenken, malte man die Figuren hell auf dunkelm Grunde. Hierdurch erscheinen sie plastischer und heiterer zu gleicher Zeit. Nach demselben Prinzipe verfuhr man auch sonst bei der Malerei. Die einzelnen Figuren von Tänzerinnen, Centauren, Bachantinnen, welche die Wände in Herkulanum vielfach zierten, sind freischwebend auf dunklem Grunde dargestellt. Die Abbildungen plastischer Werke, wie dieser Ilioneus hier, haben mit der Umgebung derselben nichts zu thun, hier ist also der schwarze Hintergrund nothwendig. Und da nun unsere einmal üblichen Zeichenmaterialien nicht gestatten, weiß auf schwarz zu zeichnen, so muß derselbe Effekt auf andere Weise erreicht werden; ob es so gelingt, den Figuren plastisches Leben zu ertheilen, wirst Du, Bester, beurtheilen können, sobald ich dem Werke unserer Künstlerin diese Zuthat werde ertheilt haben, denn dieses Geschäft habe ich mir vorbehalten.

Als er geendigt hatte, lobte Melanie seine Rede als überzeugend und forderte mich mit verzweifelter Hartnäckigkeit auf, mit derselben überzeugenden Klarheit auch meine Aufgabe zu lösen. Es kümmerte sie nicht, daß der Papa immer unruhiger wurde, ängstlich auf seinem Sitze sich hin- und herbewegte und mit der Tabaksdose ungebührliches Geräusch machte. Wie eine griechische Heroine saß sie da, indem sie den rechten Fuß auf einen eleganten Schemel gesetzt hatte und etwas ungenirt mit beiden gefalteten Händen das rechte

Knie umschlungen hielt, und dabei blickte sie mich erwartungsvoll und gebietend an, indem sie den Kopf nach rechts zu mir hin gewendet hatte. Ich mußte gehorchen.

Der Hauptgrund, weshalb ich den Ilioneus dem Praxiteles zuschreiben möchte, begann ich, ist die Uebereinstimmung in der Zeichnung mit dem Thespischen Eros, dem sogenannten Genius von Centocelle. Bei aller Zartheit zeigen doch in beiden Werken die Muskeln etwas Elastisches und Straffes; die Umrisse sind so vollendet schön, wie man es bei Werken des Praxiteles erwartet. Sie wissen ja, mein Fräulein, worin das Geheimniß der Zeichnung besteht, dieses Werk Ihrer schönen Hand, welches wir hier bewundern, ist mir dafür Zeuge.

Beginnen Sie Ihre Rede nur nicht mit einer captatio benevolentiae, sagte der Professor, dergleichen zieht bei ihr nicht, ihr Lehrer hat sie leider etwas verwöhnt.

Freilich liebe ich dergleichen nicht, rief Melanie, aber nur deshalb, weil solche Schmeicheleien vermuthen lassen, daß der Redner auf die Kraft seiner Gründe nicht sehr bauen kann. Ich weiß in der That, trotz alles Zeichnens und obwohl ich Hogarth's Analyse der Schönheit fast wörtlich im Kopfe habe, immer noch nicht, wovon die größere oder geringere Schönheit der Linien abhängig ist. Hogarth erklärt die Wellenlinie für die Linie der Schönheit; doch werde sie zu plump, wenn sie sich zu sehr bei der Krümmung beugt, ärmlich, wenn sie zu gerade ist. Ich sehe aber täglich an den besten Statuen sehr stark gekrümmte und ebenso auch fast gerade Linien, ohne daß ich den Vorwurf der Plumpheit oder Aermlichkeit nur im entferntesten erheben möchte. Auch das will mir nicht einleuchten, daß die Schlangenlinie die Linie der Schönheit und Grazie sein soll; für Schlangenlinien möchte ich eine andere Bezeichnung, die ich aber trotz alles Suchens nicht finden kann. Von dieser unnennbaren Linie, von der ich wohl das Gefühl, aber keine klare Vorstellung habe, lasse ich gelten, was Hogarth von der Schlangenlinie sagt: „Die meisten Muskeln sind in solchen Linien um die Knochen geschlungen, die Muskelcomplexe, die sich wieder mit einander verschlingen, bilden ebenfalls gewundene Formen. Da wo der Uebergang der Muskeln in einander zu hart und plötzlich ist, wo ihre Schwellungen zu stark, ihre Höhlungen zu tief sind, um Schönheit der Außenlinien hervorzubringen, hat die Natur diese Härten ge-

mildert, die Höhlungen mit einer genügenden Masse Fett gefüllt, und das Ganze mit der sanften Haut bedeckt, welche sich an die äußeren Formen der inneren Theile straff anlegt und dem Auge die Umrisse des Innern mit der größten Feinheit der Form und Grazie darstellt." Wie gesagt, was mir in dieser Darstellung Bedenken erregt, ist der Ausdruck Schlangenlinie; ich habe in Beziehung auf Zeichnung den Torso oft sorgfältig betrachtet, doch von Schlangenlinien habe ich nicht viel bemerkt.

Ich nahm jetzt wieder das Wort. Vielleicht werden Ihnen, mein Fräulein, die Ansichten von Mengs mehr zusagen. Ich werde mich bemühen, Ihnen dieselben möglichst wortgetreu vorzutragen, muß aber gleich im Voraus um Verzeihung bitten, wenn der Ausdruck hie und da etwas ungeschickt sein sollte; Mengs besitzt nun einmal keinen guten Styl. Die angenehmsten Formen, sagt der berühmte Maler, sind diejenigen, welche die größte Mannigfaltigkeit offenbaren; unangenehme aber die, welche sich immer selbst wiederholen, namentlich viereckige und runde; die ersten, weil sie aus vier Linien bestehen, von welchen immer zwei parallel sein müssen, und letztere, weil sie von jeder Seite gleich sind, und daher dem Auge keine Mannigfaltigkeit und keine Grazie gewähren. Das Oval und die Ellipse sind schon weniger einförmig; das Dreieck aber ist unter allen regelmäßigen Figuren am wenigsten unangenehm, weil die Winkel der Anzahl nach ungleich sind, und die Linien keine Parallele bilden. Keine Gestalt darf einförmig sein, sogar gerade Linien müssen in wellenförmige verwandelt werden, und dies bringt der Hauptform keinen Nachtheil. Ueberhaupt muß stets von dem Grundsatze ausgegangen werden, keine Figur vollkommen winkelig oder vollkommen rund zu machen, weil nichts in der Malerei die Augen mehr beleidigt, als das Vollkommene in seinen Linien. Diese Bemerkungen können am häufigsten an den Werken derjenigen Meister gemacht werden, die am schönsten gezeichnet und den besten Geschmack in der Zeichnung gehabt haben. Hierher gehören vorzugsweise die Carraci's und einige ihrer Schüler, die, wenn sie gleich einen nach aller Strenge der Kunst gehauenen Stein vorzustellen hatten, ihn doch niemals mit scharf gebrochenen Winkeln ausführten.

Sie hatte aufmerksam zugehört, wobei sie die feinen Lippen ein wenig geöffnet hielt, so daß ihr Gesicht den entzückendsten Ausdruck annahm. Als ich geendigt hatte, sagte sie mit graziösem Lächeln:

Das ist Alles recht schön und gut; Mengs giebt eine Anzahl praktischer Regeln und Bemerkungen, die ich nicht vergessen will, da sie mir bei meiner Lieblingsbeschäftigung von Nutzen sein können. Auch bemerke ich recht wohl darin einen Fortschritt gegen Hogarth, daß unser Landsmann nicht in einer einzigen Linie das Geheimniß der Schönheit sucht, sondern sie in allen Formen findet, welche dem Auge den Reiz der Mannigfaltigkeit gewähren. Doch kann ich nicht zugeben, daß Mengs der Sache wirklich auf den Grund gekommen ist; auch ein mit Verzierungen überladenes Architekturstück z. B. kann große Mannigfaltigkeit besitzen, ohne doch im Geringsten schön zu sein. Ich erinnere mich wohl, daß mir mein verehrter Lehrer schon Manches über diesen Gegenstand gesagt hat, doch hat er es immer für gut befunden, sich mit einzelnen Brocken und abgerissenen Sätzen zu begnügen, deren innern Zusammenhang ich nicht finden konnte. Ich stelle daher in aller Form den Antrag, daß er uns auch einmal in zusammenhängender Rede seine Ansichten entwickeln möge.

Der Bildhauer, dem es zeitgemäß schien, die Aufmerksamkeit der Dame mehr sich zuzuwenden, fing ohne Zögern an: Mein Beruf erklärt es, daß ich von jeher über den jetzt behandelten Gegenstand gern nachgedacht habe, wobei mir auch mancherlei Anregung aus Winckelmann's Schriften zu Statten kam. So habe ich mir mit der Zeit ein System gebildet, dem Sie vielleicht Ihren Beifall nicht ganz versagen werden. Ich werde freilich nicht nach gelehrter Manier erst die Ansichten der verschiedensten Schriftsteller voranschicken, sondern meine Entwickelung an ein conkretes Beispiel anknüpfen.

Damit ging er in das Nebenzimmer und kam nach einigen Minuten mit zwei mächtigen Folianten zurück, die er würdevoll auf den Tisch legte. Was sollen wir jetzt mit Stuart und Hirt? frug Melanie etwas ungeduldig. Warten Sie nur Alles ab, mein theures Fräulein, antwortete er ganz ruhig; lassen Sie mich nur erst die Bücher aufschlagen, ich will Ihnen zwei dorische Capitäle zeigen. Vergleichen Sie gefälligst die Stuartsche Zeichnung des Capitäls vom Parthenon mit dem Capitäl vom Theater des Marcellus zu Rom. Wer einen lebhaften und empfänglichen Sinn für reine Formenschönheit hat, und diese seltene Gabe ward Ihnen ja im reichsten Maße zu Theil, auf den wird die einfache Form des griechischen Capitäls einen wohlthuenden, anregenden, selbst

enthusiasmirenden Eindruck machen, während ihn die römische Form kalt läßt. Das erste Capitäl zeigt einen idealen, das letztere einen gleichgültigen, nüchternen Charakter. Beide unterscheiden sich, wie Sie sehen, wesentlich nur durch die Form des Echinus, also muß die Linie, welche das Profil dieses Gliedes bildet, den verschiedenen Eindruck bedingen. Das Profil des römischen Capitäls bildet einen Viertelkreis, das des griechischen eine einfach geschwungene Linie, die sich mathematisch nicht construiren läßt!

Ganz recht, sagte Melanie, das ist so eine von diesen unnennbaren Linien, über welche ich gern Auskunft haben möchte.

Sie werden nicht mehr lange zu warten brauchen, lassen Sie mich nur meine Rede fortsetzen. Mit ähnlichen Linien beschreibt die Natur die Umrisse schöner organischer Körper; gerade Linien oder Kreislinien finden sich in ihren vorzüglichsten Bildungen entweder gar nicht, oder sie tragen wenigstens nichts zur Schönheit bei. Eine einfach geschwungene Linie giebt dem menschlichen Auge die schöne mandelförmige Gestalt; kreisrunde Augen, wie sie sich bei niedern Thieren finden, sind gleichgültig.

Versieh Dich nicht, lieber Freund, rief ich dem Redner zu; wenn Du die schönen Augen des Fräuleins betrachtest, so wirst Du in denselben kreisrunde Augäpfel entdecken können.

Ganz recht, erwiederte er; aber die Schönheit dieses Theiles ist auch nicht vom Contour abhängig; sondern hier entzückt uns die Farbe und das geistige Leben, das sich in seinem Glanze zu erkennen giebt.

Sie erröthete leicht und sagte halblaut: Kommen Sie endlich zur Erklärung der Schönheitslinie.

Ich bin schon dabei. Die Linien, wodurch die schönen Contouren in der Natur und an Kunstwerken gebildet werden, sind alle nach demselben Principe geformt. Sie weichen gleich sehr von der geraden Linie wie von der Kreislinie ab, verändern deshalb auch in jedem Punkte ihre Richtung, erlauben jedoch keine plötzliche und gewaltsame Abweichung, sondern fließen in einem sanften und gleichmäßigen Schwunge fort. Sie zeigen also in der unausgesetzten Abweichung von der mathematischen Linie eine unendliche Mannigfaltigkeit, in ihrem gleichmäßigen ununterbrochenen Schwunge eine vollkommene Einheit, und diese Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit ist die Schönheit.

Er hielt einen Augenblick inne, als ob er sich besänne, und fuhr dann fort: Solche schönen Linien bietet am meisten der menschliche Körper, und er ist schon aus diesem Grunde der vorzüglichste Gegenstand künstlerischer Darstellung; aber auch die höhern Thiere zeigen derartige Contouren, die sich überhaupt mehr oder weniger in der ganzen lebenden Schöpfung finden. Die Architektur wird solche Contouren demnach denjenigen Theilen geben, in welchen recht eigentlich das Leben des Gebäudes pulsirt, d. h. den tragenden, gewissermaßen thätigen Theilen, den Säulen. Daher die Anschwellung und Verjüngung des Säulenschaftes, die charakteristischen Formen der Capitäle. Die getragenen, gewissermaßen leblosen Massen des Gebälkes zeigen mathematische Linien als Begrenzungen, ihre Schönheit besteht wesentlich in den Proportionen. Der gröbere Sinn der Römer ist von dem feinen Geschmack der Griechen in dieser Beziehung mehrfach abgewichen; der Echinus des dorischen Capitäls bildet bei ihnen, wie schon erwähnt, einen Viertelkreis, der Kanal des ionischen Capitäls ist geradlienig, hingegen der Fries öfters ausgebaucht. Die Gothik endlich zeigt ein buntes Spiel von mannigfach zusammengesetzten mathematischen Linien, daher auch der Beifall, den sie besonders bei Handwerkern findet.

Die Vergleichung der beiden Capitäle führt noch zu einer andern Bemerkung. Die dorischen Capitäle an römischen Denkmälern sind alle so ziemlich nach derselben Schablone gearbeitet, haben alle den gleichen Charakter oder vielmehr die gleiche Charakterlosigkeit, weil eben ein Viertelkreis dem andern gleicht. Hingegen von einfach geschwungenen Linien giebt es eine unendliche Menge, folglich kann auch der Echinus an den griechischen Capitälen sich sehr verschiedenartig gestalten. Die weite Ausbauchung desselben an ältern Denkmälern, verbunden mit einer starken Verjüngung des Säulenschaftes verleiht ihnen einen ernsten und kräftigen Charakter; geringere Ausbauchung und demnach verhältnißmäßig bedeutendere Höhe des Echinus, verbunden mit geringerer Verjüngung und größerer Höhe des Schaftes giebt den Denkmälern der Perikleischen Zeit ihren erhabenen und zugleich graziösen Charakter. Eine genaue Vergleichung der Architekturüberreste würde lehren, wie die Griechen den Charakter der Säulenordnung je nach der Bestimmung des Gebäudes sowie nach dem Geschmacke der Zeit zu verändern verstanden. Ebenso erreicht auch die Natur die große Mannigfaltigkeit ihrer schönen Formen durch den Contour.

Der Bildhauer schwieg und ich benutzte diese Pause, um aus meinem Lieblingsschriftsteller wieder eine Stelle zum Besten zu geben. Daß jede Linie ihren besondern Charakter hat, bemerkt auch Mengs; aus ihrer ungeheuren Mannigfaltigkeit hebt er aber nur vier hervor: Jede gerade Linie, heißt es bei ihm, giebt die Vorstellung von Ausdehnung oder Härte; die krumme Linie drückt das Gegentheil, nämlich die Biegsamkeit aus; die elliptisch-horizontale Linie stellt zarte und feuchte Körper dar; die Linie in Form eines S bezeichnet das Leben.

Eins bleibt mir hierbei noch unerklärt, sagte Melanie zum Bildhauer. Wie verträgt sich Ihre Erklärung mit dem griechischen Profil, wo doch Stirn und Nase bekanntlich eine gerade Linie bilden?

Hierauf ist die einfache Antwort: Die landübliche Ansicht vom griechischen Profil gehört in das Reich der Fabel. Der Zug von dem Haaransatze bis zur Nasenspitze besteht vielmehr aus fünf concaven und convexen Linien, die unmerklich in einander übergehen. Die Abweichung von der geraden Linie ist dabei sehr gering, sie beträgt nur den hundertsten Grad. Ich will versuchen, mich deutlicher auszudrücken. Nehmen wir von den erwähnten krummen Linien, aus denen die scheinbar gerade des griechischen Profils zusammengesetzt ist, irgend eine und betrachten sie der Bequemlichkeit wegen als Kreisbogen, so ist die Bogensehne etwa hundertmal so lang, als der senkrechte Abstand von ihrer Mitte bis zur Peripherie. So setzte man auch sonst größere Linien, z. B. das Profil des biceps und des triceps brachii aus mehreren krummen Linien zusammen, um dem Contour Mannigfaltigkeit zu verleihen. Da man hierbei mit so außerordentlicher Feinheit verfuhr, so wurde für das minder geübte Auge doch der Schein einer einfachen Linie hergestellt, aber man fühlt recht wohl dabei, diese scheinbar so einfachen Linien sind von ganz eigenthümlicher Beschaffenheit, und nicht Jeder kann sie ziehen. So vermochte aber auch in einer bloßen Umrißlinie ein großer Künstler seine ganze Meisterschaft zu offenbaren, wie die Geschichte von Apelles und Protogenes zeigt. Solche Feinheit der Zeichnung war aber der Naturwahrheit nicht entgegengesetzt, sondern erhöhete sie vielmehr. Was die Natur beabsichtigt, aber in ihren Schöpfungen nicht immer erreichen kann, das stellten die guten griechischen Künstler in höchster Vollendung dar.

Ein wunderbares Volk, diese Griechen, rief Melanie begeistert

aus. Hat man sich doch vielfach abgemühet, nm nachzuweisen, in welcher Reihenfolge die verschiedenen Künste und Wissenschaften sich naturgemäß entwickeln müssen und wie eine von der andern abhängig ist; wir brauchen nur die griechische Kulturgeschichte genauer zu betrachten, um über solche Fragen ins Reine zu kommen. Erhalten wir da nicht den Eindruck, als habe ein erhabener philosophischer Künstler uns in der Geschichte dieses Volkes ein Bild von dem naturgemäßen Entwickelungsgange des Menschengeistes geben wollen? Ich möchte das Griechenthum einem edlen Rosenstrauch vergleichen, der, im günstigsten Boden wurzelnd, stets in wundervollen Blüthen prangt, zwischen denen zahlreichere Knospen sich zeigen, stets bereit, den Verlust zu ersetzen, der durch das Absterben einzelner Blüthen entstehen könnte; aber sie brechen nicht eher auf, als bis ihre Zeit gekommen ist und der Vorgänger Platz gemacht hat. So war die Kultur von Hellas seit der ältesten Zeit; kein Zurückbleiben, und ebensowenig irgend eine Anticipation; Alles geht mit der Präcision eines mathematischen Beweises vor sich. Es muß eine dankbare Aufgabe sein, dies im Einzelnen nachzuweisen.

Wir wollen das den Kulturhistorikern überlassen, meinte der Bildhauer; auf Einen Punkt aber möchte ich doch Ihre Aufmerksamkeit richten.

Die Anfänge der Plastik fallen in die Zeit, wo die Dichtkunst bereits der Mythologie und Sage plastisches Leben ertheilt, also den Stoff für die Bildhauer zurecht gemacht hatte, wo ferner die ionische Philosophie bereits den Verstand entwickelt und das Nachdenken geweckt hatte. Freilich werden uns schon lange vorher Bildhauer genannt, welche aber die von den Egyptern und Assyriern überkommene Fertigkeit, häßliche Götterbilder zu fertigen, handwerksmäßig ausgeübt zu haben scheinen, ohne die Kunst zu fördern. Zur Zeit der Perserkriege endlich bricht die lange geschlossene Knospe plötzlich auf. Die Aegineten geben den Beweis, daß die Künstler damaliger Zeit schon sorgfältig die Natur beobachtet, über die Gesetze der Kunst nachgedacht, und sich auch bereits anatomische Kenntnisse zu eigen gemacht hatten. Der Entwickelung der Zeichnung ging aber bei ihnen erst die Entdeckung der Proportionen voraus, ohne welche alle Kunst der Linien doch nicht im Stande sein würde, ein gutes Werk zu schaffen. Fast möchte ich vermuthen, daß hierauf die Pythagoräische Philosophie nicht ohne Einfluß gewesen ist, weil

sie sich viel mit Zahlenverhältnissen zu schaffen machte, und auf diesen beruhen die Proportionen. So verhält sich z. B. die Höhe eines Triglyphen zur Breite wie 3 zu 2; dies ist ein einfaches und deshalb angenehmes Verhältniß.

Hierbei möchte ich mir aber doch eine Bemerkung erlauben, ließ sich jetzt der Professor vernehmen, der bisher scheinbar theilnahmlos in einem Buche geblättert hatte. Gern nehme ich an, daß ein tüchtiger Maler so viel Augenmaß haben mag, um an einer menschlichen Figur das Verhältniß der Höhe zur Breite und den einzelnen Theil zu einander sogleich in Zahlen angeben zu können. Ihm wird sich also nach Ihrer Erklärung jede Statue in eine Anzahl von Divisionsexempeln verwandeln; sind diese leicht und einfach, so freut er sich wie ein fauler Schulknabe, und findet die Statue schön; ärgert ihn die Schwierigkeit der Exempel, so macht er es wie der Fuchs mit den Trauben und schimpft die Statue unproportionirt. Das Eine aber wie das Andere nennen die Eingeweihten ein ästhetisches Urtheil. Dabei bleibt es mir nur unerklärlich, wie solche Kunstkenner, denen jenes untrügliche Augenmaß abgeht, ihr Urtheil über die Proportionen einer Figur gewinnen, das sie doch auch zu haben glauben.

Etwas gereizt erwiederte der Bildhauer: Trotz Ihres Spottes bleibe ich bei meiner Meinung, weil diese sich auf zahlreiche Beobachtungen stützt; auch kann ich Ihnen einen analogen Fall aus dem Gebiete der Musik anführen. Zwei Töne stimmen harmonisch zusammen, wenn die Zahlen ihrer Schwingungen in einem einfachen arithmethischen Verhältnisse zu einander stehen. Der musikalisch gebildete Mensch zählt hier auch nicht die einzelnen Schwingungen und freut sich über die klaren Zahlenverhältnisse, und doch sind die letztern der eigentliche Grund des musikalischen Wohlklangs. Ein geübtes Ohr findet die Proportion heraus und wird durch den Mangel derselben unangenehm berührt, auch wo der Laie diesen Mangel nicht verspürt. Nicht anders ist es mit dem künstlerisch gebildeten Auge; dieses empfindet das richtige und ebenso das unrichtige Verhältniß sofort ohne Vermittelung durch den langsam berechnenden Verstand. Messungen an antiken Gebäuden und Statuen werden aber nicht immer einfache Zahlenverhältnisse ergeben; denn ein Gebäude ist nicht dann proportionirt, wenn es sich bei der Messung so ausweist, sondern wenn es dem Auge des Beschauers

so erscheint; es muß also dabei hauptsächlich in Anschlag gebracht werden, daß erstens die höherliegenden Theile sehr verkürzt erscheinen, und daß zweitens die freistehenden Theile in der Breite verlieren. Hochliegende Theile müssen also in der vertikalen Richtung, freistehende in der Breite etwas vergrößert werden, wenn sie proportionirt erscheinen sollen. Aus diesem Grunde sind z. B. die Eckſäulen an griechischen Tempeln dicker als die übrigen, das Gebälk an Gebäuden von großen Dimensionen verhältnißmäßig höher als an kleineren Gebäuden, Colossalstatuen, wie die Rossebändiger vom Monte Cavallo, zeigen bei der Messung schlanke Proportionen, während sie dem von unten Emporblickenden diesen Eindruck nicht machen. Ich fügte hinzu, daß eine dahinzielende Bemerkung sich schon in Platon's Sophisten findet. Hier wird die nachahmende Kunst in eine treunachahmende und eine freinachahmende eingetheilt, und die größern Werke der Plastik zu dieser letztern Gattung, welche von der Wahrheit der Dinge am allerweitesten entfernt sei, gerechnet. Denn weil solche Werke auf den Anblick von einer gewissen Entfernung aus berechnet wären, so würden nicht die wirklichen Verhältnisse des abzubildenden Gegenstandes dargestellt, sondern vielmehr solche Verhältnisse, welche von dem gehörigen Standpunkte aus sich als schön darstellten. So wären z. B. die oberen Theile im Verhältniß zu den untern größer als sie wirklich sind, damit sie trotz der weitern Entfernung vom Beschauer sich doch in gehöriger Größe darstellten.

Auch der Alte ließ sich diese Gelegenheit, sein philologisches Wissen auszukramen, nicht entgehen. Zum weitern Beweise, wie sehr die Alten auf dergleichen Dinge achteten, erzählte er die Geschichte von dem Wettstreite zwischen Phidias und Alkamenes. Aber seine Tochter bat ihn inständigst, den Bildhauer, da dieser sich ausnahmsweise zu einem zusammenhängenden Vortrage bereit gezeigt habe, doch ja nicht wieder zu unterbrechen, und Papa versprach es. Der Redner fuhr fort:

Bei den Messungen, die man mit großer Sorgfalt an guten Statuen vorgenommen hat, wird der Körper in Gesichtslängen eingetheilt und diese wieder in Zolle; nach solchen Zollen wird die Größe der einzelnen Theile bestimmt. Bei diesem unpraktischen Verfahren kann man niemals die richtigen Proportionen finden. Die Längen der Nase und des Fußes z. B. werden hierbei nach derselben Einheit

bestimmt, während es doch gar nicht nöthig ist, daß diese Theile in Proportion zu einander stehen. Kopf, Arme, Beine, Brust, überhaupt alle großen Glieder müssen zum ganzen Körper in Proportion stehen, die einzelnen Theile des Kopfes zum Kopf, des Armes zum Arm 2c.; ferner die Breite der einzelnen Theile zu ihrer Länge. Wenn man nach diesem Principe die Messungen vornimmt, so werden sich einfache Zahlenverhältnisse ergeben, sofern nicht optische Bedingungen dem Künstler Abweichungen vorgeschrieben haben. So müssen Marmorstatuen schlankere Proportionen haben, als bronzene, wegen der verschiedenen Farbe des Materials. Wieviel die Farbe in dieser Beziehung ausmacht, davon kann man sich durch ein sehr einfaches Experiment überzeugen. Wenn man zwei gleich große Kreise malt, den einen weiß auf schwarzem Grunde, den andern schwarz auf weißem Grunde, so erscheint der erstere etwas größer, der zweite etwas kleiner, als beide in Wirklichkeit sind. Die Erklärung dieses Phänomens muß ich den Herren Physikern überlassen; uns mag die Thatsache genügen, daß das weiße Licht über seine Grenzen hinausgreift. Eine weiße Marmorstatue zeigt sich als heller Körper auf dunklem Grunde, eine Bronze als dunkler Körper auf hellem Grunde, folglich erscheint erstere völliger als letztere. Sie haben, mein Fräulein, gewiß schon selbst diese Bemerkung gemacht, wenn Sie Ihren Gipsabguß des Adorante mit dem Original im alten Museum verglichen. Die griechischen Künstler, welche auf solche Erscheinungen sorgfältig achteten, haben deshalb den Bronzen stämmigere Proportionen gegeben als den Marmorwerken.

Durch die Betrachtung lebender Körper wurden die Bildhauer leicht zu folgenden Bemerkungen geführt. Die Länge des Kopfes beträgt bei stämmigen Figuren $\frac{1}{7}$, bei schlanken $\frac{1}{8}$ der Körperlänge; die des Fußes $\frac{1}{6}$, der Brust $\frac{1}{10}$, die Breite der Brust $\frac{1}{5}$. Unter sich sind von gleicher Länge die Entfernungen vom Brustbein bis zum Nabel, von der Herzgrube bis zum Ende des Unterleibs, von der Gabelung der Beine bis zum Knie, von da bis zum Knöchel; ferner die Breite der Brust von einer Achsel zur andern, von der Schulter bis zum Unterarm, von da bis zu den Fingern. Die Länge von der Handwurzel bis zur Spitze des Mittelfingers ist der Gesichtslänge gleich, nämlich ein Zehntel der Gesammthöhe; die Länge eines jeden Fingers beträgt die Hälfte der Entfernung von der Spitze des betreffenden Fingers bis zur Handwurzel. Die

Breite des Gesichts verhält sich zur Länge wie 2 zu 3. Die Breite der Augen ist gleich dem Zwischenraume zwischen ihnen sowie der Breite des Mundes, halb so groß als die Länge der Nase und die Entfernung von der Nasenspitze bis zur Spitze des Kinns, und doppelt so groß als die Höhe der Augen. Die Höhe der Stirn beträgt $\frac{1}{4}$ der Gesichtslänge. Die Länge vom Scheitel bis zu den Augenbrauen verhält sich zur Länge von den Augenbrauen bis zur Spitze des Kinns wie 2 zu 3.

Diese Proportionen wurden von den Griechen aus der schönen Natur ihres Landes geschöpft und in strenge Regeln gebracht, nach denen sich die Künstler genau richteten. Die Abweichungen, welche von großen Meistern wie Polyclet und Lysipp aufgebracht wurden, betrafen hauptsächlich das Verhältniß des Kopfes, der Beine und Füße zum ganzen Körper, und beabsichtigten, durch größere Schlankheit der Figuren dem Zeitgeschmacke gerechter zu werden. Vom Lysipp bemerkt Plinius, er habe die Bildnerkunst dadurch sehr vervollkommnet, daß er die Haare deutlich ausdrückte, die Köpfe kleiner machte als die Alten vor ihm — so beträgt beim Laokoon die Länge des Kopfes nur $\frac{1}{9}$, — die Körper svelter und hagerer, wodurch die Statuen höher und größer erschienen. Ob die Aenderung des Lysipp wirklich ein Fortschritt war, könnte noch bezweifelt werden, da sich die griechische Kunst in den untersetzten Körpern der ältern Zeit viel schöner zeigt, als in den schlankern nach Lysipp. Selbst an den Aegineten ist in Beziehung auf Proportion wenig auszusetzen, und man sieht aus diesem Werke, wie früh die Griechen in dieser Wissenschaft zu klarer Einsicht und festen Regeln gelangt waren.

Erst nachdem sie mit der genauern Kenntniß der Muskulatur und der Proportionen das für den Bildhauer Nützlichste und Nothwendigste der menschlichen Gestalt sich zu eigen gemacht hatten, dachten sie daran, auch durch Verbesserung der Zeichnung ihren Werken größere Anmuth zu verleihen. Für die Entwickelung der Zeichnung ist kein Werk lehrreicher, als die Aegineten. Wir sehen hieraus, daß die Alten den umgekehrten Weg einschlugen als die Neuern. Die Letztern lernten zuerst ein Gesicht richtig und ausdrucksvoll darstellen — man denke an Fiesole — dann auch eine erträgliche Gewandung, zuletzt erst nackte Körper. Anders bei den Griechen. Wenn wir die Aegineten betrachten, so scheinen die nackten Körper einer ganz anderen entwickelteren Kunstepoche anzu-

gehören, als die Köpfe. Freilich sind auch hier noch manche Härten, scharfe Winkel, schroffe Uebergänge; es ist auch noch kein rechtes Gleichgewicht zwischen conkaven und convexen Linien, sondern an der Stelle der erstern finden sich öfters gerade Linien oder spitze Winkel, so daß es den Umrissen an dem sanften wellenförmigen Flusse mangelt. Trotzdem stehen die Körper der Aegineten dem Vortrefflichen schon sehr nahe, und Einzelheiten, wie z. B. die Beine des am Boden liegenden Patroklus, sind sogar von hoher Schönheit. Alles dies hat seine natürlichen Gründe. Das menschliche Antlitz, in welchem die festen, scharfen Formen des Knochengerüstes dominiren, bietet dem Beschauer und Nachbildner keine günstige Gelegenheit, in das Geheimniß der Linienschönheit einzudringen. Wohl hatten die äginetischen Künstler die Grundformen des griechischen Profils erfaßt, aber ihre starre Nachahmung desselben führte nur zum Häßlichen. Das Profil vom Haarwuchs bis an die Spitze der Nase bildet bei ihnen wirklich eine gerade Linie, wie mit dem Lineal gezogen; die Nase ist spitz, der Mund zusammengekniffen, die Mundwinkel emporgerichtet, wodurch ein stereotypes, fast grinsendes Lächeln entsteht; der sichtbare Theil der Unterlippe ist flach und eben, das Kinn zu groß und eckig, der Kinnbacken nicht genug gerundet und die Wangen zu flach, wodurch das Gesicht hager erscheint; ebenso flach und in die Länge gezogen sind die Augen, die Ohren sind besonders unschön und sitzen zu hoch. Die Haartracht der damaligen Zeit, welche spiralförmig gewundene und symmetrisch geordnete Löckchen verlangte, konnte den nachahmenden Künstler ebenfalls nicht auf Schönheit und Mannigfaltigkeit führen; eben so wenig die in steife Falten geordnete Gewandung, worin sich nicht die geringste Abwechselung der Linien zeigt. So sind denn auch an den Aegineten Haare und Draperie von der geschmacklosesten Steifheit.

Ihren Sinn für Formenschönheit konnten die alten Künstler aber sehr wohl bilden bei der Betrachtung nackter Körper, wie sie ihnen die Palästra bot; es war nur genaue Nachahmung der elastischen Erscheinung jugendlicher Gestalten nöthig, um über das Wesen der schönen und mannigfaltigen Form klar zu werden. War man erst zu dieser Klarheit gelangt, so hielt es nicht schwer, die erworbene Kenntniß bei Betrachtung und Nachahmung des Gesichts, der Haare, der Draperie zu verwerthen, und der so erstaunlich erscheinende

Uebergang zur höchsten Vollkommenheit war in kurzer Zeit vollbracht. Die Bemerkung Diodor's, daß die egyptischen Künstler nach einem richtigen Maße gearbeitet, die Griechen aber mehr nach dem Augenmaße geurtheilt haben, findet für die ältere Zeit und in beschränkter Weise auch noch weiterhin ihre Bestätigung. Die Egypter bannten die Kunst zu zeitig in feste Regeln, ehe sie sich völlig hatte entwickeln können, und machten sich so selbst jeden weitern Fortschritt unmöglich. Die Griechen dachten an Festsetzung allgemein gültiger Regeln erst dann, als die Kunst in ihrer höchsten Blüthe stand, denn Polyklet stellte zuerst einen Kanon auf, und auch jetzt war es großen Bildhauern, wie Lysipp, unbenommen, Veränderungen einzuführen. Nach Regeln haben freilich auch Onatas und seine Schule gearbeitet; aber diese Regeln sollten ihnen nicht das genaue Studium der Natur ersetzen, sondern sie nur bei der Anwendung ihrer Studien unterstützen. Was die Aeginetischen Bildhauer sich erst durch mühevolle Arbeit erwerben mußten, das konnten ihre Nachfolger, die Attiker, bereits frei und in weiterer Ausdehnung anwenden und mit neuen Entdeckungen bereichern.

Hierüber geben uns die Werke des Phidias Aufschluß. Das Prinzip der Schönheit ist entdeckt und wird mit Bewußtsein zur Anwendung gebracht. Doch hat die Zeichnung noch nicht die volle Weichheit der Praxitelischen Werke; durch öftere Anbringung von geraden Linien wird eine gewisse Kraft und wohlthuende Härte erreicht; besonders sieht man dies an den herrlichen Pferdeköpfen des Parthenon, die vielleicht von Kalamis herrühren. Die knochige Natur, welche die Köpfe der edelsten Racepferde zeigen, begünstigte diesen Styl, und so erklärt es sich, daß gerade die erwähnten Stücke aus dem Ostgiebel uns als unerreichbar erscheinen und auch wirklich stets unerreicht geblieben sind, während die spätere Zeit den menschlichen Figuren theilweise größere Reize, wenn auch nicht größere Hoheit, zu ertheilen wußte, als die Künstler, welche die Sculpturen am Parthenon schufen. Wir können die Zeit des Phidias die Periode des grandiosen Styls in der Zeichnung nennen, im Gegensatz zu dem anmuthigen der neuattischen Schule.

Hier muß ich selbst gegen mein Gebot sündigen und Sie unterbrechen, sagte Melanie, aber Sie dürfen nicht weitergehen, ehe Sie mir nicht auseinandergesetzt haben, was unter dem grandiosen Styl zu verstehen ist.

Ein grandioser oder großartiger Styl ist nach der simpeln Erklärung des spanischen Ritters Azara derjenige, wobei nur die großen Theile ausgewählt und die mittelmäßigen und kleinen weggelassen sind. Eine jede Sache in der Natur ist aus einigen Haupttheilen zusammengesetzt, die sich wieder in andere kleinere Theile zergliedern lassen, und dies geht bis ins Unendliche fort. Ein menschliches Gesicht z. B. besteht aus Stirn, Augenbrauen, Augen, Wangen, Nase, Mund, Kinn und Bart; dies sind die großen Theile; allein jeder derselben umfaßt viele andere kleine, und diese begreifen wieder andere unendlich kleinere in sich. Begnügt sich der Künstler, die angeführten großen Theile gut auszudrücken, so wird sein Styl groß sein; bildet er auch die Theile der zweiten Art ab, so ist sein Styl mittelmäßig; sucht er endlich die unbedeutendsten Kleinigkeiten hervor, so fällt sein Styl ins Kleinliche und Lächerliche.

Hierzu muß ich mir eine Bemerkung erlauben. Kleinere Theile können allerdings angedeutet werden, wo es die Sache erfordert, aber es muß in so bescheidener Weise geschehen, daß sie die Hauptformen nicht unterbrechen und die Aufmerksamkeit nicht von Wichtigerem ablenken. Jedes großartige Werk kann ich mit einem Blicke erfassen, nur wenn sich das Detail zu breit macht, wird die Aufmerksamkeit zersplittert. Ich stimme deshalb Azara vollkommen bei, wenn er weiter sagt: Es kann bei einer riesenmäßigen Figur ein kleiner Styl, und bei einer kleinen Figur ein großer Styl sich offenbaren. Und da die Kunst bloß das äußere Ansehen der Dinge darstellt, so wird sie nie ihres Endzwecks verfehlen, sobald sie uns einen leicht faßlichen, hinreichend deutlichen Begriff von den Dingen giebt, und mit der möglichsten Evidenz, auch ohne die Aufmerksamkeit zu ermüden, uns Kenntnisse von den dargestellten Gegenständen verschafft. Hierin liegt es, daß der große Styl zugleich schön ist.

Praxiteles suchte seine Vorgänger noch zu übertreffen, indem er alle Härten und unvermittelten Uebergänge sorgfältig vermied; er wahrte aber trotzdem die Naturwahrheit, denn er stellte hauptsächlich jugendliche und weibliche Gestalten dar, und in solchen Situationen, welche keine straffe Anspannung der Muskeln verlangen. Deshalb scheint es mir auch unwahrscheinlich, daß der Ilioneus von Praxiteles herrühren soll; doch will ich mein Urtheil noch so lange zurückhalten, bis uns mein Freund seine Ansichten über diesen Gegenstand entwickelt haben wird.

Die neuattische Schule des Praxiteles war es vorzüglich, welche jene idealen Formen ausbildete, die fortan in der griechischen Kunst herrschend blieben. Sicher sind jene Formen der schönen Natur entlehnt, aber nach festen Prinzipien ausgebildet. So entstand das griechische Profil, das in seiner idealsten Form wohl selten oder nie in der Wirklichkeit sich vorfand. Das Profil von Stirn und Nase ist in einem Zuge fortgeführt, ohne jedoch, wie schon erwähnt, eine gerade Linie zu bilden; in der Gegend der Augen ist eine leise Einsenkung, die sich nach der Nasenspitze zu noch schwächer wiederholt, ebenso in der Nähe des Haarwuchses auf der Stirn, und kaum merklich auch in der Mitte der Stirn. Die untere Partie des Gesichtes tritt dagegen stark zurück; durch die sanfte Rundung der Wangen und den schwungvollen Bogen des Unterkiefers wird die Verbindung mit der stark hervortretenden Stirn vermittelt.

Die Stirn darf nach dem Geschmacke der Alten nur eine geringe Höhe haben. So rühmt Horaz die Lykoris, „die schön pranget mit niedriger Stirn“. Hohe Stirnen suchte man wohl mit Hülfe von Binden niedriger erscheinen zu lassen, und in der That geben hohe Stirnen nicht immer den Anschein des Erhabenen, bisweilen lassen sie auch wohl einen leeren Kopf vermuthen. Ein zweites Erforderniß ist, daß der Haarwuchs um die Stirn herum einen Bogen bildet; viereckige Stirnen wird man an guten Köpfen nicht finden.

Die Nase senkt sich, wie es das griechische Profil verlangt, fast gradlienig herab, der Nasenrücken ist breit. Die sogenannte Stülpnase findet sich, wie es die Natur vorschreibt, stets bei Kindern; und da ihr ein anmuthiger, schalkhafter Charakter eigen ist, so findet sie sich auch bei bäurischen Naturen, wie den Satyrn und Silenen, denen der Künstler nur untergeordnete Reize zuertheilen konnte. Bei den Köpfen einiger Satyrn ist diese Form der Nase nach Winckelmann's Bemerkung verbunden mit einem freudigen Lächeln, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden. Alsdann entsteht der Begriff derjenigen Grazie, die den Köpfen des Correggio eigen ist, und daher Grazia Correggesca genannt wird. Welcher Wirkungen auch diese noch fähig ist, beweist der wundervolle Kopf eines Faun, den Winckelmann vom Bildhauer Cavaceppi erwarb, und den er sogar mitunter geküßt zu haben gesteht. — Der Satyr des Praxiteles, welcher in der Bildung den

jugendlichen Apollogestalten verwandt ist, nähert sich demgemäß auch in der Form der Nase der idealen Schönheit.

Die Augen erhielten den Charakter der Großheit an Statuen des Jupiter, der Juno und des Apollo durch eine bedeutendere Wölbung, indem man die Ausdehnung des Auges in vertikaler Richtung vergrößerte, in horizontaler Richtung verengte. Der schmachtende Ausdruck in den Augen der Venus und auch des Bacchus wurde durch ein Heraufziehen des unteren Augenlides erreicht, sowie das Züchtige in den Augen der Athene durch die Senkung des oberen Augenlides. Die Richtung und Weite des Blickes ist abhängig von der mehr oder minder convexen Oberfläche des Auges. Die Farbe und den Glanz dieses Theiles suchte man bisweilen durch Einsetzung farbiger Steine nachzuahmen, doch sah man bald ein, daß hier so wenig wie bei dem Mund und den Haaren, die ebenfalls durch ihre Farbe besonders ausgezeichnet sind, eine getreue Nachahmung der Natur gerathen sei. Man verlieh also diesen Theilen durch kräftige Schattenwirkungen und Lichtreflexe die Bedeutung, welche ihnen die Natur auf andere Weise ertheilt. Aus diesem Grunde tritt an griechischen Statuen die Stirn mächtig hervor, während die Augen tief liegen; das obere Augenlid springt ebenfalls scharf heraus, und öfters ist auch der Stern des Auges durch einen erhabenen Punkt kenntlich gemacht. Die sanfte Oeffnung des Mundes, die auch in der Wirklichkeit für schön galt, gab diesem Theile durch einen kräftigen Schatten Leben und Bedeutung, und ließ zugleich die Schmalheit und Feinheit der Oberlippe sowie die weiche Fülle der Unterlippe deutlicher hervortreten. Wenn die herrliche Bildung des Mundes, welche wir an manchen Bacchusköpfen und an dem Torso von Centocelle bewundern, mitunter gewiß bei den Griechen anzutreffen war, so wird uns auch die Nachricht Lucian's weniger in Erstaunen setzen, daß ein Kuß des Megarensers Charmoleos auf zwei Talente geschätzt wurde.

Der Redner hatte zuletzt offenbar Melanie im Auge gehabt; wenigstens ihren Mund hatte er Zug für Zug beschrieben, und seine Blicke hingen noch begeistert an ihrem reizenden Gesicht, als er bereits geendigt hatte. Er besann sich aber schnell wieder und fuhr fort:

In der Darstellung des Haares erreichte man die beabsichtigten lebhaften Licht- und Schattenwirkungen durch Unterbohren und scharfes Absondern der einzelnen Partien. Doch setzte man sich auch

hierbei nicht mit der Wirklichkeit in Widerspruch; denn wenngleich ein voller und üppiger Haarwuchs im Allgemeinen Kennzeichen der hauptumlockten Achäer war, so trugen doch die Epheben kurzgeschorenes Haar, wie es die Palästra verlangte, und in dieser Art finden wir stets gymnastische Figuren dargestellt. Kurzlockig und kraus ist das Haar des Herkules, hingegen der Löwenmähne ähnlich emporgebäumt und in prächtigen Ringeln herabfallend erscheint das Haar an den Köpfen des Zeus und Alexanders des Großen, seines angeblichen Sohnes.

Besonders charakteristisch ist die Bildung des Ohrs und des Kinns. Das erstere, welches besonders schwer darzustellen ist, wurde von den griechischen Künstlern stets mit außerordentlicher Feinheit gearbeitet; wo dieser Theil an Antiken eine flüchtige und oberflächliche Behandlung zeigt, hat man es auch sicher mit einer modernen Ergänzung zu thun. Nur die Faustkämpfer, welche sich bei ihren Uebungen vorzugsweise das Ohr beschädigten, werden nach Winckelmann's Bemerkung auch von den Künstlern mit verschwollenen und verwachsenen Ohren gebildet.

Die Schönheit des Kinns besteht in seiner großartigen Völligkeit und Rundung, welche sich auch noch in dem kräftigen Bogen des Unterkiefers fortsetzt. Ein Grübchen im Kinn oder in den Wangen, welches die einfache Großheit der Formen zerstören würde, kann daher nur bei untergeordneten und bäurischen Naturen vorkommen, und findet sich deshalb mit der Stülpnase vereinigt bei Kindern und Satyrn.

Ueberhaupt steht fest, daß die Alten weder in Zufälligkeiten, wie in den erwähnten Grübchen, noch in der Kleinheit und Zierlichkeit einzelner Theile eine Schönheit fanden. Groß und völlig, ihrem Zwecke entsprechend, sind alle Theile des Körpers gebildet, für das Nette und Niedliche stand die griechische Kunst zu hoch.

Die Nachfolger des Praxiteles suchten ihn in der Eleganz der Zeichnung theilweise noch zu überbieten. Sein Eros und Satyr sind im Zustande der Ruhe dargestellt; aber unter der weichen Haut offenbart sich doch eine verhältnißmäßig straffe Muskulatur, welche der Kraftanstrengung wohl fähig ist; hingegen beim Apollino in Florenz ist die Weichheit bereits zur Weichlichkeit geworden, und mehr noch bei den Hermaphroditenbildungen, so daß dagegen der sogenannte Genius von Centocelle als im strengen Style gearbeitet

erscheint. Ein Rückschlag dagegen zeigt sich in der rhodischen Schule und speziell beim Laokoon.

Im Allgemeinen findet zwar hier beim Laokoon auch ein Gleichgewicht zwischen conkaven und convexen Linien Statt, sowohl in den kleinen Partien, als auch in den größeren Massen der erhobenen Brust und des eingezogenen Unterleibes. Ganz durchgeführt ist dieses Gleichgewicht aber nicht, denn um den Ausdruck mächtiger Leidenschaft zu erzielen, welcher stets der reinen Schönheit Abbruch thut, mußte der Künstler in manchen Theilen, besonders im Gesicht, die convexen Linien vorwalten lassen und an der Stelle sanft verfließender Uebergänge scharfe Winkel anwenden. Der Zweck wurde dadurch erreicht; Schrecken und Bestürzung sind lebhafter ausgedrückt, und die sehr stark angespannten Nerven und Sehnen werden, wie Mengs bemerkt, auf diese Art viel sichtbarer. Ferner zeigen die Gelenke und überhaupt die Stellen, wo mehrere Muskeln zusammentreffen, scharfe Winkel, wo ältere Künstler eine Vermittelung durch sanfte Uebergänge vorgezogen haben würden. Dies hängt freilich auch damit zusammen, daß die Künstler ihr Werk mit dem Meißel vollendet und den Gebrauch der Instrumente verschmähet haben, welche zur Herstellung der zarten Uebergänge und zur Politur gebraucht werden. Die Verschmähung solcher Hülfsmittel ist aber gerade charakteristisch.

Die Epigonen der römischen Zeit endlich, welche meist nach guten älteren Vorbildern arbeiteten, nahmen sich in der Zeichnung den Praxiteles zum Muster. So verbindet der Torso die Großartigkeit des Phidias mit der Grazie und Weichheit der neu-attischen Schule. Sie kennen, mein Fräulein, die begeisterte Beschreibung Winckelmann's und erinnern sich gewiß der Stelle, wo er sagt: „So wie in einer anhaltenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebelhaften Unruhe mit spielenden Wellen anwächset, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wiederum hervorgewälzet wird: eben so sanft aufgeschwellet und schwebend gezogen fließet hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebet und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verlieret sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen."

Jetzt ließ der Professor sich wieder vernehmen: Kinder, wann soll endlich die althergebrachte Leier vom Torso ein Ende nehmen?

Kennt ihr denn nicht, ihr Kunstkenner, das neue vielgenannte Werk über die griechischen Künstler? — Ich hatte freilich meines Landsmannes Arbeit gelesen, die beiden Andern aber gestanden freimüthig, daß sie das Werk weder gelesen hätten noch zu lesen wünschten. So will ich euch denn Einiges daraus mittheilen, sagte der Professor, damit ihr in eurem Urtheile vorsichtiger werdet. Und aus dem Buche, worin er aus Langeweile schon eine geraume Zeit geblättert hatte, hub er an vorzutragen, was folgt:

„Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerm Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt (nämlich im Vergleich zu den Sculpturen des Parthenon). Die Umrisse der Formen stoßen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in Verbindungsflächen und müssen dadurch nothwendig etwas verwachsen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer großen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig. — Das Verhältniß des Künstlers wird sich hiernach leicht bestimmen lassen. Die ältere Kunst hatte ihm eine Reihe von Musterbildern überliefert, die von Leben und Kraft in vollster Frische durchglüht waren; er strebte, dieselben Verdienste in sein eigenes Werk zu übertragen; aber den alten Formen das alte Leben einzuhauchen, war er nicht mehr im Stande. Ihm, wie seiner ganzen Zeit, war das unmittelbare Verständniß der Natur nicht mehr gegeben."

Der Bildhauer machte nach dieser Vorlesung ein sehr bedenkliches Gesicht, Melanie aber rief lachend: Ob dieser arme Mann wohl schon den Torso gesehen hat? — Er ist seit einer Reihe von Jahren in Rom, mein Fräulein, erwiderte ich schüchtern. — Nun, so beweist dies nur, sagte sie noch immer lächelnd, daß weder Gelehrsamkeit noch jahrelange Beschäftigung mit der Antike etwas nützen können, wo der Himmel die ersten Bedingungen, Schönheitssinn und Urtheilskraft, versagt hat. Und hiermit wollen wir diesen Herrn denn ruhen lassen! —

Diese übermüthige Abfertigung meines gelehrten Landsmannes verstimmte mich nicht wenig, mehr aber noch der Umstand, daß mir auch nicht ein Wort zu seiner Vertheidigung einfallen wollte. Ich ging bald nach Hause, wurde aber beim Abschiede aufgefordert, die Frage über den Ilioneus, der ich heute noch glücklich ausgewichen war, recht bald und recht ausführlich zu beantworten, und versprach auch, für unsere Gesellschaft einen kleinen Aufsatz über diesen Gegenstand in einigen Tagen zu liefern.

Zweites Kapitel.

Von nun an fand ich mich fast täglich im Hause des Professors ein, und es bildete sich so eine kleine archäologische Gesellschaft, an der mehrmals auch ein befreundeter Doctor der Medicin theilnahm. Unsere Sitzungen fanden meistens im Garten oder in der Veranda statt, welche eine Aussicht auf den Hafenplatz bot, denn das Haus lag am äußersten Ende der Stadt. Melanie sorgte unverdrossen dafür, daß der Stoff zu unseren Unterhaltungen nicht ausging, indem sie bald den einen bald den andern zu kleinern Arbeiten veranlaßte, an welche sich dann mannigfache Bemerkungen knüpfen ließen. Ihr zu Gefallen beschäftigte sich auch der Bildhauer, so weit es seine Zeit erlaubte, mit griechischer Literatur, und brachte mitunter Uebersetzungen kürzerer Stücke. Zwei Tage nach meinem ersten Besuche las er uns folgendes Gedicht der Sappho vor, in welchem die feurige Lesbierin ihre Liebesschmerzen klagt:

Selig scheint mir, ähnlich den Göttern, jener
Mann zu sein, der dir gegenüber sitzet,
Aug' in Auge dir, und vernehmen kann die
Liebliche Stimme,

Und das süße Lächeln. Bezaubert ward mir
Ach, mein Herz im Busen, und sieht mein Auge
Deine Schönheit, nimmer entringt der Kehl' ein
Sterbender Laut sich;

Dann ist ganz gelähmet die Zunge, leise
Ueberrieselt brennende Gluth die Wangen,
Dunkelt's vor den Augen, und durch die Ohren
Raset ein Brausen,

Kalter Angstschweiß rinnt, es ergreift ein Zittern
Alle Glieder, bleicher als gelbes Gras so
Steh' ich da, nur Weniges fehlt, und leblos
Macht mich der Schwindel.
Doch gewagt sei Alles! —

Das ist doch gar zu glühend und leidenschaftlich, wie hier eine Frau die andere preist, meinte Melanie; aber freilich fehlen uns zwei Dinge, um einen solchen Erguß würdigen zu können, es fehlt uns der den Griechen tief eingewurzelte Schönheitssinn und noch mehr ihre Schönheit selber, denn beides will im Märkischen Sande nicht recht gedeihen.

Gewiß, sagte der Bildhauer, hat uns der Himmel recht stiefmütterlich behandelt. In unserm Lande muß jede Schönheit als seltene Wunderblume angestaunt, als ein außerordentliches Geschenk der Natur verehrt werden. Da gleicht dann auch die Kunst einem tropischen Gewächse, das unter dem neblichen Himmel nur ein kümmerliches Leben fristen kann. Hielt man doch im Alterthume selbst die körperlichen und geistigen Vorzüge der Athener hauptsächlich für ein Product des attischen Himmels. Freilich kennen Sie die geweiheten Ufer des Ilissus nicht aus eigener Anschauung, aber Sie haben doch wenigstens die schönen griechischen Landschaften im Neuen Museum gesehen. Wo ist da etwas Gemeines und Gewöhnliches zu finden? Sind nicht die Linien der Berge und Hügel, die Begrenzungen zwischen Meer und Land überall streng nach den Prinzipien der Schönheit gebildet? Nicht die einzelnen Verhältnisse der erhabenen und vertieften Theile der Landschaften ebensowohl proportionirt als die Glieder eines Götterbildes? Man könnte Attika, wie der geistvolle Cherbuliez sich ausdrückt, einen Boden nennen, der früher durch vulkanische Convulsionen erschüttert und später durch die sorgfältige Hand einer schützenden Gottheit in Schönheit verwandelt wurde, indem sie sich Mühe gab, diese Linien zu biegen und zu vereinigen, die Contouren abzurunden, die Narben zu heilen und die Fugen der Steinschichten in so schöner Weise zu verbinden, daß man das Geheimniß in dieser unendlichen Abwechselung, die sich jeder Regel der Symmetrie zu entziehen scheint, kaum zu durchschauen vermag. Und in dieser wundervollen Landschaft, welche Pallas Athene geformt zu haben scheint, wie der Bildhauer sein Modell, läßt die klare Luft jede Einzelheit aufs Deutlichste erkennen.

Nirgends finden sich dort jene verschwimmenden ossianschen Nebellandschaften, welche einigen unserer modernen Maler so viel Vergnügen bereiten. Ueberall, auch in den fernsten Fernen klare, scharfe Umrißlinien, deutliche, übersichtliche Trennung der einzelnen Theile, nichts Nebelhaftes und Unbestimmtes. Selbst die Farbe des Bodens, die bei uns durchgehends zwischen häßlichem Grau und schmutzigem Schwarz schwankt, erhöhet in Griechenland wesentlich die Schönheit der Landschaft. Die röthliche Erde, die meist aus zerfallenem rothem Schiefer besteht, die bräunliche und gelbe Farbe der Berge, wo überall der Ocker zu Tage tritt, bilden eine treffliche Ergänzung zu dem Grün der Vegetation. Die schöngeformten aber von Baumwuchs entblößten Berge Attika's, wenn sie in der Morgen- und Abendsonne flüssigem Golde gleichen, entzücken das Auge so, daß daneben das gepriesene Neapel mit seinem vulkanischen Boden fast an die stygische Pforte mahnt. Zu all' der Farbenpracht Griechenlands denken Sie sich noch das dunkle Blau des überall sichtbaren Meeres und des wolkenlosen Himmels, und Sie werden es begreiflich finden, daß einem Künstler, der durch solche Umgebungen von Jugend auf sein Auge gebildet hatte, das Unbedeutende, Unbestimmte, Gemeine ebenso fremdartig und unmöglich erscheinen mußte, wie uns armen Nordländern das Große, Bedeutende und Edle. Ja, ohne den täglichen Anblick und Genuß der Schönheit erschien das Leben fast zwecklos. Meint doch Sappho:

„Ich liebe Genuß wonniger Lust, möchte des Sonnenlichts
So lange mich freun, als mich der Schein Reizendes läßt erblicken."

Ich habe mir sagen lassen, fügte Melanie beistimmend hinzu, daß unsere meisten Maler, welche nach Italien wandern, durch die Eindrücke der südlichen Natur zu edlerm Schaffen angeregt werden; aber sobald sie wieder in die prosaische Heimath zurückgekehrt sind, senkt die Phantasie allmählich ihre Flügel, und sie fallen wieder in das Kleinliche und Gewöhnliche zurück. Und wenn wir nun gar an die Menschennatur in Hellas denken —

Eine Annäherung an das griechische Profil, fiel der Bildhauer ein, gehört bei uns schon zu den äußersten Seltenheiten; aber wo findet man gar einen jugendlichen Körper, wie den des Ilioneus, an dem jedes Glied, jeder Muskel Gesundheit, Schönheit, Lebenskraft, Harmonie ausstrahlt? Bei den Griechen konnten aber solche

Körper nicht zu den Seltenheiten gehören, denn woher erklärte sich sonst jene überraschende Wahrheit, durch welche die Werke eines Phidias und Myron fast die Natur selbst zu übertreffen scheinen? Die Alten hatten aber auch in ihren Gymnasien eine vortreffliche Schule, deren die Neuern sich nicht rühmen können. Die Oerter, wo die Jugend sich übte, wurden nicht nur von den Künstlern gern besucht, sondern auch von Anderen, welche an der Betrachtung schöner Körper vorzügliches Gefallen fanden. Aristophanes wenigstens rechnet es sich als ganz besondere Enthaltsamkeit an, daß er sich dieses Vergnügen versage. Bei der vortrefflichen Auffassungsgabe, welche die griechischen Künstler überhaupt, manche aber in vorzüglich hohem Grade besaßen, bei ihrer begeisterten Hingabe an die körperliche Wohlgestalt, mußten sie in den Gymnasien sich Vortheile erwerben, welche weder die steifen Akte der Akademie, noch die Gelehrsamkeit des Secirsaals allein je gewähren können.

Die griechische Erziehung schien aber auch darauf angelegt zu sein, den Künstlern gute Modelle zu verschaffen. Lucian erzählt im Anacharsis, wie die Leiber der griechischen Jugend von der Zeit an, wo sie nicht mehr zart sind und festere Muskeln haben, eifrig geübt wurden, wie sie mit jeglicher Jahreszeit sich vertraut machen mußten, so daß weder die Hitze sie drückte, noch sie dem Froste erlagen; wie ferner die mannigfaltigsten Uebungen ersonnen waren und für jede derselben besondere Lehrer angestellt. Aristoteles verlangt in dieser Beziehung, daß bis zum mannbaren Alter bloß leichtere Uebungen vorgenommen und jede Zwangsdiät und alle Zwangsanstrengungen fern gehalten werden sollen, damit die Körperschönheit nicht verloren ginge und das Wachsthum nicht litte. Ein Beweis dafür, daß dies Letztere geschehen könne, ist ihm folgender Umstand. Es finden sich nämlich in der Liste der Olympischen Sieger Zwei oder Drei, die als Knaben und dann auch als Männer den Siegeskranz errangen, während die meisten Athletenknaben in ihrer Jugend sich durch gewaltsam übertriebene Leibesübungen die Kraft geraubt hatten.

Die Erfolge der rationellen Gymnastik schildert Lucian, so viel ich mich erinnere, etwa mit folgenden Worten: „Du begreifst wohl, denke ich, wie sie bewaffnet erscheinen müssen, die selbst nackt den Feind erschrecken könnten, nicht zeigend die träge und weiße Wohlbeleibtheit oder Magerkeit mit Bläße, wie die Körper der

Frauen, im Schatten verkommen, zitternd, gleich von vielem Schweiße zerfließend, oder keichend unter dem Helme, zumal wenn, wie jetzt, die Mittagssonne aufbrennt. — Die Unsern vielmehr sind röthlich und von der Sonne in's Braune gefärbt, mannhaft von Ansehen, und zeigen die Fülle des Belebten, Warmen und Männlichen; sie genießen der besten Gesundheit, sind weder steif, noch dürr, noch von belastender Fülle, sondern ebenmäßig gebaut. Denn das Unnütze und Uebermäßige der Beleibtheit ist durch den Schweiß ausgetrieben, was aber Kraft und Spannung gewährt, behalten sie, unvermischt mit schlechtem Stoff, zurück und bewahren es kräftig. Wie nämlich Diejenigen, welche den Weizen worfeln, so thun unsere Gymnasien mit den Leibern. Die Spreu und die Hülsen blasen sie weg, die reine Frucht scheiden sie aus und bringen sie zu Haufen."

Aehnliches, bemerkte der Doctor, sagt auch Aristophanes in den Wolken über die Vortheile der alten kräftigen Erziehung und die Nachtheile der spätern verweichlichenden; nachdem er die alte Weise geschildert und angepriesen, fügt er noch eine Aufzählung von Einzelheiten hinzu, so daß man versucht ist zu glauben, es sei in diesen Versen ein Vergleich zwischen den Erfolgen des griechischen und des modernen Gymnasiums anticipirt.

Der Bildhauer nahm jetzt wieder das Wort. Es wird Sie, mein Fräulein, nach dem Besprochenen nicht mehr befremden, daß die alten Künstler kräftige männliche Figuren, wozu die Gymnasien die Vorbilder lieferten, besonders liebten, und daß uns die heroischen Gestalten am Parthenon, sowie die athletischen Figuren eines Myron, Polyklet und ihrer Nachfolger besonders anziehen. Das Gymnasium zeigte ihnen aber neben kräftigen Männern und Jünglingen auch die Blüthe des Knabenalters, welches zwischen dem zwölften und dreizehnten Jahre seine höchste Schönheit erreicht, und Darstellungen aus diesem Gebiete gehören zu den beliebtesten und wundervollsten von allen; ich brauche nur an den Adorante im Alten Museum, an den Thespischen Eros des Praxiteles, an den Ilioneus und den Sauroktonos zu erinnern. Wie leidenschaftlich die Alten für diese Art von Schönheit eingenommen waren, zeigen ihre Schriftsteller an vielen Orten; wie heißt doch die Stelle im Symposion, wo der nüchterne Xenophon auch einmal zum Dichter geworden ist? Der Zusammenhang, soviel ich mich entsinne, ist folgender. Der reiche Kallias giebt an den Panathenäen ein Gastmahl zu Ehren des von

ihm geliebten Knaben Autolykus, der im Wettkampfe des Pankration gesiegt hatte, und ladet hierzu auch Sokrates nebst dessen Freunden ein.

Der Professor konnte die Stelle ziemlich wörtlich citiren:

„Autolykus setzte sich neben seinen Vater, die übrigen setzten sich in gemischter Ordnung. Bei der Betrachtung dessen, was vorging, fing nun gleich einer an zu äußern, daß die Schönheit von Natur etwas Königliches sei, zumal wenn sie, wie bei Autolykus, mit Verschämtheit und Weisheit verbunden wäre. Denn so wie eine Lichterscheinung in der Nacht die Augen Aller auf sich zöge, so ziehe auch die Schönheit des Autolykus alle Blicke auf ihn hin. Es war hierauf keiner unter denen, die ihn sahen, der nicht etwas in seiner Rede fühlte, denn einige wurden gleich stille, andere verriethen auch in ihrem Aeußern etwas davon."

Hierauf fuhr der Bildhauer weiter fort: Die erwähnte Neigung der Griechen war für die Kunst sehr vortheilhaft. Jugendliche Körper sind ein viel besserer Gegenstand für die Plastik, als alte, weil sie von den Merkmalen, welche die menschliche Unvollkommenheit hervorruft, noch wenig zeigen, weil alle Theile noch glatt und straff und von einer elastischen Haut bedeckt sind, welche sich in den angenehmsten Linien an das zarte Fleisch schmiegt, weil ferner die Formen möglichst einfach und in gleichmäßigem Flusse gebildet sind, und alle Kleinigkeiten, welche das Auge stören und die Aufmerksamkeit zerstreuen, fehlen, weil überhaupt Alles vollkommen abgerundet ist. Dies mußte den Schönheitssinn sogleich auf den richtigen Weg leiten und auch für die Darstellung älterer Figuren von großem Nutzen sein. So sieht man in den idealen Zeusköpfen weder Runzeln noch Adern, obwohl dieser Gott in einem höhern Lebensalter dargestellt zu werden pflegte. Vom Alter entnahm man nur die wesentlichen Formen, verlieh ihnen aber die Einfachheit und Glätte des Jugendalters, und erreichte dadurch den Charakter der Idealität und unvergänglichen Lebenskraft.

Hierauf scheint sich eine Stelle des Plutarch zu beziehen, fügte der Professor ergänzend hinzu. Obwohl er, wie die Alten überhaupt, die Kunst wesentlich nur für Nachahmung erklärt, so fordert er doch von den Künstlern keineswegs eine solche Treue, daß sie etwa bei Nachbildung schöner Gestalten auch das Unschöne an denselben, was entstelle, ganz genau wiedergeben sollten. Es dürfte zwar nicht gänzlich unbeachtet bleiben, denn sonst würde die Aehnlichkeit ver-

loren gehen, aber es dürfe auch nur so weit angedeutet werden, daß die Schönheit nicht leidet.

Der Doctor nahm jetzt das Wort und behauptete, daß das Studium nach der lebenden Natur allerdings die Hauptsache für den Künstler sei, daß aber ohne jede Kenntniß der Anatomie, namentlich ohne Einsicht in den Bau des Knochengerüstes und in die Natur derjenigen Hauptmuskeln, welche die äußere Erscheinung des Körpers bestimmen, Werke wie der Diskobol des Myron und die Sculpturen des Parthenon nicht hätten geschaffen werden können. Leider, fuhr er fort, sind die Nachrichten über die erste Entwickelung der Anatomie äußerst dürftig, doch scheint es in der Natur der Sache zu liegen, daß sie von Anfang an der Plastik einigermaßen den Weg ebnete. Ich hoffe sogar, einen gewissen Zusammenhang in der Zeit nachweisen zu können.

Das älteste Werk der griechischen Sculptur, welches ein ziemlich genaues Verständniß der Muskulatur zeigt, sind die Aegineten, welche in die Zeit kurz vor den Perserkriegen zu setzen sind, vielleicht sogar erst in die Zeit kurz nach der Schlacht von Platää, als die Bewohner der Insel durch klugen Handel mit der persischen Beute große Reichthümer erworben hatten und an eine würdige Ausschmückung ihres Athenetempels denken konnten. Damals hatte bereits Alkmäon von Kroton, Schüler des Pythagoras, das erste anatomische Werk geschrieben. Den berühmten Schulen von Athen und Sichon, deren Werke als die höchsten aller Zeiten betrachtet werden, gingen in der Zeitfolge Anaxagoras von Klazomenä, der Lehrer des Sokrates, Empedokles von Agrigent und Demokrit voran, die sich viel mit Zergliederungen beschäftigten; Demokrit hatte freilich noch das Schicksal, wegen seiner Beschäftigung mit vergleichender Anatomie von den Bürgern Abdera's für wahnsinnig gehalten zu werden. Ich übergehe Hippokrates und Aristoteles, weil des erstern Schriften über Anatomie für untergeschoben gelten, der letztere aber nur mit der Anatomie der Thiere genau vertraut gewesen zu sein scheint. Hingegen mußte ein großer Fortschritt in der Kenntniß des menschlichen Körpers eintreten, als um das Jahr 320 a. Chr. durch Ptolemäus eine medizinische Schule zu Alexandrien gestiftet wurde, und als es einzelnen Gelehrten, wie Xenophilus und Erasistratus, sogar gestattet wurde, lebendige Verbrecher zu öffnen. Den Einfluß dieser Schule kann man am deutlichsten erkennen im Laokoon und

dem Borghesischen Fechter. Daß die rhodischen Künstler, denen wir das erstere Werk verdanken, nicht nach einem lebenden Modelle arbeiten konnten, sondern nur nach einem von ihrer Phantasie erzeugten Bild, dies wird Niemand leugnen, der die gewaltig bewegte Gruppe auch nur einmal gesehen hat. Auf diesem Wege hätten sie aber nur eine Skizze liefern können, nicht ein in allen Einzelheiten so vollendetes und naturwahres Werk, wenn nicht eine genaue Kenntniß der Anatomie ihnen zu Statten gekommen wäre.

Ich könnte noch weiter reden über Lykus, der zuerst über Muskeln geschrieben hat, über Rufus von Ephesus, der für mehrere Muskeln besondere Namen erfand ꝛc., aber ich will mit dieser Weisheit meines Handbuchs haushälterisch umgehen. Ich glaube bereits bewiesen zu haben, was ich beweisen wollte. Doch will ich nicht etwa behaupten, daß sich die Künstler alle anatomischen Kenntnisse der Aerzte ihrer Zeit sollten zu Nutze gemacht haben; mit praktischem Blicke wählten sie gewiß nur das für sich aus, was ihnen bei der Ausübung ihrer Kunst von unmittelbarem Vortheil war. Die meisten der angehenden Bildhauer und Maler lernten vielleicht auch nicht einmal im Secirsaale, sondern an anatomischen Studien, wie die Statue des geschundenen Marsyas in Florenz eine solche ist, was sie von der Muskulatur wissen mußten. Die Anforderungen in dieser Beziehung waren natürlich zu verschiedenen Zeiten verschieden, und wir können danach in der Zeit der Blüthe der griechischen Plastik drei Perioden unterscheiden.

Die erste ist durch die Aegineten repräsentirt. Hier ist die anatomische Kenntniß noch mangelhaft und es finden sich manche Fehler vor, namentlich in der Bildung des Unterleibs und des Knie's. In der folgenden längern Periode, während die Kunstschulen von Athen, Sichon und Argos blüheten, wird die erlangte anatomische Kenntniß bereits mit Leichtigkeit und Sicherheit angewandt, aber man beschränkt sich auf das Nöthigste und deutet z. B. die Adern nur da an, wo es sich schlechterdings nicht vermeiden ließ. Nach Alexanders Zeit jedoch, als die Schulen von Pergamus und Rhodus blüheten, zeigt sich bereits ein gewisses Prunken mit anatomischer Gelehrsamkeit. Deshalb wählen die Künstler für ihre Darstellungen auch nicht mehr so häufig jugendliche ideale Gestalten, sondern z. B. Soldatenfiguren, wie den Borghesischen Fechter, dessen durchgearbeitete Muskulatur Produkt der mannigfachsten Strapazen

ist. Hier war wenig Schönheit, aber desto mehr Gelehrsamkeit anzubringen. Am rechten Schenkel des Fechters z. B. ist durch die in Thätigkeit dargestellten Muskeln der Mechanismus der Bewegung nach vorn ganz deutlich dargestellt; ebenso an den Muskeln der rechten Seite die Wendung nach vorn und etwas nach links, wohin der Stoß geführt werden soll. Mit Recht ist auch gerade diese Statue wegen ihrer gewählten Verhältnisse und der genauen Darstellung der Muskulatur angehenden Künstlern zum Studium immer besonders empfohlen worden. Im Laokoon und sterbenden Alexander sind freilich idealere Gestalten dargestellt, aber in den schmerzverzerrten Gesichtern konnte der Künstler am besten seine genaue Kenntniß der Fleischpartien zeigen, während in den früheren idealen Köpfen die festen Formen der Knochen vorwalten. Als drittes Beispiel führe ich noch den farnesischen Herkules des Glykon an, dessen gewaltig aufgethürmte Muskulatur der Künstler auch nicht von lebenden Modellen entnommen haben kann. Er hat sich, nach Winckelmann's Ausdruck, hier wie ein Dichter gezeigt, indem er sich über die gewöhnlichen Formen der Menschheit erhoben hat in den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen; seine Absicht war, ihre Elastizität auszudrücken und sie nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Welch ein Unterschied gegen die heroischen Gestalten vom Parthenon, die sich eng an das anschließen, was die Natur in ihren trefflichsten Schöpfungen wirklich bot! Der Ilioneus, für den Sie sich, mein Fräulein, immer besonders interessirten, steht gerade in der Mitte. Der Künstler desselben kannte den menschlichen Körper sehr wohl; er weiß die einzelnen Muskeln genau zu begrenzen und jede nach ihrer Thätigkeit in das rechte Licht zu setzen. An dem starkgebogenen Knie wie an den Füßen sind die Knochen sicher und genau angedeutet, ohne daß dadurch der Glätte der Form etwas vergeben wird. Zwischen zu genauer Angabe und unsicherer verschwimmender Andeutung der einzelnen Theile ist mit bewundernswürdiger Sicherheit die richtige Mitte eingehalten, und schon von diesem Gesichtspunkte aus erscheint der Ilioneus als eins der edelsten Werke des griechischen Meißels.

Es ist dasselbe, meinte Melanie, wohl mehr oder weniger bei allen griechischen Werken aus der guten Zeit der Fall. Stets blieb ja die Schönheit der Hauptzweck, und alles Andere, was dem Künstler zur Hervorbringung trefflicher Werke nöthig ist, technische

Fertigkeit, Kenntnisse in den Proportionen und in der Anatomie ꝛc. machte sich nicht selbständig geltend, sondern wurde stets der Schönheit untergeordnet und bleibt deshalb auch für das weniger geübte Auge versteckt und unbeachtet.

Der Doctor fuhr fort: Es ist im Grunde auch nichts Anderes als Beseitigung des Nebensächlichen, wenn die Alten ihre Statuen meist ohne Bekleidung darstellten. Unser heutiges Geschlecht thut freilich wohl daran, seine Schwächlichkeit sorgfältig zu verhüllen; einem griechischen Auge aber mußte der durch die Palästra entwickelte Körper als das edelste Gewand der Seele erscheinen. Wer möchte wohl den Ilioneus bekleidet sehen, oder den Thespischen Eros, oder den Laokoon? Wäre Laokoon von dem Gewande bedeckt, so wäre die Vertheilung des Schmerzes und des Widerstandes durch den ganzen Körper für uns verloren, ebenso das bedeutungsvolle Einziehen des Unterleibes. Selbst die priesterliche Binde fehlt ihm, weil diese die ausdrucksvollen Furchen der Stirn verdeckt haben würde. Ist er doch durch den Lorbeerkranz, der ohne Nachtheil für den Ausdruck in den Locken angebracht werden konnte und der freilich bei der erhobenen Haltung des Kopfes von vielen Beschauern übersehen wird, deutlich genug als Apollopriester bezeichnet. Und dennoch trugen auch die Griechen den herrschenden Anstandsbegriffen so weit Rechnung, daß sie die Nacktheit, ausgenommen bei Kindern, wo dieselbe nicht eben anstößig war, stets motivirten. Der Priester Laokoon ist natürlich zunächst bekleidet zu denken; das Gewand ist ihm aber im Kampfe mit den Ungeheuern entsunken und hängt nun vom Altar herab, ein Beweis, wie heftig der Bedrängte schon gerungen hat.

Wo aber die Alten Draperie anwendeten, da war diese nicht die Hauptsache, sondern nur ein Mittel, die Glieder zu bedecken, ohne sie zu verbergen. Denn wo das Gewand den Körper berührt, da werden nur kleine, kaum merkliche Falten angebracht, hingegen große und schwere, wo das Gewand von den Gliedern weiter getrennt sitzt. So ist es möglich, daß man auch unter der reichsten Draperie die Formen der einzelnen Theile genau erkennen und verfolgen kann. Und wo nicht die Würde der dargestellten Person eine reiche Gewandung erforderte, da begnügte man sich wohl mit einem einfachen Hemdchen. Wie reizend spielen nicht die feinen Falten um die zarten Glieder der Knöchelspielerin in unserm Museum, oder

der jüngsten Niobide, die sich angstvoll in den Schooß der Mutter geflüchtet hat! Fast glaubt man die zarte Haut durch das dünne Kleidchen hindurchschimmern zu sehen!

Nachdem der Doctor geendigt hatte, entstand eine kleine Pause. Melanie brach zuerst das Schweigen, indem sie die Frage aufwarf, wie sich die vorher erwähnte Ansicht der Alten, daß die Kunst auf Nachahmung beruhe, mit der Idealität der griechischen Plastik vertrage.

Die Idealität, meinte der Bildhauer, ist ein Kunstwerk, über dessen wahren Sinn wir lange streiten könnten, ohne zum Ziele zu gelangen. Gestatten Sie mir lieber, Ihnen selbst eine Frage vorzulegen. Glauben Sie wirklich, der Künstler könne überhaupt etwas Anderes und Besseres thun, als die Natur möglichst genau copiren?

Sie schien überrascht und sagte: Bisher war ich immer der Ansicht, der Künstler müsse mit Hülfe seiner Phantasie höhere Gestalten erschaffen, als ihm die Wirklichkeit bietet.

Das bestreite ich ganz entschieden, und ich werde mich — verzeihen Sie meine Hartnäckigkeit — so leicht nicht bekehren lassen. Der menschliche Geist hat durchaus keine gestaltenbildende Kraft; sonst müßte ja auch der Blindgeborene sich Landschaftsbilder in seiner Seele erschaffen können, und der Taubstumme Symphonien komponiren. Nein, unsere ganze Kunst beruhet nur auf den zwei Fähigkeiten, genau zu beobachten und treu zu copiren.

Eine solche Ansicht, erwiderte Melanie, hätte ich bei Ihnen am wenigsten vermuthet. Ich kann in der That immer noch nicht glauben, daß Sie jede beliebige Photographie höher stellen sollten, als etwa die Sixtinische Madonna.

Davon bin ich auch, wie ich wohl kaum zu versichern brauche, weit entfernt. Zunächst ist es keineswegs meine Ansicht, daß die Photographie immer die getreuesten Copien nach der Natur liefere. Die Sixtinische Madonna wollen wir, wenn es Ihnen gefällt, jetzt aus dem Spiele lassen; aber vergleichen Sie nur Ihre eigene Photographie, die dort an der Wand hängt, mit Ihrem Oelbilde in dem Zimmer nebenan! Die größere Naturtreue werden Sie gewiß nicht der ersteren zusprechen, denn hier sind Sie offenbar nicht selbst dargestellt, wenn es auch der Photograph behauptet. Nein, ich sehe nur einen einzelnen Moment Ihrer Erscheinung, und zwar den ungünstigsten, als Sie im Glashause des Photographen

einige Minuten lang bewegungslos, von der Hitze abgespannt, und — mißdeuten Sie diesen Ausdruck nicht! — auch geistlos dasaßen. Der geschickte Oelmaler hingegen, der sich längere Zeit in Ihrem Hause aufhielt und als Verwandter Sie näher kannte, hat es verstanden, Ihr Wesen in seiner Gesammtheit aufzufassen und festzuhalten. Hier sind die Gesichtszüge vom Reize der höchsten Lebensfülle verklärt, und Seele und Geist sprechen aus denselben deutlich zu uns. Wer Sie freilich zum ersten Male gesehen hat und nur einige flüchtige Secunden lang, der wird vielleicht glauben, was Sie uns selbst so gern einreden möchten, der Maler habe geschmeichelt; wer das Glück hat, öfter in Ihrer Nähe verweilen zu dürfen, der wird am Gemälde nichts bewundern, als die gewissenhafte Pünktlichkeit und Treue der Nachahmung. Nicht Jedem freilich ist es gegeben, richtig zu sehen, und in diesem Sinne sagte auch Zeuxis zu einem Unwissenden, der seine Helena tadelte: Nimm meine Augen, so wird sie Dir als eine Göttin erscheinen.

Melanie schien dies nicht ungern zu hören. Doch gab sie sich große Mühe, ein wenig böse auszusehen, was ihr allerliebst stand, und sagte dann: Wenn ich den Sinn Ihrer schönen Redensarten recht gefaßt habe, so wollen Sie damit ausdrücken, der echte Künstler sehe nicht nur die momentane Erscheinung der einzelnen Theile, sondern auch das geistige Band, welches sie zusammenhält und die Einheit, welche den wechselnden Erscheinungen zu Grunde liegt.

Das ist nur einer von den Punkten, auf die es ankommt, antwortete der Bildhauer.

Und doch ist dieser eine Punkt schon genügend, ließ sich jetzt der Doctor vernehmen, um mir das Verhältniß der Aegineten zu den späteren vollkommeneren Werken zu erklären. Ich habe jene oft und genau betrachtet, und stets von Neuem die große Genauigkeit in der Darstellung der einzelnen Muskeln und Glieder bewundert. Trotzdem erschienen mir jene Werke sehr unvollkommen und fast kindlich, wenn ich meinen Blick auf die in demselben Saale aufgestellten Statuen des Parthenon wandte. Handlung und lebhafte Bewegung ist den Aegineten nicht abzusprechen, aber die Bildhauer hatten, wie bemerkt, das geistige Band noch nicht gefunden, welches die Einzelheiten erst zu einem organischen Ganzen verbindet, und darum war ihnen die Darstellung des Lebens noch nicht geglückt.

Der zweite Punkt, fuhr der Bildhauer fort, ist die Beobachtung

des Details und seines Verhältnisses zum Ganzen. Erlauben Sie, daß ich mich hier eines Vergleiches bediene. Stellen Sie sich vor, Sie näherten sich von der Ebene aus einem Gebirge. Zuerst sehen Sie eine bläuliche Masse vor sich, die sich in einer einfach grandiosen Linie gegen den Horizont absetzt. Bald löst sich diese Einheit in eine Anzahl von Bergen auf; Sie erkennen weiterhin, daß die Berge bewaldet sind, indem die Spitzen der Bäume sich sondern. Sind Sie erst angelangt, so erkennen Sie die einzelnen Bäume, deren Zweige und Blätter, ja selbst die Sandkörnchen und die Insekten zu Ihren Füßen. Hier, wo das menschliche Auge mit der Sonderung zu Ende ist, enthüllt Ihnen das Mikroskop noch eine neue Welt von Einzelheiten. Sie verlassen das Gebirge wieder und wenden zuletzt noch einmal den Blick zurück: da liegt wieder die einheitliche zusammenhängende Masse vor Ihnen. Aehnlich ist der Eindruck, den man empfängt bei Betrachtung eines griechischen Tempels. Die einfache Gestalt des Ganzen, die mit Einem Blicke sich erfassen läßt, löst sich in ein geringeres oder ausgedehnteres Detail auf, je nachdem das Auge des Beschauers mehr oder weniger geübt ist. Das unbeschreibliche Detail der Natur freilich kann die menschliche Hand nie nachbilden, aber wie weit die Kunst hierin gehen kann, davon kann man sich bei der Betrachtung der Thür vom Erechtheum überzeugen, welche eine Einfassung von Palmetten und Meerlilien hat. Hier ist jedes Blatt bis in seine kleinsten Einzelheiten vom andern unterschieden, so daß sich selbst in den Bildungen der feinsten Blatt-Adern keine Wiederholungen finden. Es gehört schon ein sehr geübtes Auge dazu, um auf diese Mannigfaltigkeit aufmerksam zu werden, und der müßte geschickt sein, wer die Thüreinfassung richtig abzeichnen wollte. Und wenn man die zahlreichen Figuren vom Friese des Parthenon gegen einander hält, so wird man auch hier nicht zwei gleiche Gesichter oder Gestalten antreffen können, von den verschiedenen Attitüden nicht einmal zu reden. Dasselbe gilt von den zahlreichen Pferden, obwohl alle derselben Race angehören; nicht einmal in den Hunderten von Pferdefüßen läßt sich eine Wiederholung ausfindig machen. Die einsichtsvollen Künstler vom Parthenon und Erechtheum hatten hier nicht die Natur zu überbieten gesucht, denn das führt nur zu leblosen Gebilden und geistlosen Wiederholungen, sondern sie waren ihrer Spur mit möglichster Gewissenhaftigkeit nachgefolgt und hatten so das höchste Ziel erreicht.

Und Sie leugnen also die Idealität der griechischen Kunst gänzlich? frug Melanie.

Ich leugne sie nicht, aber ich verstehe darunter nicht etwa ein Hinausgehen über die Natur, was nicht möglich ist, sondern nur ein Abweisen alles Unwesentlichen, Zufälligen und Niedrigen. Ich muß hier schon wieder einmal zum Hülfsmittel des Vergleiches greifen. Billigen Sie es, mein Fräulein, wenn ich die Sprache der klassischen Dichter eine ideale nenne im Gegensatze zu der gewöhnlichen Umgangssprache?

Ich merke schon, wo Sie hinauswollen. Der Dichter schafft keine neuen Wörter, höchstens bringt er einen oder den andern veralteten Ausdruck wieder zur Geltung, oder wagt eine neue Zusammensetzung; aber unerbittlich weist er jeden niedrigen Ausdruck ab und schafft durch verständige Auswahl und geschickte Anwendung der Wörter seinen Gedanken das passendste und deshalb auch edelste Gewand. So verfährt auch der plastische Künstler bei Anwendung der Naturformen; er sucht das trefflichste aus, was sie ihm nur zerstreut bietet, trennt es von allen Zufälligkeiten und allen Merkmalen der Schwäche und Bedürftigkeit, die ihm stets mehr oder weniger anhaften, und setzt Jedes an seinen rechten Platz, wo selbst das anscheinend Kleine oft bedeutsam sein kann. So überbietet er die Natur nicht, aber er concentrirt sie.

Sie haben mir vorweggenommen, was ich sagen wollte. — Denken Sie sich nun einen Geist, wie Phidias, der es wie Keiner verstand, die Dinge in ihrer wahren Gestalt und in ihrem Zusammenhange zu sehen, so daß er aus der bloßen Klaue eines Löwen zu bestimmen wußte, wie der lebendige Löwe ausgesehen hatte: bedarf es da wohl phantastischer Vorstellungen von seiner Schöpferkraft, um die Entstehung seines Olympischen Zeus zu erklären? Die erhabensten Begriffe von der Majestät des Götterkönigs boten ihm Religion und Poesie, er brauchte blos für diese Begriffe aus der unendlichen Fülle der Erscheinungen die passendsten Formen zu suchen. Sein Zeus konnte immer nur eine menschliche Gestalt erhalten, aber befreiet von allen Zeichen irdischer Unvollkommenheit. Deshalb erschien diese Statue dem Alterthume als etwas Göttliches. Wie Phidias mit seinem Freunde Anaxagoras in der mannigfaltigen Erscheinung der Dinge überall nur den geheimnißvollen Beweis von dem Walten des νοῦς erblickte, so

konnte er auch solche sichtbaren Gestalten zur Darstellung des Uebersinnlichen, des Göttlichen benutzen.

Unbedingt will ich Ihnen, Verehrtester, nicht beipflichten, sagte darauf der Professor, aber Ihre Darlegung stimmt doch in manchen Punkten mit den Ansichten der griechischen Aesthetiker überein, worunter ich hauptsächlich die Neu-Platoniker verstehe. Denn es scheint, daß die Künstler und Kunstkenner zu der Zeit, wo die Plastik auf ihrer Höhe stand, ihr Nachdenken nur auf solche Dinge richteten, welche von unmittelbarem praktischem Nutzen waren; denn je höher die Kunst steht, desto tiefer meistens die Aesthetik, und umgekehrt. So betrachtet Plato die Plastik bloß als Nachahmung der äußern Körperform, während er doch selbst der Tanzkunst zugesteht, daß sie Sitten und Charaktere darstelle. Daß die Plastik nachahme, ist von den verschiedensten Philosophen des Alterthums ausgesprochen worden; daß sie die Natur nachahmen solle, behauptete zuerst Eupompus, als ihn der noch junge Lysipp um Rath frug. Daß damit nicht der gewöhnliche Realismus dem wahren Idealstyle entgegengesetzt werden sollte, kann man aus den eigenen Worten Lysipps schließen, der von sich rühmt, er stelle die Menschen dar, wie sie sein sollten, während die frühern Künstler sie dargestellt hätten, wie sie wirklich wären. Daß aber auch in der Idealisirung Maß zu halten sei, gab er durch seinen Tadel des Apelles zu erkennen, als dieser den Alexander nicht, wie er, mit der Lanze, sondern mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte; denn dieser Lanze, meinte er, werde keine Zeit ihr Ansehen rauben, weil dies ein gegründeter und dem Alexander wirklich zugehöriger Ruhm sei; der Blitz aber werde nur so lange seine Geltung behaupten, als seine Schmeichler den Macedonischen Helden zum Sohne des Zeus machten. Lysipp hat sich aus des Eupompus Worten wohl nur den Gedanken entnommen, daß der Künstler den Werken der Natur möglichst nahe kommen soll in Reichthum und Mannigfaltigkeit, lebendigem Ausdruck und frischer Natürlichkeit, nicht etwa, daß er sie ohne Auswahl nur getreu copiren soll.

Die Idee von der Nachahmung hielten die Alten auch da fest, wo es sich um Darstellung eines Uebersinnlichen, um Schaffung eines Götterideals handelte. So heißt es in dem berühmten Epigramm des Philippos von Thessalonike auf den Olympischen Zeus des Phidias:

„Kam der Gott nicht vom Himmel auf Erden, sein Bild dir zu zeigen,
Phidias, so erstiegst du ihn, zu sehen den Gott."

Demselben Gedanken begegnen wir in den Epigrammen auf die Knidische Venus, die Argivische Hera des Polyklet und andere gefeierte Werke. Man wollte wohl nur die vollendete Wahrheit und das warme Leben in diesen Statuen hervorheben, aber es liegt auch noch ein anderer tieferer Gedanke zu Grunde, daß die edelsten Schöpfungen der Kunst keineswegs bloße Phantasiegebilde, leere, wesenlose Schatten sind, sondern Darstellungen eines wirklichen höhern Seins, von dem wohl eine dunkle Sehnsucht und Ahnung in der Brust des Menschen Zeugniß ablegt, in welches hineinzuschauen aber nur dem begünstigten Auge des gottgeweiheten Künstlers gestattet ist.

Daß derselbe nicht bloß die Formen der Natur copire, sondern daß seinen Werken auch Ideen zu Grunde liegen, spricht zuerst Cicero deutlich in folgenden Worten aus: „Wir können auch über des Phidias Bildnisse, die doch das Vollkommenste sind, was von den Werken jener Kunst unsere Augen erblicken können, mit unserer Vorstellung noch hinausgehen und uns noch schönere, noch vollendetere Werke denken. Auch richtete fürwahr jener Künstler, da er die Gestalten des Jupiter oder der Minerva bildete, nicht auf irgend Jemand betrachtende Blicke, um ein Conterfei von ihm zu geben, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte eine erhabene Schönheitsidee und auf diese hinblickend und in sie geistig sich versenkend, leitete er nach ihrer Norm seine Kunst und seine Hand."

Dieses unglückliche Citat veranlaßte mich, das Wort zu nehmen. Von jeher, sagte ich zum Professor, bewunderte ich Cicero's Geschicklichkeit, alle tiefern Gedanken, die er irgendwo aufgelesen, schief aufzufassen und verkehrt wiederzugeben. Was soll das heißen, wir können uns vollendetere Werke denken als den Zeus des Phidias? Könnten wir es, so wären wir größere Künstler als dieser, dessen Hauptverdienst ja eben darin bestand, daß er sich eine Gestalt wie den Olympischen Zeus denken, d. h. in allen Einzelheiten so klar vor die Seele führen konnte, daß er dieses innere Bild nur zu copiren brauchte. Die schöpferische Kraft des Gedankens war es ja, welche den Phidias so hoch über alle Zeitgenossen und Nachfolger erhob, nicht etwa die Technik, in der ihm wohl Mancher nahegekommen ist, Einzelne ihn möglichenfalls sogar übertroffen haben.

Nein, wir Alle mit sammt Cicero können uns weder ein höheres Werk als jenen Zeus denken, noch auch ein gleiches, sondern höchstens eine ganz unbestimmte, verschwommene Sehnsucht nach etwas noch Vollkommenerem empfinden.

Es ist schon gut, erwiderte der Professor, ich lasse Cicero gern ruhen und gehe sogleich mit einem mächtigen Sprung zu dem Gipfelpunkte der alten Aesthetik, zu Plotin über. Dieser geht von der Ansicht aus, daß die Werke der Kunst den Werken der Natur entschieden nachstehen. Auf dem lebendigen Antlitze, sagt er, leuchtet der Strahl der Schönheit, auf dem todten aber ruht, auch wenn es seine Gestalt noch nicht verändert hat, auch wenn selbst die Züge nicht verzerrt sind, doch nur noch eine Spur des früheren Reizes. In demselben Verhältnisse stehen auch Kunstprodukte zu lebenden Wesen, so daß ein lebendiger Mensch, auch wenn seine Formen minder edel sind, doch an Schönheit die vollendeteren Formen eines Bildnisses überbieten kann. Denn der Reiz des Lebens, der hervorgebracht wird, indem die Züge des Gesichts den wechselnden Bewegungen der Seele folgen und sie zur Erscheinung bringen, überhaupt der höhere geistige Ausdruck ist für die Schönheit noch wesentlicher als das bloße Ebenmaß und die Wohlgestalt der einzelnen Glieder und der Gesichtsbildung. Insofern werden also die Werke der bildenden Künste denen der Natur nachstehen; doch kann der gute Künstler der Natur einigermaßen nahe kommen, denn wenn ihm auch nicht die reizende Beweglichkeit der Züge erreichbar ist, so kann er doch auch geistigen Ausdruck mit körperlicher Wohlgestalt verbinden. Ja, in anderer Beziehung kann er sich sogar über die Werke der Natur erheben. Freilich darf er dann nicht die äußeren Erscheinungen sclavisch nachbilden, etwa wie dies die Photographie thut, weil er sonst nur Scheinbilder von Scheinbildern liefert, denn der Körper ist ja selbst nur ein Scheinbild des Geistigen. Der Künstler muß sich vielmehr unmittelbar zu den Begriffen erheben, nach denen die Natur selbst geschaffen hat, und so wird es ihm sogar möglich, das zu ergänzen und zu verbessern, was in den Werken der Natur zu mangeln scheint. Dann ahmt er auch nicht mehr die Natur nach, sondern das, was die Natur selbst nachahmt, denn er trägt den lebendigen Begriff des Schönen und eine schaffende Kraft in sich selbst. Alsdann vermag er auch darzustellen, was ihm die umgebende Natur nicht aufweist,

Götter, Grazien und Musen. So konnte Phidias sogar den höchsten Gott darstellen nach der innern Idee, welche er sich von ihm gebildet hatte. Wir bewundern den Olympischen Zeus als das Höchste, was die Bildhauerkunst leisten kann; aber bei weitem höher und schöner noch muß die Idee gewesen sein, nach der Phidias ihn bildete, und diese Idee, dieses Urbild ist es, dem eigentlich unsere Bewunderung gelten sollte. Jeder Liebhaber der Kunst macht die Bemerkung, daß in guten Terracotten sich die ganze Herrlichkeit der griechischen Kunst oft viel deutlicher offenbart, als in ausgeführten Marmorstatuen. Denn in ihnen muß das Abbild der künstlerischen Idee noch am frischesten sein, weil der weiche Thon als ein leicht zu behandelnder Stoff der Thätigkeit des Bildhauers die geringste Schwierigkeit entgegensetzt; bei der Ausführung in Marmor hingegen ermattet nach und nach die Hand durch den Widerstand des Materials und die geistige Frische wird nothwendigerweise durch die lange Beschäftigung mit demselben Gegenstande etwas abgestumpft. Ein noch größerer Abstand als zwischen Modell und Ausführung muß aber zwischen Idee und Ausführung sein. Die ursprüngliche, noch ganz freie und urkräftige Idee, wie sie, frisch aus der Kunst und dem Geiste des Meisters entsprungen, noch in sich eins und zusammenbleibend ist, muß deshalb auch noch mit unbeschränkter Triebkraft und in lebendiger Schönheit walten, während sie bei der Ausführung sich im Raume zerstreut, sich gleichsam zerdehnt, so von sich selbst fortwährend abfällt und natürlich an Kraft unendlich verliert, ganz abgesehen von der Hemmung, welche noch die Beschaffenheit des Materials dem vollkommenen Gelingen der Ausführung entgegensetzt.

An diese Rede des Professors knüpften sich einige Bemerkungen darüber, daß die Bildhauer der guten Zeit häufig nicht nach ausgeführten Modellen, sondern nach bloßen Skizzen gearbeitet zu haben scheinen, und daß sich daraus einzelne Unregelmäßigkeiten und kleine Fehler an manchen sonst vortrefflichen Werken erklären, Fehler, welche neuere Bildhauer vermieden haben würden, wofür ihnen aber auch die frische Genialität solcher Werke versagt bleibt.

Der Bildhauer hatte den letzten Reden wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Er saß in einer Ecke träumerisch da, genau so, wie Walther von der Vogelweide sich selbst zeichnet:

„Ich saß auf einem Steine:
Da deckt' ich Bein mit Beine,
Darauf der Ellenbogen stand;
Es schmiegte sich in meine Hand
Das Kinn und eine Wange.
Da dacht' ich sorglich lange
Dem Weltlauf nach und ird'schem Heil."

Offenbar ging etwas Wichtiges in ihm vor. Beim Weggange befrug ihn der Doctor wegen seines auffallenden Benehmens, erhielt aber bloß einige nichtssagende Redensarten zur Antwort. Ich äußerte, unserm Freunde möchte es wohl wie dem Ibykus gehen, es ständen ihm aber nicht die gewählten Ausdrücke des Dichters zu Gebote und darum schwiege er lieber.

Wie ging es denn dem Ibykus und was sagte der? frug der Doctor.

Er sagte, denn er war weniger zurückhaltend als unser Freund:

„Und es blicket die Liebe mich wiederum an
aus den dunkelen Augen mit schmelzendem Blick,
Und ziehet durch mancherlei Zauber und Reiz
mich hinein in die Netze der Kypris.
Ach, sie schreitet heran, und ich zittere schon,
Gleichwie ein früher mit Kränzen geziertes
Roß, an der Schwelle des Alters bereits,
Ungern mit dem hurtigen Wagen den Wett-
lauf wagt."

Der Bildhauer nahm diesen Satz ungnädig auf und trennte sich bald von uns. Vorher machte er noch die Mittheilung, daß er wegen einer Geschäftsreise uns einige Tage nicht sehen würde, versprach aber möglichst schnell zurückzukehren.

Sie hätten den armen Menschen nicht so kränken sollen, äußerte nachher der Doctor zu mir. Ein Verliebter nimmt es nicht so übel, wenn man ihn eines Verbrechens beschuldigt, als wenn man an seine Herzensgeheimnisse rührt. Hier kommt noch hinzu, daß er in seinen heißesten Wünschen bei Melaniens Vater Widerspruch erwarten muß, denn dieser will einen Mann der ernsten Wissenschaft zum Schwiegersohn haben, aber keinen Apostaten der Philologie und Verfertiger von Luxusgegenständen, wie er sich schnöde ausdrückt. Sehen Sie also zu, wie Sie Ihr Vergehen wieder gut machen können.

Drittes Kapitel.

Gleich nach des Bildhauers Rückkehr fand wieder eine Zusammenkunft statt, bei der aber der Doctor, durch Berufsgeschäfte verhindert, nicht zugegen war. Melanie hatte nicht vergessen, daß ich ihr noch die Auskunft über den Künstler des Ilioneus schuldete und erinnerte mich bald nach den ersten Gesprächen an meine Pflicht. Die längere Pause, welche mir ein günstiges Geschick gewährt hatte, war von mir gewissenhaft zu einer Vorbereitung auf mein Thema benutzt worden, so daß ich ohne Besinnen ihrem Wunsche entsprach. Ich schickte voraus, sie müsse sich auf eine lange Rede gefaßt machen, da ich nur auf längerm Umwege, wobei auch viel von der Niobidengruppe die Rede sein würde, zu meinem Ziele gelangen könnte; und als sie versprochen hatte, getreulich bis zu Ende mich anzuhören, begann ich:

Größere Gruppen, wie die der Niobe, kommen in der ältern Zeit der griechischen Kunst besonders an Tempeln zur Ausschmückung der Giebel vor, und hier scheint die Zahl der Figuren in einem gewissen Verhältnisse zur Zahl der Säulen gestanden zu haben. Man rechnete wohl durchschnittlich auf jede Säulenweite 3 Figuren, bei kleinern Tempeln aber wohl nur 2. So hat der achtsäulige Parthenon in jedem Giebel etwa 21 Figuren, der sechssäulige Tempel zu Aegina nur 11. Dabei werden Kinderfiguren, die sich auf dem Schooße oder zu den Füßen erwachsener Personen befinden, wie billig nicht mitgezählt. Daß man die Gruppe am liebsten aus ungeraden Zahlen zusammensetzt, erklärt sich aus dem Bedürfniß, eine Person als Hauptfigur in die Mitte der Handlung zu stellen

und zugleich die Symmetrie zu bewahren. Die Grundform der Giebelgruppe ist, wie es schon der Raum gar nicht anders gestattet, eine pyramidale, doch muß diese Form auch bei freistehenden Gruppen beibehalten werden, damit die größern Massen in der Mitte zu stehen kommen, die kleineren Theile auf dem Rande. Dies Gesetz haben die Griechen in allen Gruppen, welche mehr als zwei Figuren enthalten, so streng beobachtet, daß sie darüber selbst die Naturwahrheit hintangesetzt haben. Die Mittelfigur, welche das Ganze beherrschen soll, überschreitet oft die verhältnißmäßige Größe, die Nebenfiguren bleiben hinter derselben zurück. Man hat, wie Sie wissen, an den Söhnen des Laokoon die Köpfe zu klein gefunden; die Figuren der beiden sind aber, einzeln betrachtet, nach Lysippischen Prinzipien sehr wohl proportionirt, und nur, wenn man sie mit dem Vater vergleicht, läßt die geringere Körpermasse sie allzu jugendlich erscheinen. Giebt man sich diesem täuschenden Eindrucke willig hin, so erscheinen allerdings bei solcher Betrachtung die Köpfe zu klein. Der Abstand des Maßes zwischen Laokoon und seinen Söhnen mußte um so größer sein, weil der erstere, obwohl er von den Schlangen niedergedrückt sich auf den Altar gesetzt hat, dennoch über seine Söhne hervorragen soll. Den Griechen war aber in dieser Beziehung die Naturwahrheit nicht das höchste Ziel; in einer Gruppe des Vatikan, Herkules im Kampfe mit dem Riesen Geryon vorstellend, reicht der Riese seinem Besieger nicht viel über das Knie; er war eben Nebenfigur und als solche schon durch das räumliche Maß bezeichnet.

Ein halbunterdrückter Seufzer, das Zeichen der Ungeduld oder der Enttäuschung entrang sich jetzt der Brust des Professors, und mein Freund fiel mit ein. Mein Gott, rief er dann, wie verzweifelnd, aus, wo wird uns der noch hinführen? Was haben die acht- und sechssäuligen Tempel, der Laokoon und der kleine Riese Geryon mit unserm Ilioneus zu thun?

Ich bin bis jetzt immer bei der Sache gewesen und noch nicht einen Fuß breit von meinem streng vorgezeichneten Wege abgewichen, sagte ich; denn ich mußte jene Bemerkungen vorausschicken, ehe ich von der Gruppirung der Niobe reden konnte, und muß nun von dieser reden, um auf den Ilioneus zu kommen.

Aus dem Vereine von Statuen, welche im sechszehnten Jahrhundert zu Rom auf dem esquilinischen Berge ausgegraben wurden,

hat man schon früher mehrere als offenbar ungehörig ausgeschieden, nämlich den Diskuswerfer, die berühmten Ringer, das springende Pferd, eine Psyche, eine Muse und zwei Dubletten. Es bleiben so nach Hinzufügung des Narziß noch dreizehn Figuren übrig.

Hier fiel mir der Professor in die Rede und brachte in Erwähnung, daß seines Wissens Friedrichs noch zwei andere Statuen als ungehörig ausgeschieden wissen wolle, nämlich die älteste Tochter, deren ruhige Haltung nicht zur Bewegtheit des Ganzen passe, und die zweite Tochter, gegen die er ebenfalls allzu große Ruhe, den auffallenden Unterschied in der Gewandung, die geringere Familienähnlichkeit geltend mache, und besonders den Umstand, daß sie die Attitüde der Mutter wiederhole.

Dem Bildhauer gab dies eine willkommene Gelegenheit, sich gegen die Manier mancher gelehrten Archäologen auszusprechen, welche Alles, was nicht mit ihren vorgefaßten Meinungen stimmt, in aller Gemüthsruhe zu beseitigen lieben. Wenn man früher eine Figur ausgestoßen hat, sagte er, weil sie durch die Spuren von Flügelansätzen und durch die Aehnlichkeit mit der Psyche im Capitol sich deutlich als Psyche ausweist, und eine zweite, weil sie ein ganz anderes Maßverhältniß als die Niobiden zeigt, und durch ihre fröhliche Miene und tanzende Bewegung sich als Muse zu erkennen giebt, so hat das seine vollkommene Berechtigung. Aber was sollen die von Friedrichs angezweifelten Figuren bedeuten, wenn nicht Niobiden? Er kann zur Begründung seines Verfahrens doch nur sagen, diese zwei Statuen zeigen nach meiner Ansicht Fehler, die ich so großen Künstlern wie Praxiteles und Skopas nicht zutrauen kann. Ich will dagegen nicht in Anschlag bringen, daß man einiges Tadelnswerthe auf Rechnung des Copisten setzen kann; die Hauptvorwürfe scheinen auch mir gerecht. Aber mit solchen Gründen könnte man auch andere Figuren beseitigen, so den fünften Sohn, der uns den Rücken zeigt, obwohl bei einer so pathetischen Darstellung der Gesichtsausdruck wesentlich ist; den vierten Sohn, dessen linkes Knie in den Stein unschön hineingewachsen ist, ja die Niobe selbst. Auffällig ist es doch jedenfalls, daß hier zwei Mittelpunkte die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, der Kopf des Kindes mit den beiden Armen desselben nebst der rechten Hand der Mutter, wohin wahrscheinlich der Künstler den Haupteffekt legen wollte, und dann das Gesicht der Mutter selbst, welches schließlich immer die

größte Anziehungskraft ausübt. Richtiger ist es wohl, nach dem Werthe der Figuren, die jedenfalls Niobiden sind, den Charakter des Künstlers zu bestimmen, als umgekehrt nach einer vorgefaßten Meinung von der Unfehlbarkeit des Künstlers Statuen athetiren zu wollen.

Der Bildhauer hatte meine Ansicht ausgesprochen; denn der Versuch, die Gruppe zu ordnen, welchen ich der Gesellschaft vorlegen wollte, beruhte auf der Annahme, daß dreizehn Figuren echt seien. Ich fuhr also fort: Unter diesen Dreizehn kann man zweien sogleich ohne Schwierigkeit und Widerspruch ihre Stellen anweisen. Mittelfigur kann nur Niobe sein, welche sich gewaltig vor den andern hervorhebt. Sie ist eine reife, ausgebildete Schönheit, eine Frau in den Jahren, wo die Natur den Höhepunkt der Würde, Kraft und Größe erreicht hat, wo der Charakter der Schönheit ein anderer geworden ist, diese selbst aber sich noch nicht vermindert hat. Sie weicht nach links aus, um durch diese Wendung die jüngste Tochter, welche sich in ihren Schooß geflüchtet hat, vor den Pfeilen der Artemis zu bergen. Das Kind hängt an der Mutter in halb schwebender Stellung und umfaßt mit der Linken deren Hüfte, während ihre Rechte sich zum Schutze über das Haupt beugt. Die Mutter bückt sich über das Kind und drückt es mit der rechten Hand zärtlich an sich.

Als linke Eckfigur (die Ausdrücke links und rechts sind hier stets vom Standpunkte der Statuen aus zu verstehen), diente unzweifelhaft der dritte Sohn, der todt auf dem Gewande ausgestreckt liegt. Ob als rechte Eckfigur der sogenannte Narziß zu verwenden ist, kann sich erst nach Anordnung der übrigen ergeben.

Zu beiden Seiten der Mutter müssen ihrer Größe wegen die zwei ältesten Töchter stehen. Die erste Tochter zeigt die am wenigsten bewegte Haltung. Der linke Fuß steht auf einem Steine, auf dem linken vorgestreckten Unterarme hängt der Zipfel des Mantels, welcher nur den Rücken bedeckt. Der Chiton ist mit Aermeln versehen, welche bis an's Handgelenk reichen. Diese Figur hat unter allen am meisten durch barbarische Ueberarbeitung gelitten, der Kopf ist modern.

Die zweite Tochter, welche mit dem Ausdrucke des Schmerzes niederblickt, trägt einen doppelten, dicht unter der Brust gegürteten Chiton, dessen Obertheil bis auf den halben Leib reicht, während

der Untertheil die Füße bedeckt. Der Mantel, dessen Zipfel sie mit der linken Hand emporhält, geht hinter dem Rücken durch und bedeckt den rechten Schenkel. Das Haar ist durch ein doppeltes Band zierlich zusammengehalten.

Wie die Darstellung einer Gemme zeigt, war diese Niobide um einen auf das Knie gesunkenen Bruder beschäftigt. Man hat darin den vierten Sohn erkennen wollen; dieser aber stemmt die rechte Hand auf den Oberschenkel, während die Figur auf der Gemme ihn über das Haupt erhebt; die linke ruhet bei jenem auf dem Steine, bei der Gemmenfigur auf dem linken Knie; ebenso ist die Stellung der Beine gänzlich verschieden. Wohl aber stimmt der Ilioneus in der Haltung der Arme und des Kopfes, wie die Ansätze deutlich zeigen, genau mit der Gemme, und nur das linke Bein ist bei demselben weit mehr gebeugt als auf der Gemme. Ich halte es daher nicht für zu gewagt, denselben mit der zweiten Tochter zu verbinden und setze diese kleinere Gruppe links von der Niobe, weil sich alsdann der Blick des Verwundeten von der feindlichen Gottheit weg nach der Mutter hin wendet. Die Symmetrie verlangt ein Gegenstück zum Ilioneus; dies erhalten wir, sobald wir den vierten Sohn rechts neben die älteste Tochter stellen. Er ist auf das linke Knie niedergesunken und stützt sich mit der linken Hand auf einen Stein, über welchem das Gewand ausgebreitet ist. Die geschlossene rechte Hand liegt auf dem gerade ausgestreckten rechten Beine. Das Haupt und der ganze Körper sinken zurück und der irrende Blick sucht das Auge der Mutter.

Die nächsten Stellen müssen ihrer Größe wegen die dritte und vierte Tochter erhalten, die offenbar Gegenstücke sind. Beide eilen, in schmerzlicher Bewegung das Haupt emporhebend, der Mutter zu. Die erstere wendet den Kopf etwas nach der linken Seite, die andere nach der rechten; mit der linken Hand zieht die erstere das Gewand vom Nacken herauf, die andere mit der rechten. Die dritte Tochter wird am besten ihre Stelle neben dem vierten Sohne finden, die vierte neben dem Ilioneus. Beide sind wahrscheinlich so aufzustellen, daß ihre Gesichter halb von der Seite zu sehen sind; sie vermitteln alsdann den Uebergang von den drei weiblichen Figuren der Mitte, welche das Gesicht von vorn zeigen, zu den Seitenfiguren, bei denen man das Profil sieht.

Es ist nun ferner die Zusammengehörigkeit des Pädagogen und

des jüngsten Sohnes aus einer bei Soissons gefundenen Gruppe nachgewiesen worden. Dieser jüngste Sohn ist in einem Alter von neun bis zehn Jahren dargestellt. Der rechte Arm ist erhoben und nach vorn ausgestreckt, die linke Hand hält das Gewand, welches von den Schultern herabgesunken ist und nur noch den untern Theil des Rückens und das rechte Bein bedeckt. Den Zwischenraum, der beim Schreiten zwischen den Füßen entstanden ist, füllen reichliche Falten aus. Er schaut ängstlich zurück nach der drohenden Gefahr, seine Augen sind weit geöffnet. Aengstlich drängt er sich an den Pädagogen, welcher sein Schwert gezogen hat zum Schutze gegen den Feind, den er vergebens mit den Augen sucht. Jenes Fragment aus der Niobe des Sophokles „Umhülle mich, mein Schild!“ paßt vortrefflich auf die Situation des Knaben, der vom Manne Schutz erwartet. — Diese kleine Gruppe findet ihre einzig passende Stelle in der Nähe der linken Ecke.

Auf dem rechten Flügel lassen sich jetzt die meisten Figuren leicht ordnen. Den drei noch übrigen Söhnen weisen Größe und Bewegung ihren Platz nahe der Ecke an. Zu äußerst muß der fünfte Sohn stehen, in gewaltsamer Bewegung fliehend, den vorn und hinten zurückgenommenen Mantel um den nach unten gestreckten linken Arm geschlungen, während der rechte, ängstlich nach vorn ausgestreckt, der Bewegung des übrigen Körpers voraus zu eilen scheint. Man erkennt leicht, daß diese Figur zur Ansicht von der Rückseite her bestimmt war, weil diese am besten ausgearbeitet ist und weil nur so die Gestalt vollständig erscheint; denn in der Vorderansicht ist das ganze rechte Bein durch einen Stein verdeckt, auch ist das Gesicht nicht edel geformt, etwas breit und fleischig, mit zu kurzer Nase und kleinen Augen. Diese Figur correspondirt in Haltung, Bewegung der Arme und Beine, Wendung des Kopfes und Größe genau mit dem jüngsten Sohne.

Mit dem Pädagogen correspondirt der zweite Sohn, welcher der Gefahr am ruhigsten in's Auge sieht. Sein Gewand bedeckt den linken Arm wie ein Schild, der linke Fuß ist auf einen hohen Stein gesetzt; der Blick ist nach rechts gewandt, woher die Gefahr kommt.

Hieran schließt sich der älteste Sohn, der ängstlich davon zu eilen scheint. Mit dem rechten Arm zieht er den Mantel über Kopf und Rücken, als wollte er sich so decken. Bemerkenswerth sind an

ihm noch die Pankratiastenohren. Vielleicht unterstützte er ursprünglich mit dem vorgestreckten Knie eine sterbende Schwester, wie eine Gruppe des Vatikans beweisen soll. Hierzu müßte sich auf der andern Seite zwischen dem Pädagogen und der vierten Tochter ein Gegenstück finden, aber hier ist eine Lücke. Ob es möglich ist, sie auszufüllen, ließe sich nur nach genauer Vergleichung aller in den verschiedenen Museen vorhandenen Niobidenfiguren entscheiden.

Es ist nun noch die Figur des Narziß übrig. Am liebsten würde man diesen auf der rechten Ecke anbringen, um so eine abgeschlossene Gruppe herzustellen. Er ist aber kein Gegenstück zum todten Sohne, und schließt sich ebensowenig vortheilhaft an den fünften an. Am passendsten scheint es mir, ihn herumzuwenden, und auf der linken Seite zwischen dem todten und dem jüngsten Sohne aufzustellen, wo er dann den Uebergang von der liegenden Figur zu den stehenden bilden würde. In diesem Falle müssen wir annehmen, daß auf der rechten Seite die beiden Eckfiguren fehlen. Wir haben also schließlich zwar die vollständige Gruppe nicht vor uns, erhalten aber wenigstens einen klaren Einblick in die Composition derselben.

Das Ganze gliedert sich in fünf kleinere Theile: In der Mitte Niobe mit der jüngsten Tochter. Zu den beiden Seiten zwei sich entsprechende Gruppen, nämlich je zwei Schwestern, welche um einen verwundeten Bruder beschäftigt sind. An jeder Ecke eine Gruppe von vier resp. sechs Personen. Nun ist aber die gerade Zahl die ungünstigste für eine Gruppe, weil sie keinen Mittelpunkt bietet; sie eignet sich nur für den Seitenflügel einer größern Composition, dessen Figuren sämmtlich in einseitiger Bewegung nach dem Mittelpunkte des Ganzen hinstreben, während die entsprechende Einseitigkeit auf der entgegengesetzten Seite die Symmetrie wieder herstellt. Eine solche Anordnung war ohne Zweifel bei den Niobiden vorhanden, und die zuletzt erwähnten Statuen haben auch die Heftigkeit der Bewegung und das Streben nach der Mitte mit einander gemein.

Ich habe jetzt noch im Einzelnen nachzuweisen, ob die vorgeschlagene Anordnung der Gruppe nicht etwa in einem oder dem andern Punkte gegen die Gesetze der Composition verstößt. Es finden sich allerdings in den Motiven einige Wiederholungen, aber diese bleiben, man mag die Figuren ordnen, wie man will, und sie fallen daher lediglich dem Künstler zur Last.

Erlauben Sie mir eine Zwischenfrage, sagte der Professor. Huldigen Sie auch der vielbeliebten Ansicht, daß die Niobiden früher das Giebelfeld eines Apollotempels ausgefüllt haben?

Es läßt sich Einiges dafür anführen, erwiderte ich; aber von größerer Beweiskraft scheinen mir die Gegengründe, welche Friedrichs vorbringt. Dieser beweist durch eine mathematische Berechnung, daß die Gruppe einen solchen Raum niemals richtig ausfüllen könne, und macht auch darauf aufmerksam, daß der sterbende Sohn bei einer solchen Aufstellung fast unsichtbar würde. Er hätte wohl noch hinzufügen können, daß die meisten Figuren das Haupt so sehr emporgerichtet haben, daß bei der Betrachtung von unten her die Gesichter sich auf das ungünstigste zeigen müssen. Sie sind ebensowohl wie der Kopf des Laokoon darauf berechnet, daß der Beschauer ziemlich in gleicher Linie mit dem Bildwerke steht. Aber die pyramidale Grundform ist trotzdem durchgeführt, ohne daß jedoch die Köpfe wie an einer Schnur aufgereihet erscheinen. Sie werden hier ebenfalls eine angenehme Abwechslung und Sonderung wie in den Giebelgruppen des Parthenon finden, wo auch die Gestalt des Dreiecks nicht sclavisch festgehalten, sondern vielfach unterbrochen ist, ohne daß jedoch die Grundform verloren ginge. Ferner gleichen sich die correspondirenden Figuren in Stellung, Haltung, Bewegung und Größe, doch ohne auch hier ein ängstliches Abzirkeln zu verrathen. Die Symmetrie ist ja überhaupt nicht Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel, um das Verständniß complicirter Werke zu erleichtern und das Auge sogleich auf den wichtigsten Punkt hinzuleiten. Zugleich gewährt sie dem Künstler die Möglichkeit, eine Figur in heftiger und einseitiger Bewegung darzustellen, denn durch die entsprechende Gegenüberstellung einer andern Figur wird diese Einseitigkeit wieder aufgehoben und das Gleichmaß auch in der leidenschaftlichsten Darstellung gerettet. Ist die Symmetrie im Ganzen und Großen gewahrt, so kann ein geringes Abweichen von derselben in Einzelheiten oft von großer Bedeutung werden, indem sich dadurch die Leidenschaftlichkeit einer Bewegung sehr auffällig verstärken läßt. — Ein passendes Beispiel hierfür bietet der Laokoon. Hier ist die pyramidale Grundform der Gruppe gestört durch die ausgestreckte Lage, welche der rechte Arm des Vaters hat. Doch ist dieser Arm ergänzt und hatte ursprünglich vielleicht gar nicht dieselbe Lage, sondern beugte sich über das Haupt, um hier durch

die Schlangenwindungen den Ausdruck des Schmerzes noch mehr zu verstärken. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß Michel Angelo eine Restauration in dieser Weise beabsichtigt hatte. Jedoch der rechte Arm des jüngsten Sohnes, der sich gewissermaßen verzweiflungsvoll nach Hülfe ausstreckt, hat schwerlich jemals eine andere Stellung gehabt und kann als Beleg für meine Behauptung dienen.

Was ich hier über die Symmetrie der Gruppen gesagt habe, läßt sich vielleicht auf ein bestimmtes Gesetz zurückführen. Die Gruppe soll verschiedene Figuren so zu sagen zu einem lebenden, von einem einzigen Gedanken beseelten Körper verbinden, sie muß also den Gesetzen folgen, welche die Natur für die Bildung höher organisirter Wesen aufgestellt hat. Der Hauptunterschied in der Form zwischen einem Thiere und einer Pflanze besteht darin, daß das Thier im Großen und Ganzen symmetrisch, in den Einzelheiten unsymmetrisch ist, die Pflanze dagegen in den Einzelheiten symmetrisch, im Ganzen unsymmetrisch. Ich will mich durch Beispiele deutlicher zu machen suchen. Alle höhern Thierarten, welche man mit dem gemeinschaftlichen Namen Wirbelthiere zu bezeichnen pflegt, lassen sich durch einen in der Richtung des Rückgrats geführten Schnitt in zwei gleiche Hälften theilen; und zwar immer nur durch Einen Schnitt, der beim Menschen eine senkrechte Linie bildet, bei den Thieren eine wagerechte. Nur niedere Thierarten, wie Seesterne und Polypen, lassen sich durch mehrere Linien halbiren, indem sie die Grundform eines Sternes zeigen, der eine ungerade Anzahl von Strahlen hat; bloß bei den allerniedrigsten Thieren ist diese Symmetrie nicht mehr vorhanden, sie bilden schon den Uebergang zur Pflanzenform. — Anders ist es, wenn man die einzelnen Theile eines Thieres in's Auge faßt. Eine Hand, ein einzelner Knochen, ein Ohr, ein Auge lassen sich nicht mehr symmetrisch theilen, wohl aber das Blatt eines Baumes, eine Blume, ein Apfel; hingegen wird Niemand behaupten wollen, eine Eiche, ein Rosenstrauch, eine Kartoffelpflanze ließen sich durch eine senkrechte Linie symmetrisch halbiren. — Befolgt nun der Künstler dieses erwähnte Gesetz bei seiner Gruppenbildung, macht er das Ganze symmetrisch, bringt aber in die einzelnen Theile Abwechslung, so giebt er der Gruppe den Charakter eines beseelten Wesens, und erreicht auch die Schönheit, die ja auf Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit beruhet. Sucht er aber die Symmetrie auch in den Einzelheiten

durchzuführen, so wird sein Gebilde unschön, steif und todt erscheinen. Läßt er aber die Symmetrie ganz aus dem Spiele, so erhält sein Werk den Charakter des Ungeordneten, Zufälligen und Unzusammenhängenden.

Die Mannigfaltigkeit der Composition wird ferner dadurch erreicht, daß wo möglich Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, ferner bekleidete und nackte zusammengebracht werden. In dieser Beziehung wird man bei unsrer Anordnung nichts vermissen. Den Mittelpunkt bildet eine Frau in reicher Gewandung. Die beiden Nebengruppen enthalten jede zwei völlig bekleidete Töchter und in deren Mitte je einen nackten Knaben, was einen angenehmen Gegensatz hervorruft. Die weiblichen Niobiden sind sämmtlich vollständig drapirt, und es scheint deshalb bedenklich, daß Ottfried Müller jene weibliche Figur, der das Gewand herabgesunken ist, mit unserer Gruppe hat vereinigen wollen. Ueberhaupt ist an dessen Anordnung auszusetzen, daß er von den Florentiner Figuren drei ausgestoßen hat, mit derselben Ungenirtheit, als es kritische Philologen mit Homerversen zu thun gewohnt sind; ferner daß eine übersichtliche Gliederung in einzelne untergeordnete Gruppen bei seiner Zusammenstellung nicht vorhanden ist.

Während eine freistehende Statue darauf berechnet ist, von allen Seiten gesehen zu werden, kann eine größere Gruppe nur von einem einzigen Standpunkte aus zu voller Geltung kommen; denn verändert der Beschauer seinen Standpunkt, so müssen sich die einzelnen Figuren in einander verschieben und sich gegenseitig verdecken. Insofern nähert sich also die Gruppe dem Relief, und die einzelnen Figuren stehen auf einer Linie neben einander. So auch bei der Niobe. Hat man den richtigen Standpunkt vor der Mitte, aber in größerer Entfernung von dem Werke gewählt, so sieht man mit Verwunderung, wie nirgends innerhalb der Gruppe ein größerer leerer Raum entsteht, aber ebensowenig zwei Glieder sich decken oder sich durchkreuzen. Wenn man in einer Abbildung der Gruppe, wobei die vorgeschlagene Anordnung befolgt ist, die Umrißlinien mit schwarzer Farbe ausfüllte, so würde selbst dann noch das Ganze einen gefälligen Eindruck machen, so wohl sind die Theile gegen einander abgewogen. Von Xenophon wird im Oekonomikus als eine der Ursachen, welche der Schönheit zu Grunde liegen, die Ordnung genannt, welche nicht nur bewirke, daß die Dinge selbst, welche

nun gehörig von einander gesondert sich uns darstellen, schöner erscheinen als sie wirklich sind, sondern daß auch die Räume, welche zwischen ihnen sich befinden, uns schön zu sein scheinen.

Dieses Gesetz der harmonischen Raumausfüllung wurde in den bisherigen Zusammenstellungen der Gruppe nicht gehörig beachtet. In O. Müller's Zusammenstellung ist zwischen den einzelnen Figuren bald gar kein Zwischenraum, bald ein viel zu großer. Ein noch weit auffälligerer Fehler findet sich in der Restauration von Cockerell. Bei ihm hat der sterbende ausgestreckt liegende Sohn die zweite Stelle rechts von der Mutter, und befindet sich zwischen der Niobide, welche das Gewand schützend über ihren Bruder hält, und dem Pädagogen. Dadurch entsteht ein großer leerer Raum mitten in der Gruppe; welch' unangenehmen Eindruck dies macht, scheint Cockerell selbst gefühlt zu haben, denn er suchte diese Leere weniger auffällig zu machen, indem er dem Pädagogen einen Spieß in seine Rechte gab. Er merkte nicht, wie lächerlich dieses Auskunftsmittel ist. Daß er aus eigener Phantasie noch zwei Flußgötter als Eckfiguren hinzuthut, erweckt für seine Restauration auch kein besonders günstiges Vorurtheil.

Die von mir versuchte Gruppirung enthält acht Söhne und sechs Töchter; nach Ausfüllung der Lücken würden es im Ganzen achtzehn Kinder sein. Der am meisten verbreiteten Sage würde es besser entsprechen, wenn, wie in der Florentiner Sammlung, die Zahl der Töchter und Söhne gleich wäre. Aber Sie müssen bedenken, daß die verschiedenen Traditionen zwischen fünf bis zwanzig Kindern schwanken, daß also dem Künstler in dieser Beziehung freie Wahl gelassen war; daß ferner bei gleicher Anzahl der Söhne und Töchter die drapirten Figuren durch die Niobe selbst und den Pädagogen das Uebergewicht erhalten haben würden. Friedrichs hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß in der Giebelgruppe, welche Praxiteles für das Herakleion zu Theben gearbeitet hatte, weder zehn noch zwölf Kämpfe des Herkules dargestellt waren, sondern elf, weil für den Bildhauer das Bedürfniß des Raumes leitendes Prinzip war. Dieselbe Freiheit konnte sich auch der Künstler der Niobe nehmen. Für die Zugehörigkeit des Ilioneus geben uns freilich die Arbeit und der Marmor keinen Beweis an die Hand, da wir in mehreren, vielleicht sogar in allen Figuren der Florentiner Gruppe keine Originale, sondern nur Copien besitzen. Dies bemerkt

bereits Mengs in einem Briefe an Fabroni mit folgenden Worten: „Die große Ungleichheit der Formen, welche die Sammlung der Niobiden in Florenz enthält, die auffallende Unrichtigkeit an vielen derselben und die außerordentlichen Schönheiten vieler andern dagegen ist leicht ersichtlich. Es scheinen daher Copien zu sein, welche zwar nach guten Originalen, aber von Künstlern verschiedener Fertigkeit ausgeführt wurden, aus welchem Grunde sich auch die schlechten Figuren am leichtesten erklären lassen. Es kann ferner sein, daß sie zum Theil umgearbeitet und durch neuere Künstler verstümmelt wurden, daß es alte Restaurationen sind, die noch vor ihrer Ausgrabung geschehen, und dergleichen mehr.“

Ist aber der Ilioneus wirklich ein Bestandtheil der Gruppe, so kennen wir damit auch seinen Verfertiger, nämlich Skopas. Freilich waren die Alten selbst in Zweifel darüber, ob die Niobe ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, und ein Epigramm nennt geradezu den letztern als Künstler:

„Lebend war ich; da wandelten mich die Götter zu Stein um;
Aber Praxiteles schuf wieder zum Leben den Stein.“

Doch wird, wie ich hoffe, nach einer genauern Vergleichung des Kunstcharakters der beiden die Entscheidung ziemlich sicher für Skopas ausfallen.

Ein kühnes Unternehmen, sagte scherzend Melanie, über eine Sache entscheiden zu wollen, welche selbst den Alten, die über Kunst schrieben, unbekannt war.

Das Unternehmen ist vielleicht nicht allzu kühn, erwiderte ich, denn Plinius, dem wir jene zweifelhafte Auskunft, wie überhaupt die meisten Nachrichten über die alte Plastik verdanken, war entschieden ein schlechter Kunstrichter. Muß es nicht von vornherein ein übles Vorurtheil erwecken, daß seine Nachrichten von den griechischen Bildhauern nur gelegentlich da eingefügt sind, wo er in seiner Naturgeschichte von Steinen und Metallen redet? Und was er giebt, ist in dürftigster Weise aus andern Büchern zusammengetragen und zeigt von geringem Verständniß. So hat er z. B. in einem Epigramme gelesen, daß ein Mädchen, Namens Myro, nach Kinderart eine Cikade bestattet und derselben ein kleines Grabmal errichtet hat; er macht daraus ein Kunstwerk des berühmten Myron. Und welche Gedankenlosigkeit gehört dazu, dem Praxiteles die

Statuen des Harmodius und Aristogeiton, welche Xerxes entführte, zuzuschreiben? Freilich sind wir an Plinius Nachrichten gewiesen in Ermangelung von etwas Besserem; aber wo er uns im Stiche läßt, wie in der vorliegenden Frage, da werden wir wohl unsere eigenen Augen zu Hülfe nehmen dürfen.

Die Statuen, welche ich bei meiner Vergleichung zu Grunde legen will, sind Ihnen, mein Fräulein, aus Gipsabgüssen und andern Nachbildungen hinlänglich bekannt; zur bessern Controllirung meiner Urtheile habe ich aber auch noch die nöthigen Photographien mitgebracht, welche in Rom nach den Originalen angefertigt sind.

Das oberste Blatt zeigt Ihnen den sogenannten Genius von Centocelle, den man jetzt allgemein für den Eros des Praxiteles hält, sei es der Thespische oder der Parische. Wenn an dieser Figur auch nicht die Spuren der Flügel einen Eros andeuteten, so würde man doch leicht an der überirdischen Schönheit des Gesichts den Sohn der Venus und Begleiter der Grazien erkennen. Der ernste, fast tiefsinnige Ausdruck des Gesichtes macht dasselbe noch besonders anziehend; es ist nicht möglich, daß man sich jemals völlig satt und befriedigt von seinem Anblicke wegwenden könne, stets wird man neue Reize zu entdecken glauben. Diese Schönheit erhält den Charakter des Unendlichen, weil wir nie hoffen dürfen, sie ganz zu ergründen und in uns aufzunehmen. Hierauf passen die bei einer andern Gelegenheit bereits erwähnten Worte, mit denen Xenophon den jugendlichen Pankratiasten Autolykus rühmt: „seine Schönheit habe etwas Königliches, weil sie mit Verschämtheit und Weisheit gepaart sei.“ Obwohl unsere Figur im Allgemeinen die Natur und den Charakter eines Knaben zeigt, so ist sie doch in so hohem Grade ideal aufgefaßt, daß wir an nichts Irdisches hierbei erinnert werden. Nie wird sich die herrliche Bildung der einzelnen Theile und des ganzen Körpers derartig in der Wirklichkeit vorfinden; noch weniger jene himmlische Stille und Ruhe, welche auf dem Gesichte thront, und welche derartig nicht bei Menschen denkbar ist, nur bei Göttern, die von irdischen Leidenschaften nicht bewegt werden. Es ist nicht der muthwillige, schalkhafte Knabe, der Schütze Eros, den wir hier vor uns sehen, es ist die Liebe in ihrer tiefsten idealsten Auffassung, aber gerade diese Darstellung vermag uns am innigsten zu rühren und mit unwiderstehlicher Gewalt zu fesseln.

Ganz aus meiner Seele gesprochen, sagte der Bildhauer. Habe

ich mich doch oft genug über Kunstschwärmer ärgern müssen, welche, durch einen mißverstandenen Ausdruck Winckelmann's verleitet, sich dem wunderlichen Vorurtheile hingegeben hatten, daß die anscheinende Ruhe einer griechischen Statue auch beim Beschauer eine stille Träumerei hervorbringen müsse. Wer diese Wirkung wünscht, der halte sich an gutes Essen, guten Wein, gute Cigarren und einen weichen Schlafrock. Nein, nicht Ruhe schaffen jene wunderbaren Werke, sondern sie erregen die Seele zur leidenschaftlichen Thätigkeit.

Diese Wirkung, fuhr ich fort, rühmt auch an dem Thespischen Eros das Epigramm des Simonides von Keos:

„Sorgsam bildeten hier Praxiteles Hände den Eros,
Wie sich das Urbild ihm tief in den Busen geprägt;
Phrynen verlieh er, die Lieb' um Liebe mich, Flammen entzünd' ich,
Nicht mehr sendend den Pfeil, nur mit der Blicke Gewalt."

Dies ist ein Werk, wie es eben nur Praxiteles in seinem glücklichsten Momente schaffen konnte, und außer ihm Niemand. Denn er allein ist der Künstler der reinen Schönheit.

Ich fürchte, sagte Melanie, daß Sie mit dieser Charakteristik zwar nicht dem Praxiteles, wohl aber den andern großen Bildhauern Unrecht thun; denn es klingt fast so, als ob diese die Schönheit ein wenig vernachlässigt hätten.

O nein, von solcher Ketzerei bin ich weit entfernt. Aber es treten bei Phidias, Myron, Agesander und den übrigen Koryphäen der Plastik noch andere Momente neben der Schönheit auf und wissen sich Geltung zu erwerben. Bei Phidias bewundern wir die natürliche und ungesuchte Großartigkeit, bei Myron die lebensvolle Individualisirung, die Poesie der Athletik; bei den Künstlern des Laokoon das tiefe Studium der Natur, die Weisheit in der Komposition, die pathetische Kraft der Darstellung. Bei Praxiteles sehen wir nichts als den Triumph der Schönheit, welcher alles Andere sich völlig unterordnet. Ihr zu Liebe schuf er ja auch für die Darstellung mehrerer mythologischer Gestalten ganz neue Formen. Zwei eklatante Belege hierfür sind der Satyr und der Sauroktonos, welche Sie auf den folgenden Blättern finden.

Hätten wir von dem Satyr keine Copien übrig, sondern etwa nur eine kurze Notiz bei Pausanias, so würden wir uns wundern, wie der Künstler solch' ein halbthierisches Wesen, das man sich nur

häßlich und in toller Ausgelassenheit oder vom übermäßigen Weingenuß betäubt vorzustellen pflegte, in den Kreis seiner Darstellungen ziehen konnte. Denn wenn auch der Barberinische Faun Bewunderung verdient wegen der Feinheit, mit welcher hier die abgespannte Ruhe nach dem Rausche aufgefaßt ist, so läßt sich doch selbst eine solche Darstellung mit unserer Meinung von der idealen Schönheit Praxitelischer Werke nicht vereinigen. Manchem würde freilich eine bloße Notiz am angenehmsten gewesen sein, um daraus die überraschende Vielseitigkeit des Praxiteles zu beweisen. Zum Glück haben wir das Werk noch in zahlreichen Copien erhalten und können uns mit eigenen Augen überzeugen, wie er auch das Niedrigste mit dem Glanze göttlicher Schönheit zu umgeben und so zu adeln wußte.

Umgekehrt zog er die Darstellung des Apollo in sein Gebiet, indem er diesen seiner göttlichen Hoheit entkleidete und uns im Sauroktonos das Bild eines anmuthigen, naiven Knaben schuf, der sein Vergnügen daran findet, einer unschuldigen Eidechse nachzustellen. Die nachlässige Haltung, das fast noch kindische Wesen brachten Winckelmann auf die Vermuthung, Apollo sei hier vorgestellt, wie er als Hirt dem Admetos diente. Bei alledem giebt aber die übernatürliche Zartheit der Glieder und des Gesichtes deutlich den höhern Ursprung des Knaben zu erkennen. So variiren die Werke des Praxiteles immer nur das Eine Thema von der Verherrlichung der Schönheit: ihr zu Liebe nahm er dem delischen Gotte seine Ehrfurcht gebietende Hoheit und machte aus dem Halbthiere einen Halbgott.

Nicht anders verfuhr er bei der Darstellung der knidischen Aphrodite. Er entkleidete sie nicht allein ihres Gewandes, sondern auch der imponirenden Erhabenheit, welche z. B. die Venus von Milo zeigt. Die letztere ist noch die Herrscherin im Reiche der Liebe, in der knidischen Aphrodite sehen wir bereits das liebebedürftige Weib selbst. Für sie, wie für alle uns näher bekannten Werke des Praxiteles gilt die Bemerkung, daß er, der erklärte Liebling der Grazien, dem Marmor echt menschliche Leidenschaften einzuhauchen wußte und dadurch seine Gestalten unseren Herzen näher brachte.

Einen Bacchus des Praxiteles beschreibt Callistratus, und auch hier finden wir den Gegensatz zu der ältern Darstellung des Gottes. Er war gebildet als ein zarter Jüngling, sanft und blühend; sehnsuchtsvolle Liebe strömte aus dem Bilde, ganz so, wie Euripides

in seinen Bacchantinnen den Bacchus schildert. Das Auge war schwärmerisch, und bacchische Schwärmerei wußte Praxiteles dem Erze einzugießen. Daß wir eine Nachbildung dieser Statue besitzen, möchte ich nicht behaupten; aber der Geist ihres Schöpfers ist unverkennbar in einem Werke, welches ich Ihnen noch zuletzt vorzulegen mir erlaube, und welches an innerm Werthe dem Eros kaum etwas nachgiebt. Der Künstler scheint in Bezug auf jugendliche Anmuth mit der Ansicht der liebenswürdigen Glycera übereingestimmt zu haben. Diese fand nämlich die vorzüglichste Schönheit eines Knaben oder Jünglings darin, daß der Ausdruck seines Gesichtes uns über das Geschlecht in Zweifel lasse. Sehen Sie jenen reizenden Bacchuskopf aus dem Capitol! Kann man sich darüber wundern, daß er lange Zeit die besten Kunstkenner getäuscht hat? Früher wollte man in ihm eine Ariadne erkennen, Winckelmann hielt ihn für eine Leukothea, erst nach ihm kam Viskonti auf die richtige Ansicht, daß wir es hier mit einer Darstellung des Bacchus zu thun haben.

Das bloße Vorhandensein einer Kopfbinde an dieser Büste hätte Winckelmann nicht veranlassen sollen, in ihr eine Leukothea zu finden, weil jener Schmuck auch sonst nicht ungewöhnlich ist. Viel sicherer deutet die Epheuranke im Haar auf eine bacchische Figur, und wäre man nur ihres weiblichen Charakters gewiß, so könnte man sich die Benennung Ariadne schon gefallen lassen. Liest man aber die treffliche Schilderung, welche Winckelmann an einer andern Stelle vom Bacchusideal giebt, und welche an die Beschreibung des Callistratus erinnert, so wird man finden, daß selbige Wort für Wort auch auf unsern Kopf paßt. „Das Bild des Bacchus, sagt Winckelmann, ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens betritt, und wie zwischen Schlummer und Wachen, in einem entzückenden Traum halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln und sich wahr zu machen anfängt; seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz in's Gesicht."

Alle Formen unseres Kunstwerks sind zart und gleichsam nur sanft gehaucht, aber trotzdem bestimmt und sicher ausgeführt; die Augenbrauen bilden eine weiche Wellenlinie; sanft und schwärmerisch ist der Blick des Auges, das noch schmachtender wird durch das Heraufziehen des untern Augenlides, wie bei den schönsten Venus-

bildern. Süße Vergessenheit scheint die Glieder des Gottes gelöst zu haben; kein Muskel des Gesichts ist angespannt. Diese Gelöstheit, welche auf den lieblichen Wangen lächelt, und sich ebenso in den Gegenden um Augen, Mund und Nase offenbart, erreicht ihren höchsten Ausdruck in den Lippen. Nur leise ist der Mund geöffnet; die Oberlippe ist schmal, ihre Begrenzung von wunderbarer Feinheit; die volle Unterlippe herabgesenkt, wie um Küsse zu saugen. Der Beiname des Bacchus, Lyäus, der Sorgenlöser, scheint diesem Bilde ganz vorzüglich zuzukommen. Die sanfte Heiterkeit des Gesichtes kann auf den Beschauer ihre Wirkung nicht verfehlen. Wer seinen Blick in diese reizenden Züge versenkt, den überkommt bald wohlthuende Vergessenheit seiner selbst und alles Irdischen, und eine erhabene Freude durchströmt seine Brust. Nur wenige alte Denkmäler sind in der Idee und Ausführung so vollendet wie dieses, welches der besten Zeit der griechischen Kunst würdig ist, und den graziösen Charakter des Praxitelischen Genius herrlich repräsentirt.

Wie ich mir schmeichle, wird Ihnen diese Vorführung der Statuen bereits Bedenken eingeflößt haben, ob die Niobiden wohl von derselben Hand sein können. Erlauben Sie mir, noch weiter auf Einzelheiten einzugehen. Was zunächst eine Eigenthümlichkeit in der Stellung der Füße betrifft, so schließe ich mich bei Besprechung dieses Punktes Brunn's Ansichten an. Bekanntlich brachte Polyklet die Regel auf, daß der Körper stets auf einem Fuße ruhen müsse; dies verleihet größere Leichtigkeit, weil wir sehen, daß nicht alle Kräfte zur Behauptung des Standpunkts verbraucht sind. Weiter ging Praxiteles. Der Satyr und der Sauroktonos, wie Sie sehen, stehen mit übereinander geschlagenen Beinen; der Körper ruhet wesentlich auf dem einen Fuße, aber zugleich auch auf dem Arme, welcher auf einen Baumstamm gelegt ist. Dies ergiebt den Charakter der Bequemlichkeit, graziösen Nachlässigkeit und Ruhe.

In nachweislich früheren Werken findet sich dieses Motiv nicht, wohl aber in vielen, die den Charakter der Praxitelischen Schule tragen und theilweise vielleicht ihm selbst zuzuschreiben sein möchten. So in den Statuen des flötespielenden Satyrknaben, eines Ganymed im Vatikan, des Apollo mit dem Schwan im Kapitol, und noch auffallender in der schönen Gruppe unseres Museums, wo der trunkene Bacchus, von zwei Satyrn unterstützt, weinselig einhertaumelt.

Ich bemerke noch, daß die Künstler das Prinzip verfolgten, den Körper entweder auf dem rechten Fuß und linken Arm, oder auf dem linken Fuß und rechten Arm ruhen zu lassen, nicht etwa auf dem Fuß und Arm derselben Seite. Als Belege für diese Behauptung führe ich außer den bereits erwähnten Statuen noch das attische Grabrelief an, welches einen Jüngling mit einem Vogel in der Hand darstellt, ferner den Apollino, den andern Apollo im Capitol, welcher mit der Hand die Lyra umfaßt hält, den Hermes in Florenz und den Bacchus mit Ampelos im brittischen Museum. Sie werden leicht noch zahlreiche andere Beispiele finden können.

Ueberall freilich läßt sich die erwähnte Stellung der Füße nicht anbringen; bei der Knidischen Venus z. B. würde sie sogar unanständig und wunderlich gewesen sein. Doch ruhet auch hier der Körper auf dem linken Fuße, und der rechte Arm, der das Gewand hält, ist erhoben, so daß die linke Hüfte ebenso wie beim Satyr hervorgestreckt und deshalb besonders entwickelt ist. Die vorhandenen Copien zeigen die Göttin im Begriff, in das Bad zu steigen. Diese Handlung deutet auf eine große Gelöstheit des ganzen Organismus; aber dennoch macht sich trotz aller Ungezwungenheit eine gewisse Unruhe in allen Gliedern bemerkbar, als fürchte sie belauscht zu werden. Träte dieser Fall wirklich ein, so würde sie blitzschnell die Stellung einnehmen, welche der feine Sinn der Griechen für die angemessenste in solcher Lage erkannte, die kauernde Stellung nämlich, welche Polycharmus seiner badenden Venus gab. Der Künstler hat dies angedeutet durch die Beweglichkeit und Unruhe der Hüften, und deshalb ist auch dieser Theil im Alterthume vorzüglich bewundert worden. Wir sehen also, besonders wenn wir noch Lucian's Beschreibung in den Amores zu Rathe ziehen, daß Praxiteles, wenn er auch einmal ein erregteres Motiv bei einer seiner Statuen anwendete, dies doch nur dazu benutzte, um der unendlichen Weichheit der Formen noch mehr wollüstigen Reiz zu verleihen.

Hat aber Praxiteles, warf der Professor ein, nicht auch Zeus, Poseidon, Hades, Herkules, Trophonius und andere Gestalten gebildet, bei denen von Weichheit und sinnlicher Schönheit nicht wohl die Rede sein kann?

Das wohl, aber wir kennen diese nur aus schriftlichen Nachrichten, können also über die Darstellung dieser Figuren nichts Sicheres behaupten. Freilich konnte ein Herkules nicht wie ein

Eros aussehen, aber daß auch hier weichere Darstellungen möglich sind, das zeigt der Münchener Marmordiskus, auf welchem der Halbgott mit dem erwürgten Löwen in den Armen zu sehen ist, und noch auffälliger zeigt es der jugendliche Herkuleskopf im Vatikan. Diesen letztern würde man wegen seiner fast mädchenhaften Schönheit für ein Jole halten müssen, wenn nicht die kurzen und krausen Haare dagegen sprächen. Jedenfalls ist es für uns das Sicherste, uns an die vorhandenen Werke zu halten und nicht auf bloße Namen Schlüsse bauen zu wollen.

Ebenfalls charakteristisch für Praxiteles, obwohl nicht ihm allein eigen, ist die geneigte Haltung des Kopfes. Bei ihm findet sie sich aber durchgängig und ist auf verschiedene Weise sehr glücklich von ihm verwendet worden. Erlauben Sie mir hierbei eine Zwischenbemerkung, die auf den ersten Blick freilich von der Sache abliegend erscheinen mag. Das deutsche Wort „Gnade", welches mit nieder zusammenhängt, bedeutet ursprünglich ein Neigen des Hauptes, also den Gestus, durch welchen freundliche Herablassung angedeutet wird. Aus derselben Anschauung heraus hat auch „geneigt" ein Synonym für „wohlwollend" werden können. Ebenso giebt auch Praxiteles seinen Göttern den Charakter wohlwollender Herablassung durch diese geneigte Haltung des Kopfes; sie scheinen gewissermaßen das Verlangen auszudrücken, dem Beschauer sich theilnehmend mitzutheilen. Es wird so der Schein des Hochmuths vermieden, den eine emporgehobene Haltung des Kopfes leicht hervorbringt. Beim Eros verstärkt das erwähnte Mittel den Ausdruck tiefsinnigen Ernstes und träumerischen Nachsinnens, und dadurch wird eine viel stärkere Einwirkung auf unsere Phantasie erzielt. Wenn seine Züge uns schon so gefangen nehmen, reflektiren wir unwillkürlich, in welches wollüstige Entzücken muß uns nicht dieser Kopf versetzen, wenn die Freude ihn verklärt? — Beim Sauroktonos giebt die gebeugte Haltung des Kopfes den Schein einer gewissen schamvollen Befangenheit, die schönen Knaben so wohl steht. Beim Satyr ist eine selige Selbstvergessenheit, durch das innige Vergnügen an den Tönen der Flöte hervorgerufen, durch jenes vielseitige Mittel angegeben. In allen Fällen aber erreicht Praxiteles hierdurch denselben Zweck, seinen Statuen mehr Anmuth und naiven Reiz zu ertheilen. Bei den Niobiden finden wir auch hiervon fast durchgängig das Gegentheil.

Daß die Zeichnung des Praxiteles die allervollkommenste ist,

wurde schon früher erwähnt. Nicht ganz so kann das Urtheil über die Niobiden lauten. Manches mag man wohl den Copisten Schuld geben, jedenfalls aber wird sich Winckelmann's Behauptung, daß jenes Werk alle Kennzeichen des Uebergangs vom hohen Styl zum gefälligen zeige, durch solche Ausflüchte nicht widerlegen lassen. Die Figur der Mutter ist überdies so vortrefflich, daß sie von Manchen sogar für das Original gehalten wird, und ihr will ich deshalb auch meine Bemerkungen entlehnen. Die Zeichnung ist im Allgemeinen abgerundet und bestimmt. Die Haare sind weder so steif und drathartig wie an der Pallas Albani, noch so weichlich und sanft wie an der Venus im Capitol, die für eine Copie der Knidischen gilt, sondern ihre Behandlung erinnert mehr an die Juno Ludovisi. In der Draperie, die im Großen und Ganzen vortrefflich ist, stört es, daß mitunter stärkere Falten über hohe Stellen der Glieder, wie z. B. über die Brüste, hinweglaufen. Hierzu füge ich noch einige Bemerkungen von Mengs, die ebenfalls geeignet sind, auf den Gegensatz zum Style des Praxiteles hinzuweisen: „Die Proportionen der Niobiden, sagt er, sind äußerst vollkommen, die Formen erhaben und schön, allein es gebricht ihnen an einer gewissen Anmuth, die sich erst später offenbarte. Ihre Linien sind gerade und geben daher zu viele Winkel; sie haben nicht jene erhabene Zierlichkeit, nicht die Vollkommenheit in der Abwechslung des Contours, wodurch sich andere griechische Statuen auszeichnen, z. B. der Apollo, der Apollino, der Fechter, die Venus und der Ganymed. Auch heben sich die Gewänder nicht schön hervor.“ In Beziehung auf die Köpfe sagt Mengs: „Die Härte der Augenbrauen und Haare halte ich für eine Manier des Künstlers, welcher meiner Ansicht nach seinen Figuren dadurch mehr Ernst und Traurigkeit zu verleihen glaubte. Denn wenn es wirklicher Styl wäre, so müßte man denselben auch am Munde und den übrigen Theilen bemerken, an welchem Winkel stattfinden können. Und daß dies wirklich die Absicht des Künstlers gewesen sei, erhellt auch aus den Köpfen des Jupiter, die wir auf allen alten Monumenten antreffen. Alle haben stark ausgedrückte Augenbrauen, die man an den Köpfen des Bacchus, des Apollo und der Venus nicht findet, und die von den Alten mit blondem Haar abgebildet wurden.“

Praxiteles stellt in seinen Statuen, soweit wir darüber urtheilen können, durchweg solche Bewegungen der Seele dar, welche äußerlich

keine auffällige Wirkung hervorbringen, aber eben um deswillen sich weit schwerer beobachten und wiedergeben lassen.

Hier möchte ich doch, unterbrach mich der Professor wieder, an den Raub der Persephone erinnern, der jedenfalls eine leidenschaftliche Darstellung verlangte.

Das Leidenschaftliche diente dann gewiß nur dazu, die rührende Wehmuth in dem Gegenstücke, der Katagusa, welche den ruhigen Abschied zwischen Demeter und ihrer Tochter nach geschlossenem Vertrage darstellte, hervorzuheben. Solche Gegensätze liebte Praxiteles, wie z. B. die Zusammenstellung der weinenden Matrone mit der heitern Hetäre zeigt. So kann man sich recht wohl eine Darstellung des Raubes der Persephone denken, in welcher die Reize der Jungfrau mehr, als sonst statthaft sein möchte, enthüllt sind, und so den Glanzpunkt der Darstellung bilden, im Gegensatze zu der finstern Gestalt des Hades. Ich erinnere an ein Monument des Vatikans, ein Triton, welcher eine Nymphe geraubt hat, die jammernd ihre Arme nach Hülfe ausstreckt. Auf dem Schweife des Meerungeheuers balanciren sich zwei Eroten, von denen der eine die Jammernde verspottet, der andere ihr den Gestus des Schweigens macht, als wollten beide ihr das Thörichte ihrer Klagen begreiflich machen. Aehnlich könnte man sich auch die Gruppe des Praxiteles denken. Gewiß ist auch in einer solchen Darstellung Leidenschaft, aber in einer von dem ergreifenden Pathos der Niobe himmelweit verschiedenen Weise. Ich bleibe also dabei, daß bloße Namen von Statuen nichts beweisen können gegen die wirklich vorhandenen, in denen durchweg der Charakter der Anmuth herrscht.

Ich weiß wohl, manche Archäologen möchten Praxiteles gern zu einem recht vielseitigen Künstler machen und glauben ihm dadurch einen Dienst zu erweisen. Die Alten suchten aber ihren Ruhm nicht in der Vielseitigkeit, sondern in einer gewissen Einseitigkeit, welche es ihnen möglich machte, ihr eigenthümlichstes Talent bis zur höchsten Vollendung zu entwickeln. Sophokles hätte gewiß auch lyrische und epische Gedichte von Werth liefern können, er unterließ dies aber, weil sein eigentlicher Beruf die Tragödie war. Ebenso hätte auch Praxiteles in allen Arten der plastischen Darstellung Vortreffliches leisten können, er beschränkte sich aber freiwillig auf das Gebiet, worin er der Erste und Unerreichbare war. Und er war unzweifelhaft Meister in der seltenen Kunst, die sanften Be-

wegungen der Seele darzustellen. Alle seine Werke drücken vollständig das aus, was sie ausdrücken sollen; nur von der Absicht des Künstlers und von den Mitteln, die er gebraucht hat, merkt der Beschauer nichts. Beim Eros z. B. scheint er an den Ausdruck gar nicht gedacht zu haben; diese Figur zeigt vollkommene Ruhe, scheinbar sogar völlige Apathie, und doch setzt keine die Leidenschaft in so mächtige Aufregung. Am nächsten kommt ihm hierin der Satyr, und dies mag einer der Gründe sein, weshalb Praxiteles diese beiden Werke für seine besten erklärte, wie Pausanias berichtet.

Hierbei kann ich nicht unberücksichtigt lassen, daß die Köpfe, als der hauptsächlichste Sitz des Ausdrucks, an seinen Statuen besonders gerühmt werden. Der Ausdruck „Praxitelische Köpfe" heißt bei Cicero so viel als die allerschönsten Köpfe. Das scheint für die Ansicht derer zu sprechen, welche die Niobiden unserm Künstler zuschreiben möchten, denn offenbar ist der Kopf der Niobe das Bewundernswürdigste an der ganzen Gruppe. Ein solcher Schluß würde aber doch zu voreilig sein. Ich könnte manche der uns erhaltenen Köpfe anführen, welche gleichfalls die höchste Bewunderung verdienen und nachweislich nichts mit Praxiteles zu thun haben. Ueber die Pallas Albani z. B. brauchen Sie nur Winckelmann zu hören, wie begeistert er sich in einem Briefe an Franke ausspricht: „Es ist ein Kopf einer Pallas zum Vorschein gekommen, von so hoher Schönheit, daß er Alles von weiblichen Schönheiten, ja selbst die Niobe, übertrifft, und von so hartem Marmor, daß nichts Fressendes denselben beschädigen können. Ich blieb stumm, taub und wie sinnenlos, da ich denselben erblickte." Auch in anderen Briefen finden sich ebenso rühmende Aeußerungen über denselben Kopf, der uns den Geist des von Phidias geschaffenen Athene-Ideals am treuesten widerspiegelt. Am Diskuswerfer des Myron entzückt uns in demselben Grade dieses feine und kluge attische Gesicht. Ich brauche nur noch die Namen der Juno Ludovisi, des Zeus von Otrikoli zu nennen, um zu zeigen, daß auch die Künstler vor Praxiteles in der Bildung der Köpfe Ausgezeichnetes leisteten. Und doch soll er diese noch übertroffen haben? In der That zeigt der Kopf des Eros, der als Repräsentant der Praxitelischen Köpfe gelten mag, noch ein eigenthümliches Etwas, welches wir weder in den erwähnten Werken noch bei der Niobe finden, und welches sich wohl fühlen aber schwer mit Worten beschreiben läßt. Es giebt

gewisse Tiefen des Empfindungslebens, bis zu welchen die heftigsten Leidenschaften nicht dringen, welche durch die Worte des Dichters, die Harmonien des Musikers, die Gestalten des plastischen Künstlers nicht erregt werden, so wie der Grund des Meeres von den heftigsten Stürmen unberührt bleibt. Ewige Ruhe scheint hier zu herrschen. Gelingt es aber einmal einem hochbegünstigten Geiste, auch dahin die Strahlen seines Genius zu senden, so kann er von hier aus mit unglaublicher Macht auf die Seele wirken und sie wie mit Zaubergewalt völlig gefangen nehmen. Wie dies aber unter den Deutschen Dichtern nur dem einzigen Göthe möglich war, so unter den Griechischen Bildhauern nur dem Praxiteles. Der Anblick der Niobe ergreift Sie mächtig; aber bis zu jenem innersten Heiligthume der Seele dringt der Eindruck nicht, und darum fühlen Sie dem Kunstwerke gegenüber noch eine gewisse Freiheit. Vertiefen Sie sich aber in die Betrachtung des Eros, so sind Sie unbedingt gefangen, so sehr, daß Sie zeitweilig ungerecht gegen alles Andere werden, und Ihnen vorübergehend selbst die Niobiden kalt und schattenhaft erscheinen. Mit einem Worte, diese Niobiden haben keine Praxitelischen Köpfe, und deshalb muß ich sie dem Praxiteles absprechen. Freilich ist das kein objektiver Beweis, denn sobald man mir erwidert: „Was Du da von dem Eros schwärmst, verstehe ich nicht!“ so habe ich nichts weiter zu sagen.

Noch einen Faktor muß ich herbeibringen, ehe ich aus all dem Gesagten das Resultat ziehen kann. Es war unser Künstler auch der erste, welcher es versuchte, die getrennten Schönheiten beider Geschlechter in der Gestalt des jugendlichen Bacchus mit einander zu vereinigen; auch der Sauroktonos ist ein Mittelding zwischen Mädchen und Knabe. Es war ein Nachfolger des Praxiteles, Polykles der jüngere, welcher die Hermaphroditenbildungen in die Kunst einführte, sowie sein Zeitgenosse Leochares in der Darstellung des Ganymed, der vom Adler emporgetragen wird, ebenfalls ein etwas bedenkliches Thema anschlug.

Wir sehen also, sinnliche Anmuth, ein wollüstiges Schwelgen in den Reizen des jugendlichen Körpers, wie dies ja Praxiteles auch im Leben liebte, äußerste Zartheit in der Zeichnung, der geläutertste Schönheitssinn, welcher selbst die Satyrgestalten zu entzückender Anmuth verklärte, der fesselnde Ausdruck des innersten Seelenlebens, dies sind die hauptsächlichsten Kennzeichen seiner Kunst. Er ist

gleich weit entfernt von der majestätischen Hoheit des Phidias und der kräftigen Natürlichkeit des Myron, wie von dem tragischen Pathos der Laokoongruppe und auch von der allzu raffinirten Feinheit der Mediceischen Venus. Alle seine Werke lassen den liebenswürdigsten der griechischen Künstler erkennen, dessen Charakter veredelte und verklärte Sinnlichkeit war.

Es soll das Gesagte keineswegs ein erschöpfendes Urtheil über die Kunst des Praxiteles sein, ja es sind nicht einmal alle wichtigen Punkte auch nur berührt worden; aber wir haben doch nun wenigstens genügenden Anhalt, um die Niobiden ihm absprechen zu können. Auch die einzelnen Fehler, welche man an dieser Gruppe bemerkt, stimmen nicht zu der Vortrefflichkeit dieses Meisters, welchen die Alten neben Phidias für den größten erklärten.

Von Praxiteles berühmtem Rivalen haben wir leider nur ein Werk übrig, welches unserm Urtheile als Grundlage dienen kann; aber glücklicherweise kommen uns hierbei noch einige schriftliche Nachrichten zu Hülfe. Um zunächst mit einer Aeußerlichkeit zu beginnen, so wissen wir, daß Skopas mehrere figurenreiche Gruppen verfertigt hat, nämlich erstens die Giebelstatuen an dem von ihm erbauten Tempel der Athene Alea zu Tegea; wenigstens wird er daran so viel Antheil haben, als Phidias an den Giebelgruppen des Parthenon; ferner die Sculpturen an der Ostseite des Mausoleum; drittens ein Werk, von dem weiterhin ausführlicher die Rede sein wird, Neptun, Thetis und Achill, von Nereiden und Tritonen umgeben. Diesen Werken würden sich die Niobiden ganz passend anreihen. Von Praxiteles aber werden derartige größere Gruppen nicht erwähnt, nur kleinere von zwei oder drei Personen. Jene figurenreichen Werke sind wesentlich dem hohen Styl eigen, der anmuthige der spätern Zeit forderte Concentrirung im engern Raume. Ebenso tritt in der Tragödie Aeschylus, der Repräsentant des hohen Styls, mit ausgedehnten Tetralogien auf; dem Nachfolger Sophokles, welcher in seiner Art viel Verwandtschaftliches mit Praxiteles hat, genügte zur Durchführung des dramatischen Gedankens die einzelne Tragödie.

Was nun zunächst, um auf die einzelnen Werke überzugehen, den Apollo Palatinus betrifft, von dem das Vatikanische Museum eine Copie besitzt, so mag die nachfolgende Stelle aus Viskonti's Beschreibung genügen, um den Unterschied gegen die Auffassung des

Apollo-Ideals durch Praxiteles darzulegen: „Dieses Antlitz, in welchem das Feuer des Genius leuchtet, diese halbgeöffneten Lippen, aus denen man harmonische Gesänge zu vernehmen glaubt, diese theatralische Kleidung, welche den Körper bis zu den Füßen bedeckt, diese Lyra, von der linken Hand gehalten, während die Rechte ihr Töne zu entlocken scheint, Alles verkündigt den Gott, dessen himmlische Akkorde die erhabenen Gesänge der heiligen Dichtersprache begleiten. Die reiche, hochgegürtete Kleidung, das taktmäßige Entgegenschreiten und der begeisterte Blick geben der ganzen Erscheinung eine Würde, die mit magischer Gewalt uns ergreift und festhält.“ Kann man sich einen stärkern Gegensatz zum Sauroktonos denken?

Am meisten wissen wir noch über die Mänade des Skopas, an der besonders die Leidenschaftlichkeit der Darstellung gerühmt wird. So heißt es in einem Epigramme:

„Haltet sie an, die Thyade, damit nicht, ob sie gleich Stein ist,
Sie von der Schwelle des Thors hüpfe zum Tempel hinaus.“

In einem andern Epigramme heißt es:

„Wer diese? — Bacchin. — Der sie formte? — Skopas Hand.
Wer treibt sie, Bacchus oder Skopas? — Skopas Geist.“

Und ähnlich in einem dritten:

„Kunst, nicht Natur, hat diese Mänad' unsinnig gemacht, und
In das Geäder des Steins rasenden Wahnsinn gehaucht.“

Wichtiger aber als diese Epigramme ist für uns die Beschreibung des Kallistratus. Darin wird mit immer neuen, wenngleich geschmacklosen Wendungen der Gedanke ausgedrückt, daß der Künstler die bacchische Raserei auf das lebendigste auszudrücken gewußt habe. Interessant ist es, daß er des Skopas Darstellungsweise mit dem oratorischen Feuer des Demosthenes vergleicht, mit welchem gewiß Niemand den Praxiteles zusammenstellen würde. Die Beschreibung schließt mit den Worten: „Man sieht es dieser Statue an, daß sie von keinem andern, als einem begeisterten Künstler gemacht sein kann. Denn sie ist selbst begeistert, und verräth durch ihre Züge die dem Skopas eigene Manier.“

Von einem dritten Werke berichtet Plinius: „Am meisten wurden geschätzt in dem Tempel des Cnejus Domitius im Circus

Flaminius Neptun selbst und Thetis und Achilles, Nereiden, welche auf Delphinen, Meerungeheuern und Hippokampen sitzen, ferner die Tritonen und der Chor des Phorkus, Sprützfische und andere Seethiere mehr, alle von einer Hand, ein herrliches Werk, wenn er auch lebenslang daran gearbeitet hätte." Die Gruppirung ist klar. In der Mitte befindet sich Achill zwischen Thetis und Poseidon, und diese Hauptgruppe ist umgeben von der in zwei Flügel vertheilten Nebengruppe der Nereiden und Tritonen. Doch werden diese nicht, wie in der Geschichte der griechischen Künstler wunderlicher Weise behauptet wird, so vertheilt sein, daß auf der einen Seite die Tritonen, auf der andern die Nereiden sich befinden (rechts für Herren, links für Damen), sondern die künstlerische Composition fordert Abwechslung und anmuthige Gegensätze zwischen männlichen und weiblichen Gestalten.

Von diesem berühmten Werke des Skopas ist uns nun nicht einmal eine Copie erhalten, aber da die neuen und gelungenen Schöpfungen der großen Künstler von den Späteren nie eigensinnig umgeändert sondern pietätsvoll nachgeahmt wurden, so können wir auch annehmen, daß in den schönen Reliefs mit Meergottheiten, sowie in Statuen und Büsten ans diesem Bereiche Skopas als Muster gedient hat. Der Vatikan bewahrt etliche Köpfe von Meergöttern, und von dem einen haben Sie selbst im Neuen Museum den Gipsabguß gesehen. Erregte der Anblick dieses Kopfes in Ihnen nicht dieselben Gefühle, wie Göthe's wundervolle Ballade, der Fischer? Doch ich will über diesen Gegenstand Brunn reden lassen, den Sie neulich so kurz beseitigten, damit Sie Ihre Ansicht über diesen Mann noch bei Zeiten ändern.

„Das Wasser und besonders das Meer, sagt Brunn, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu einer festen Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt, streben diese Meeresgestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt: nie verschwindet daher auch

dieser Ausdruck der Sehnsucht. Als der Sitz dieses Ausdrucks offenbaren sich hauptsächlich der Mund und die weichen, das Auge umgebenden Theile, also gerade die beweglichsten Partien des Gesichtes, weil auch die dargestellten Leidenschaften nichts Bleibendes sind, sondern vorübergehen und häufig sogar schnell in ihr Gegentheil umschlagen können."

Dies sind die hauptsächlichsten Anhaltepunkte, aus welchen wir den Charakter von Praxiteles großem Zeitgenossen bestimmen können. War Praxiteles der Darsteller der ruhig wirkenden Anmuth, so ist Skopas der Darsteller der heftig bewegten Leidenschaft. Seiner Weise ist ein Gegenstand wie die Sage der Niobe durchaus angemessen, und die erhaltene Gruppe paßt vortrefflich zu seinem Kunstcharakter; ihr ergreifendes Pathos läßt sich aber mit der Zartheit der Praxitelischen Werke nicht wohl vereinigen. Ich trage also kein Bedenken, die Niobiden und mit ihnen den Ilioneus dem Skopas zuzuschreiben. Was mich früher bestimmte, Praxiteles als Verfertiger zu nennen, war das Epigramm der Anthologie, in welchem sein Name ausdrücklich genannt ist. Aber dieses einzelne Zeugniß kann nicht in's Gewicht fallen, da bei den Alten die entgegengesetzte Meinung eben so sehr vertreten war.

Viertes Kapitel.

Als ich meine etwas lang gerathene Rede geendigt hatte, genoß ich das Vergnügen, von Melanie einige lebhafte Dankesworte zu empfangen, die mich dafür entschädigten, daß die kleine Gesellschaft zuletzt unverkennbare Zeichen von Ungeduld gegeben hatte. Es wurde jetzt der Vorschlag gemacht, in den Garten zu gehen. Dort hatten in den engen Wegen immer nur zwei Personen neben einander Platz, ich attachirte mich also an den Professor, um dem Liebespärchen, mit dem ich mich bereits im stillen Einverständniß fühlte, einige Freiheit zu verschaffen, und brachte das Gespräch auf die Herrlichkeit der Philologie, damit des Alten Begeisterung erwachte und seine Aufmerksamkeit einschliefe. Schade, daß ich mich nicht selbst auch zugleich als unsichtbarer Zuschauer hinstellen und die beiden ungleichen Paare an mir konnte vorbeidefiliren lassen, es hätte sich mir ein schönes Gegenstück zu der Gartenscene im Faust darbieten müssen. Der Professor, offenbar durch die fortwährenden ästhetischen Gespräche etwas verstimmt und zur Opposition gereizt, vertiefte sich ganz in sein Lieblingsthema und schien vergessen zu haben, daß außer uns noch zwei Personen im Garten waren. Er setzte mir auseinander, daß nur durch ein sorgfältiges Studium der alten Schriftsteller, die ja nach Hegel's Ausdruck das Paradies des Menschengeschlechts bildeten, welches hier in seiner schönern Natürlichkeit, Freiheit, Tiefe und Heiterkeit erschiene, daß nur durch ein solches Studium der Geist wahrhaft sich bilden könne, daß hingegen die Beschäftigung mit der alten Kunst, welcher er sich leider auch nicht ganz habe entziehen können, nur eine zeitraubende Liebhaberei

sei, und nun gar das Sammeln von Museen und die Beförderung der neuern Kunst ein schädlicher Luxus.

Glauben Sie aber nicht etwa, sagte er, daß ich so engherzig bin, die Kunst überhaupt für schädlichen Luxus zu halten, nur bei den jetzigen Verhältnissen unseres Vaterlandes erscheint sie mir als solcher. Wenn Sie mir darin beistimmen, daß der Luxus in dem Anschaffen von unnöthigen Dingen besteht, so werden Sie auch zugestehen, daß es selbst für ein Kulturvolk Verhältnisse geben kann, wo ihm Statuen und Museen eben so unnütz sind, wie dem Neger in seiner Heimath wollene Strümpfe, Stiefeln, weiße Weste und Frack.

Gewiß, erwiderte ich, aber je ungünstiger das Klima eines Landes und je cultivirter zugleich seine Bewohner sind, desto größer wird auch die Zahl der nothwendigen Bedürfnisse, desto eingeschränkter der Gebrauch des Wortes Luxus, und dies ist gerade bei Deutschland der Fall.

Ich lasse dies theilweise gelten, fuhr er fort, gebe auch zu, daß viele Fälle vorhanden sind, wo die Grenze zwischen Luxus und nothwendigem Bedürfniß sich sehr schwer ziehen läßt. So ist es für jeden eine Nothwendigkeit, standesgemäß sich zu kleiden und zu leben, der Luxus entsteht hier gewöhnlich erst dadurch, daß jeder in seiner Lebensart dem zunächst über ihm Stehenden nachahmt. In diesem Falle befinden wir uns aber, wenn wir die Kunstthätigkeit der höher stehenden Griechen nach unserm Lande verpflanzen wollen, ohne daß die nothwendigen Vorbedingungen erfüllt sind. — Ein Hauptkennzeichen des Luxus ist ferner, wie Sie mir zugeben werden, daß er Ausgaben veranlaßt, die nichts wieder einbringen und keinen Nutzen stiften. Wenden Sie mir dagegen nicht ein, daß der Luxus ja vielen Menschen Lebensunterhalt gewährt. Das ist wohl wahr, es kommt aber bei jeder Arbeit nicht bloß darauf an, ob sie den Arbeiter ernährt, sondern auch, ob das Produkt der Arbeit nützlich ist. Wenn der Staat im Winter alle Chausseen des Landes sorgfältig von Schnee reinigen ließe, so würden dadurch allerdings viele Leute Geld verdienen, aber dennoch würde dies Jedermann für Verschwendung der Staatsgelder halten; die Leute konnten nützlicher beschäftigt werden. Sonst wäre es ja ganz gleich, ob den Leuten das Geld ausgezahlt würde, ohne daß sie arbeiteten. Wenn die Arbeit nichts Werthvolles producirt, so ist das Geld dafür verloren. Da nun der Reichthum des Staates im Reichthum seiner Bürger

besteht, so ist es für den erstern stets ein Verlust, wenn die Bürger ihr Geld nutzlos wegwerfen, respective an Luxusgegenstände wenden. Werkstätten und Fabriken für Luxusgegenstände sind dem Staate ebensowenig nützlich als träge Mönchsklöster. Werden aber die Luxusgegenstände aus dem Auslande bezogen, so fällt sogar der einzige Vortheil weg, daß dadurch ein Theil der Bürger seinen Lebensunterhalt bezieht.

Ist es aber nun etwas Anderes, wenn die Regierung für fabelhafte Summen Antiken anschafft und der gaffenden Menge zur Schau stellt, oder wenn sie mit großen Geldkosten die neuere Kunst zu fördern sucht? Sobald Wichtigeres zu thun ist, sind solche Ausgaben stets von Uebel, denn in ökonomischer Beziehung ist jeder Luxus, mag er auch einen besonders schönklingenden Namen haben, mit einer Schwächung der Staatskräfte verbunden.

Dies zeigt die Geschichte an klaren Beispielen. Wenn ein Volk eine ungewöhnliche Kraft entwickelt, so liegen freilich moralische Ursachen zu Grunde; aber diese wirken nur deshalb, weil sie nothwendigerweise den Luxus beseitigen. Die alten Römer waren stark, als sie noch keine griechische Bildung und Verweichlichung kannten; nicht allein weil die ihnen eigene Nüchternheit Körper und Geist kräftiger machte, sondern hauptsächlich, weil alle die Kräfte, welche in anderen Ländern der Luxus verschlang, in Rom dem Staate zu Gebote standen. Im punischen Kriege, als die Römer mehrere Flotten verloren hatten und die Mittel des Staates erschöpft waren, rüsteten Privatleute eine Flotte, welche die Carthager schlug. Denken Sie hierbei an die klägliche Geschichte der deutschen Flotte, die man jetzt biertrinkend wieder ins Leben rufen will. Die Schwäche Deutschlands besteht nicht allein in seiner Uneinigkeit, sondern auch in seinem Mangel an Geld, der ihm das Kriegführen sehr erschwert. Sie haben ja selbst erfahren, mit welchem Gejammer jede Mobilisirung bei uns begrüßt wird. Ein großes, thätiges und betriebsames Volk wie das deutsche würde aber über ungeheure Hülfsquellen gebieten können, wenn es den Luxus von sich wiese. Sobald es erst für alles Nöthige gesorgt und sich eine achtunggebietende Stellung verschafft hat, dann mag es auch daran denken, durch Pflege der Künste dem Leben Glanz zu verleihen.

Oder meinen Sie etwa, daß Sachsen damals eine glückliche Zeit durchmachte, als Graf Brühl die großen Kunstsammlungen

erwarb? Freilich ist es bei uns nur zu sehr Sitte geworden, eine ästhetisirende Bildung als das höchste Glück für die deutsche Nation anzusehen. Hat uns doch Göthe aus diesem Gesichtspunkte die Kleinstaaterei angepriesen, weil wir derselben die weite Verbreitung der Bildung in unserm Volke zu verdanken hätten. Es verlohnt der Mühe, diese vielbeliebte Ansicht näher zu beleuchten. Die Hauptbildungsanstalten einer Nation sind Schulen und Universitäten, und deren Bestand hängt jedenfalls mit der Kleinstaaterei nicht zusammen. Vielleicht dann die Pflege der Künste? Der Weimar'sche Hof hatte einstmals unsere großen Dichter versammelt, aber die anderen? Ein solcher Ausnahmefall kann nicht entscheiden. Die Poesie pflegen die Höfe somit nicht, aber doch Theater und Musik? Und wie ist diese Pflege beschaffen? Eine Ballettänzerin bezieht gewöhnlich mehr Geld als die besten Componisten, Theaterdichter und Musiker. Inwiefern die Theater der kleinen Residenzen Bildungsstätten für das Volk sind, wollen wir nicht untersuchen. Wir nehmen an, Theater und Concert leisten in allen Residenzen ganz Vorzügliches und dienen der Bildung. Aber ist diese dadurch in einigen Kreisen der Residenzen, keineswegs im weitern Umfange, verbreitete Bildung ein einigermaßen genügender Ersatz für den Schaden, welchen die Kleinstaaterei stiftet? Ist diese ästhetisirende Bildung nicht vielmehr ein Mittel, den Theil des Volkes, welcher sich ihr hingiebt, von der Politik abzuziehen? Augustus wenigstens gebrauchte dieses Mittel sogar in einem großen Staate mit Erfolg.

Ich durfte nicht hoffen, unsern Professor, der sich jetzt plötzlich als Radikaler entwickelte, durch meine Gegengründe zu bekehren. Ich forderte ihn nur auf, eine unserer kleinen Residenzen mit einer Provinzialstadt von gleicher Einwohnerzahl zu vergleichen und mir dann zu sagen, ob die erstere nicht doch mancherlei Vorzüge habe, selbst wenn man von Concert und Theater absähe. Auch bat ich ihn, zusammenzuzählen, was im freien Athen der Aufwand für Kriegssold, Richtersold, Volksversammlungssold und Theatergeld, für öffentliche Aufzüge, Feste und Speisungen des Volkes wohl betragen hat, und ob dies nicht den Aufwand manches Hofes überbieten möchte. Wenn in Griechenland trotz dieser Verschwendung und trotz der Kleinstaaterei, die noch schlimmer als bei uns war, die Kunst blühete, sagte ich ihm, so wird auch bei uns die Kleinstaaterei nicht das ewige Hinderniß sein.

Ohne von meinen Reden viel Notiz zu nehmen, fuhr der Professor fort: Die Höfe sind dem Staatswohle aber nicht bloß wegen ihres Luxus verderblich, sondern auch wegen des Beispiels zum Luxus, das sie dem Adel und dem wohlhabenden Bürgerstand geben. Sehr richtig bemerkt der Franzose Destutt de Tracy schon im Jahre 1806: „Deutschland lasse nur vier Jahre lang die Einkünfte, welche dem Prunk seiner zahllosen kleinen Höfe und seiner reichen Abteien dienen, in den Händen der arbeitenden und mäßigen Klasse, und ihr werdet sehen, ob es eine starke und furchtbare Nation sein wird."

Die kleinen Staaten schwächen also Deutschland nicht nur durch Uneinigkeit, sondern auch durch den Verbrauch seiner besten Kräfte. Und unter solchen Verhältnissen, wo es schon überall an den Mitteln zu den nöthigsten Dingen mangelt, sollen wir noch für Statuen, welche doch nur ein verschwindend kleiner Theil der Nation der Betrachtung würdigt, große Summen verschleudern? Auch ist unsere Bildhauerkunst bis jetzt wesentlich nur ein Luxus der Fürsten und Regierungen, und kann deshalb weder rechte Wurzel bei uns schlagen, noch zu einer freien Entfaltung gelangen. Sie vegetirt nur eben so hin, gerade genug, um ihrestheils zur Schwächung der Finanzen beizutragen. Sehen Sie nur, was unser Berlin, trotz aller Anstrengungen, von Statuen aufzuweisen hat; ein paar Fürsten und Feldherren, das ist Alles.

Und wenn ich Ihnen nun, erwiderte ich, in allen Punkten Recht geben wollte, soweit sich Ihr Urtheil auf die Gegenwart erstreckt, würden Sie mir dann nicht auch eine Concession machen und zugeben, daß wenigstens in einer späteren Zeit, bei glücklichen politischen Zuständen, auch für die Kunst Erfreuliches zu hoffen sei?

Selbst das kann ich nicht zugeben, denn ich sehe, daß von all' den Bedingungen, auf welchen die Entwickelung der griechischen Plastik beruhete, fast keine einzige bei uns sich wird erfüllen lassen. Auf den oft hervorgehobenen Einfluß der Natur des Landes will ich nicht einmal allzu großes Gewicht legen, da unseren Künstlern ja der Aufenthalt im Süden jetzt ziemlich leicht gemacht ist. Um so höher aber muß ich den Einfluß der griechischen Religion anschlagen.

Darin stimme ich Ihnen vollkommen bei, sagte ich, daß nur unter dem Einflusse dieses anthropomorphistischen Polytheismus sich

die Plastik heranbilden konnte; aber in der Blüthezeit war sie bereits von der Religion unabhängig, wenngleich noch vielfach zu ihrer Verherrlichung thätig. Ihre Stoffe entnahm sie eben so gern aus den anderen Gebieten des Lebens, aus Homer, den Tragikern, aus der Geschichte, dem gewöhnlichen Leben, ja wir finden fast nichts, was sie nicht in ihr Bereich gezogen hätte.

Eines Beispiels, wo der Stoff der Tragödie entlehnt ist, wüßte ich mich nicht zu erinnern, sagte der Professor, obwohl das bei meiner geringen Kenntniß in der Archäologie wenig zu sagen hat.

Einige Beispiele kann ich Ihnen auf der Stelle anführen. Von der Niobe hat es Friederichs nachzuweisen gesucht, daß der Gegenstand aus einer Scene von Sophokles' gleichnamiger Tragödie entnommen ist, und Aehnliches glaube ich vom Laokoon behaupten zu können. Da muß ich nun freilich der Ansicht Göthe's entgegentreten, daß der Künstler den Laokoon von seiner Priesterschaft, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen entkleidet und nur einen Vater mit zwei Söhnen dargestellt habe, in Gefahr, zweien gefährlichen Thieren zu erliegen. Laokoon ist als Apollopriester kenntlich genug gemacht durch den Lorbeerkranz; auch ist der würfelförmige Stein, auf welchem er sitzt, durch die beiden Stufen als Altar bezeichnet. Kein gebildeter Grieche konnte beim Anblick dieser Gruppe über ihre mythologischen Bezüge in Zweifel sein, und ich behaupte dreist, daß sie ohne Kenntniß dieser Bezüge auch nicht völlig verständlich gewesen wäre. Wenn es erlaubt ist, Profanes mit Heiligem zu vergleichen, so möchte ich hier an die Darstellungen der Kreuzigung Christi erinnern. Denken wir uns, ein Heide, dem die Geschichte Jesu völlig unbekannt wäre, bekäme eine solche Darstellung zu Gesicht, und erkennte in ihr nichts als eine grausame Hinrichtungsscene, offenbar würde er außer Stande sein, in das Verständniß eines solchen Bildes einzudringen. Aehnlich, wenngleich nur in geringerem Grade, wird das Verständniß des Laokoon getrübt werden, wenn wir in ihm nur, wie Göthe, eine tragische Idylle sehen. Es ist keine Idylle, sondern eine vollständige Tragödie, welcher der Künstler plastisches Leben ertheilt hat. Ich halte es nicht für zu gewagt, anzunehmen, daß Agesander nach dem Sophokleischen Laokoon gearbeitet habe, wo der Tod dieses Trojanischen Priesters natürlich nur durch einen Boten erzählt werden konnte. Weder aus Virgil noch aus dessen epischen Vorbildern kann der

Stoff der Gruppe entnommen sein, weil die Abweichungen zu bedeutend sind. Was Lessing darüber gesagt hat, will ich nicht wiederholen, jedoch die Bemerkung noch hinzufügen, daß bei Virgil erst beide Söhne getödtet werden, dann der Vater, in der Gruppe aber der älteste Sohn sich losmacht und entfliehen wird. Von Sophokles' Tragödie haben wir freilich nur unbedeutende Fragmente, die aber durch einige andere Nachrichten ergänzt werden; und was wir wissen, stimmt auch mit der Darstellung der Gruppe. Zunächst können wir das Eine mit Sicherheit behaupten, daß es dem Wesen der alten Tragödie und der Anschauung des Sophokles insbesondere zuwider gewesen wäre, den Helden ohne sein Verschulden ein so entsetzliches Schicksal leiden zu lassen. Es ist eine modern-sentimentale Anschauung, wenn dem sonst so erleuchteten Visconti die leidende Unschuld als Hauptidee unseres Werkes erschien. Wirklich berichtet auch Hygin, daß Laokoon, der Bruder des Anchises, seine Gemahlin Antiopa wider den Willen seines Gottes, des Thymbräischen Apollo, gefreit und den Beischlaf ruchloser Weise vor dem Bilde des Gottes verübt habe. Und Proklos erzählt weiter, daß, indem noch die Trojaner über den Abzug des Feindes jubelten, dem Priester Laokoon während des Opfers die beiden Knaben von zwei Schlangen umstrickt und der eine davon getödtet wurde. Das sind freilich nur dürftige Nachrichten, aber sie reichen doch aus, um einem Kenner des griechischen Dramas, wie Sie sind, den Gegenstand der Gruppe und ihren Zusammenhang mit der Tragödie zu erklären. Laokoon leidet nicht unschuldig. Er hat sich schwer versündigt, und die Strafe vollzieht sich an ihm mit erschreckender Gerechtigkeit. Da er sich nicht gescheuet hatte, das Heiligthum seines Gottes und sein eigenes Priesterthum durch ein Verbrechen zu entweihen, so schützt ihn auch jetzt nicht der Altar des Gottes, nicht die heilige Verrichtung, nicht sein Priesterschmuck vor den mörderischen Bissen der Schlangen, und zugleich mit sich muß er auch den einen seiner Knaben, die Frucht der verbrecherischen Liebe, qualvoll sterben sehen. Aber wenn selbst von dem Aegisth des Sophokles gesagt werden muß, daß er zu sterben weiß, so gilt dies in noch höherm Grade von Laokoon. Den Schrecken des entsetzlichen Todes hat der königliche Mann eine große Seele entgegenzusetzen; und wenngleich dem körperlichen Schmerze auch der Körper seinen Tribut abtragen muß, so gilt das Leiden, welches sich in diesem edlen Gesichte ausprägt,

weniger dem eigenen Unglück, es gilt dem Untergange der Vaterstadt, der unmittelbar auf das an ihm vollzogene Strafgericht folgen sollte, wie einst Aphrodite dem Anchises geweissagt hatte, es gilt noch mehr den Söhnen, die mit Wehgeschrei Hülfe fordern und statt der Vaterarme Schlangen ergreifen. So zeigt uns dieses ewige Haupt die höchste Majestät des Leidens, um Herders Ausdruck zu gebrauchen, und dies ist die erhabene Idee des Werkes.

Und welches ist nun das dritte Werk, das der Tragödie entlehnt sein soll? frug der Professor.

Kein geringeres als der Belvederische Apollo. Andere haben schon bemerkt, daß dieser Gott hier dargestellt ist, wie er, im Vorwärtsschreiten begriffen, überrascht den Schritt anhält; damit steht die zurückgebeugte Haltung des Oberkörpers und das senkrecht herabfallende Gewand in Verbindung. Im Gesicht sprechen sich Erstaunen, Abscheu und Stolz aus; die ganze Haltung hat etwas Drohendes, und diesen Begriff verstärkt noch die Symbolik des geöffneten Köchers. Feuerbach hat deshalb in der Statue den Apollo aus den Eumeniden des Aeschylus sehen wollen, wie er die Rachegöttinnen aus seinem Tempel weist mit dem drohenden Zuruf:

„Hinaus, gebiet' ich, ungesäumt verlaßt das Haus,
Hinweg, entfernt euch aus dem Seherheiligthum,
Daß nicht beschwingt die Silberschlange dich ereilt,
Von goldgewirkter Bogensehnur hinausgesandt,
Und du vor Schmerz des Menschenblutes dunkeln Schaum
Ausspeist in Klumpen, die du Leichen ausgeschlürft!
Zu diesem Heiligthume dürft ihr nicht heran!"

Den Stamm des Oelbaums deutet er als Symbol der Gewähr der vollkommenen Entsühnung, welchen Apollo seinem Schützlinge Orestes verheißen hatte.

Der Professor fand das ziemlich gewagt.

Ich könnte Ihnen, fuhr ich fort, noch einen bisher nicht berücksichtigten Beleg für diese Ansicht anführen, wären mir jetzt meine Bücher zur Hand. So müssen Sie sich auf mein Wort verlassen. Auf dem Besitzthume des Herzogs von Sommerset wurde in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Silberplatte gefunden, auf welcher fünf Gottheiten, Artemis, Athene, Demeter, Hestia und Apollo dargestellt sind. Wie man bei der Apotheose des Homer in der Figur der Polyhymnia die sichere Copie der berühmten

Musenstatue unseres Museums findet, so sehen wir auch auf dieser Silberplatte den Apollo von Belvedere oder das ihm zu Grunde liegende Original dargestellt. Zwei Säulen mit einem Giebel gekrönt, zwischen denen er steht, scheinen das delphische Heiligthum zu bedeuten. In der linken Hand hält er den Bogen, ganz so, wie die Belvederische Statue ergänzt ist, in der rechten einen Oelzweig. Könnte ich Ihnen die Abbildung dieses verschollenen Werkes zeigen, welche in den Actis eruditorum aus dem Jahre 1739 enthalten ist, so würden Sie mir gewiß beipflichten, daß Feuerbach's Ansicht die richtige ist, und nimmer die von Wieseler, der einen Apollo carnifex aus jenem Wunder der Kunst machen will. — Doch, um wieder auf unser Thema zu kommen, wenn ich auch nicht behaupten will, daß die Bildhauer sehr häufig aus der Tragödie ihre Stoffe entlehnt haben, so läßt sich doch gewiß annehmen, daß unter den noch vorhandenen Meisterwerken wohl nur die wenigsten zu Kultuszwecken gedient haben. Im Gegentheil, wäre die Kunst immer im Dienste der Religion geblieben, so würde sie wohl auf einer niedrigen Stufe stehen geblieben sein; denn die Frömmigkeit findet mehr Gefallen an bedeutsamen Ungestalten, wie alle älteren Götterbilder sind, als an solchen Werken, welche mehr der Schönheit als der religiösen Idee dienen. Ueberdies läßt sich Alles, was man vom Einflusse der alten Religion auf die Plastik redet, auch für das Drama geltend machen, und doch wird niemand behaupten wollen, daß wir kein Drama haben können, weil wir keine Feste des Dionysos feiern. Sicher fehlt es unseren modernen Bildhauern ebensowenig wie den Malern an Stoffen, auch nicht an Talent, wie manches verdienstvolle Werk beweist, sondern es fehlt vielmehr im Publikum an Sinn für die Kunst, und das hindert ihre Verbreitung.

Sagen Sie lieber, fügte der Professor hinzu, es fehlt vor allem an den äußeren Mitteln. Ohne diese hätte auch in Griechenland trotz der herrlichen Natur, der Religion, des plastischen Sinnes im Volke und trotz Phidias' Genie kein Olympischer Zeus und kein Parthenon geschaffen werden können.

Dazu war wesentlich ein bedeutender Nationalreichthum nöthig, welcher nur durch fortgesetzte Kulturarbeit mit der Zeit sich aufsammeln kann. Denn erst, wenn viele Generationen an der Beschaffung der Einrichtungen gearbeitet haben, welche einem gesitteten

Volke zu seiner bequemen und sichern Existenz nöthig sind, wie z. B. Häuser zum Wohnen und zu öffentlichen Zwecken, Fabriken, Maschinen, Landstraßen, Anstalten zur Landesvertheidigung, Schiffe ꝛc., so erhalten die nachfolgenden Generationen die Möglichkeit, ihre Kräfte bereits auf Anschaffung des minder Nothwendigen aber doch Nützlichen, auf Verbesserung und Verschönerung der vorhandenen Gebäude, auf Verfertigung eleganterer Geräthschaften ꝛc. zu verwenden, und eine noch spätere Zeit wird dann endlich die Mittel finden, für allgemeinere Verbreitung der höheren, edleren und mehr geistigen Genüsse des Lebens zu sorgen. Denn nur, wenn immer eine Generation auf den Schultern der vorhergehenden steht und deren Hülfswerkzeuge benutzt und vermehrt, kann sich der Reichthum so aufsammeln, daß für die Kunst bedeutende Mittel verwendbar werden. Im Völkerleben gilt hier dasselbe Gesetz wie im Leben des Einzelnen, erst muß für das Nothwendige gesorgt werden; dann kommt das Nützliche, erst zuletzt das Schöne. Eine rasche Vermehrung des Nationalreichthums, der ja hauptsächlich in der großartigen Aufsammlung aller vorhin bezeichneten Kulturwerkzeuge besteht, ist aber nur bei einem Industrie und Handel treibenden Volke möglich, nicht so bei einem Ackerbau treibenden, da wohl in jedem Lande neuer Boden dem Pfluge unterworfen und der vorhandene Acker durch rationellere Bewirthschaftung zu höherem Ertrage gebracht werden kann, diese Vermehrung aber doch nur langsam vor sich geht und zeitig ihre Grenze findet.

Die Griechen waren nun ein Industrie- und Handelsvolk. Ihr Land, das heutzutage nur eine hauptsächlich Ackerbau und Viehzucht treibende Bevölkerung von einer Million ernährt, hatte in seiner glänzendsten Zeit etwa sechszehn Millionen, unter denen gegen zwölf Millionen Sclaven waren. Seit dem zehnten Jahrhundert bereits hatten die Griechen angefangen, den Handel der Phönizier an sich zu reißen. Welche Kapitalien mußten demnach im Laufe der Jahrhunderte in Griechenland aufgehäuft worden sein! — Wie sehr die Kunst von der Entwickelung des Handels und der Industrie abhängig ist, zeigt deutlich das Beispiel der drei Staaten Aegina, Athen und Rhodus, von denen einer den anderen als Träger der Kultur ablöste. Aegina war bekanntlich der älteste Handelsstaat unter diesen dreien, und hier war die erste berühmte Bildhauerschule. Der Glanz der Insel und mit ihm die Kunstübung erlosch nach der Eroberung durch

die Athener. Hier ist die Hauptblüthe im fünften Jahrhundert, wo die Athener das erste Seevolk waren, und eine schwächere Nachblüthe dauert bis zur macedonischen Zeit. Als dann Rhodus der erste Handelsstaat ward, nahm auch hier die Kunst hauptsächlich ihren Sitz. Was später noch in Athen geleistet wurde, geschah durch die Munificenz fremder Fürsten. Freilich darf man nicht den Rückschluß machen, daß bei jedem Handelsvolke auch die Kunst blühen müsse. — Trotz aller Industrie und alles Handels hätten die griechischen Staaten doch nicht so Großes leisten können, wäre nicht das Privatleben überaus einfach gewesen, so daß der Einzelne seine Güter nur für den Staat zu sparen schien. Sie wissen, daß z. B. der Vater des Lysias, der ein Vermögen von fünf und einem halben Talente besaß, es ermöglichte, in funfzig Jahren zum Besten des Volkes neun und ein drittel Talent aufzuwenden. Freilich kostete sein ganzer Hausrath kaum den funfzigsten Theil eines Talentes. Unter solchen Verhältnissen konnte die ungleiche Vertheilung des Eigenthums unter den Bürgern keinen gegründeten Anlaß zu Beschwerden geben, weil die Reichen ihre Schätze nicht für sich, sondern für die Gesammtheit verwendeten. Hier war deshalb auch kein Boden für communistische Ideen. Der Reichthum erschien nur deshalb wünschenswerth, weil er ein Mittel war, Ehre und Ansehen beim Volke zu erwerben; die Tugend der Bürger aber, wie Aristoteles sagt, bewirkte, daß es hinsichtlich des Mitgenusses nach dem Sprichworte ging: „Gemeinsam sind der Freunde Güter.“ Bei solcher einfachen und patriotischen Gesinnung der Bürger fehlte es dem Staate nie an dem nöthigen Gelde, und da waren denn auch die Mittel vorhanden, die Künste zu pflegen, um den Glanz der Vaterstadt zu erhöhen. Bedenken wir, daß die einzige Stadt Rhodus, nachdem sie bereits von den Römern ausgeplündert war, immer noch dreitausend Statuen besaß, und daneben außer dem vielbewunderten Colosse des Sonnengottes auch noch hundert andere Colosse, jeder einzelne schon bedeutend genug, die Stadt berühmt zu machen. Erinnern wir uns, was der Redner Aristides noch unter der Regierung des zweiten Antoninus von Athen sagt: „die Größe der Stadt und ihre Herrlichkeit entspricht dem übrigen Glück und dem großen Namen ihrer Einwohner. Die Kunst wetteifert hier mit der Natur; ein reiner und milder Himmel umfließt das Land; große und sichere Häfen schließen sich auf; von der Kunst

aber ist es schwer zu sagen, was man als das erste und größte nennen soll; denn es sind hier die größten und schönsten Tempel, die man irgendwo finden mag, und Statuen vom ersten Rang, alte und neue. Gesetzt also, man entzöge dieser Stadt ihren alten und fabelhaften Ruhm, ihre Trophäen zu Meer und Land, ihre Redner und Helden und Alles, womit sie die lange Zeit ihres Daseins erfüllt hat, so wird sie dennoch durch das, was man vor Augen sieht, jeder andern Stadt den Rang abgewinnen. Nehmen wir dazu, was uns von der Herrlichkeit Olympia's, Delphi's und anderer heiligen Stätten der Kunst berichtet wird, und gestehen wir nur ein, es ist eine Lächerlichkeit, je bei uns etwas Aehnliches zu hoffen!"

Ich suchte dagegen geltend zu machen, daß wir allerdings durch langwierige, verwüstende Kriege und andere ungünstige äußere Umstände, durch das Merkantilsystem und derartige verkehrte Staatsweisheit in der Entwickelung weit zurückgebracht und lange gehemmt worden seien, aber doch jetzt wenigstens hoffen dürften, noch ein Industrie- und Handelsvolk zu werden; auch vermehre sich ja der Nationalreichthum ersichtlich trotz aller äußern Hindernisse.

Was für optimistische Anschauungen! rief fast unwillig der Professor. Geht denn etwa unsere Aristokratie dem Volke voran, wie das in Athen der Fall war? Wo ist bei uns ein Cimon zu finden? Wenn unsere sogenannte Aristokratie, statt die Bildung zu pflegen und in patriotischem Sinn allen voranzuleuchten, nur für ihre selbstsüchtigen Interessen thätig ist, und statt ihre Mittel zur Pflege von Kunst und Wissenschaft hinzugeben, diese am liebsten ganz verbannen möchte, um nur recht ungestört ihren sinnlosen Vergnügungen fröhnen zu können, da ist an eine gedeihliche Entwickelung nicht zu denken. Ihr Musterstaat ist Rußland, wo die vom Firniß der Halbkultur schlecht verhüllte Rohheit der höheren Klassen, welche ihren Reichthum in tadelnswerthem Luxus vergeuden, zu dem Elende des Volkes die hassenswürdige Kehrseite bildet.

Wir sind ja nicht in Rußland, erwiderte ich begütigend. Bei uns sind zum Glück die Gegensätze am mildesten, der Mittelstand am zahlreichsten. Er ist im Besitze der höheren Bildung und auch des größten Theiles des Nationalreichthums. Er muß mit der Zeit alles Kapital und alle Macht in seiner Hand concentriren, wenn er nur nicht den Luxus des Adels nachäfft, sondern nach eigenen

Prinzipien einfach und nüchtern lebt. Wenn Bildung und Reichthum und zuletzt auch der politische Einfluß in der Hand der gediegensten Klasse des Volkes vereinigt sind, so wird auch eine nationale Kunst den ganzen Bau glänzend krönen.

Und selbst wenn alle ihre hochgespannten Voraussetzungen eintreffen sollten, so werden Sie doch vergeblich auf Erfüllung der Schlußfolgerung warten. Ist es Ihnen denn wirklich entgangen, daß die griechische Kultur nimmer ihre außerordentliche Höhe erreicht hätte, wenn nicht die zwölf Millionen Sclaven es der freien Bevölkerung möglich gemacht hätten, sich vorzugsweise den edleren Beschäftigungen des Lebens zuzuwenden?

Und daraus folgt, sagte ich, daß auch wir uns zahlreiche Sclaven anschaffen müssen.

Ich verstehe Sie nicht, wenn ich auch Ihre Aeußerung als Scherz auffasse. Meinen Sie etwa, daß der Mittelstand, als Träger unserer Kultur, künftig die Freien bilden soll, die anderen Stände, weil sie dem Stillstande oder auch dem Rückschritte huldigen, zu Sclaven gemacht werden sollen? Veröffentlichen Sie doch Ihre Idee in einer Zeitschrift, vielleicht gewinnen Sie für dieselbe Anhänger!

Ich habe durchaus keinen Scherz beabsichtigt. Ich wiederhole es, die Kunst kann nicht eher eine große Ausbreitung erlangen, als bis alle gemeine und schwere Arbeit von Sclaven verrichtet und so dem größeren Theile der Nation die Möglichkeit gegeben wird, sich zur Humanität heranzubilden. Ich setze also meine Hoffnung darauf, daß unsere modernen Sclaven, die Maschinen, eine immer weitere Verbreitung, Verbesserung und Vermehrung erlangen werden. Leisten diese uns erst alle die Dienste, welche den Griechen ihre zwölf Millionen Sclaven leisteten, haben wir in Industrie und Handel den Vorrang vor den übrigen Nationen, den die Griechen ehemals behaupteten, und wird dafür gesorgt, daß der Sinn für das Schöne nicht bloß Eigenthum einer geistigen Aristokratie bleibt, sondern sich in möglichst weiten Kreisen verbreitet, so dürfen auch wir auf eine höhere Kunstblüthe hoffen, da unter den ungünstigsten Verhältnissen bereits höchst Schätzenswerthes bei uns geleistet worden ist. Wir bewundern bei der alten Kunst zunächst immer ihre hohe Vollendung; nicht mindere Bewunderung verdient aber die Art und Weise, wie sie das ganze Leben zu durchdringen und das Gewöhnlichste zu edeln

wußte. Ein Glück, daß uns Herkulanum und Pompeji erhalten sind. Die kleinen Häuser geben einen Beweis von der Genügsamkeit ihrer Bewohner, die Ausschmückung der Wände sowie jeder Theil des Hausgeräths von der allgemeinen Verbreitung des guten Geschmacks. Die Lampen, Candelaber und andere Gegenstände des täglichen Gebrauchs zeigen in den Verzierungen eine Fülle der anmuthigsten Motive, deren Erfindung jedem Künstler Ehre machen würde. Nicht anders ist es mit den Vasen, wie auch mit den Münzen, wo die Form oft unendlich größern Werth hat als der Stoff. Es war gewiß kein Schade für die Kunst, daß sie in das gewöhnliche Leben hinabstieg und es verschönerte, denn so gewann sie unmerklich die ganze Masse der Nation für sich. Falsche Vornehmheit auf der einen Seite, zu wenig Selbstgefühl auf der andern haben bei uns Kunst und Handwerk zu schroff getrennt. Hört diese schädliche Scheidung auf, und das muß wesentlich Sache der Künstler selbst sein, so haben diese ein wirksames Mittel in Händen, die Liebe zum Schönen in weiten Kreisen zu wecken. Ein broncirter Leuchter aus Eisenguß z. B. kostet ebensoviel, wenn er geschmacklos, wie wenn er im edelsten Style gearbeitet ist; aber welchen Unterschied macht es nicht, ob unseren Augen von Jugend auf edle oder gemeine Formen begegnen! Doch ist, das müssen wir mit Freuden anerkennen, schon manches geschehen, um das Handwerk zu veredeln, obwohl man noch immer nicht genug bemühet gewesen ist, die von den Alten überkommenen Motive vortheilhaft zu verwenden. Wie plump und einförmig sind noch immer die meisten Porzellangefäße gegen die edlen Vasenformen der Alten! Wie ungraziös Tische, Stühle, Schränke, Leuchter und andere Geräthschaften! Und mit wie geringer Mühe ist auch hier Eleganz zu erreichen! Nur eins ist durchaus nöthig: man hole sich die Muster nicht mehr aus Paris, sondern aus Griechenland und Rom.

Und damit dies möglich ist, müssen die vorhandenen Antiken der allgemeinen Betrachtung leicht zugänglich sein. Dafür ist bei uns in liberalster Weise gesorgt, und auch anderswo ist der Besuch der Museen dem großen Publikum nicht mehr durch hohe Eintrittspreise verwehrt. Nur in einzelnen kleinen Residenzen sind die vorhandenen Antiken in verschiedenen Gebäuden zerstreut und deshalb fast unbekannt. Da eine räumliche Zusammenstellung nicht überall möglich oder thunlich ist, so könnte in solchen ungünstigen Fällen

wenigstens durch Veröffentlichung in Kupferwerken für die Nutzbarmachung der vorhandenen Schätze gesorgt werden. Haben wir doch in dieser Beziehung durch die vervielfältigenden Künste sogar etwas vor den Alten voraus, besonders seitdem es durch die Photographie fast jedem möglich gemacht ist, sich mit den treuesten Abbildern der größten Meisterwerke zu umgeben und durch ihren täglichen Anblick seinen Geschmack zu veredeln.

Endlich haben wir noch ein Mittel, den Kunstsinn zu heben, das von den Griechen mit Erfolg angewandt worden ist. Bei ihnen war das Zeichnen ein nothwendiger Unterrichtsgegenstand, aber, wie Aristoteles sagt, nicht um bei Kauf und Verkauf von Kunstsachen gegen Betrug gesichert zu sein, sondern weil es den Sinn für körperliche Schönheit schärft. Ueberall aber nach dem Nutzen zu fragen, fügt er hinzu, geziemt am wenigsten hochsinnigen und freien Menschen. Bei uns ist zwar auch der Zeichenunterricht eingeführt, daß er aber so geringe Früchte trägt, liegt meines Erachtens nicht in der geringen Stundenzahl, die ihm zugemessen ist, sondern darin, daß das Landschaftszeichnen, welches dem Formensinn nicht förderlich ist und den Geschmack verdirbt, allzusehr dominirt. Freilich spricht dieses die Knaben am meisten an, denn etwas Baumschlag lernt sich leicht, aber die Vorbereitungen zum Zeichnen idealer menschlicher Figuren sind mühsam und anfangs langweilig, und es gilt hiervon das Wort: Bitter sind die Wurzeln der Erziehung, aber die Früchte süß. Und die Früchte soll man doch hauptsächlich im Auge haben. Sicher kann erst dann von wahrer Bildung bei uns die Rede sein, wenn die Kunst das ganze Leben durchdringt und veredelt. Und verdienen also diejenigen, welche unter den schwierigsten Verhältnissen durch Schriften oder durch eigene Werke in Marmor, Erz und auf Leinwand zu diesem hohen Ziele die Mitwelt hinzulenken suchen, nicht unsere volle Achtung und Unterstützung? —

Während wir so über griechische Sklaverei und deutsche Einheit redeten, hatte sich ein Stückchen deutscher Einheit bereits in unserer Nähe verwirklicht. Was ich davon mittheilen kann, habe ich dem Bildhauer bruchstückweise abgelockt, als er in einer vertraulichen Stunde nach dem Genusse einiger Flaschen Wein besonders gefühlvoll und redselig geworden war. Möge er mir die Indiskretion verzeihen, mit der ich seine Geständnisse sogleich an die Oeffentlichkeit bringe.

Meines Freundes Verhältniß zu Melanie war schon seit längerer Zeit aus dem Stadium der bloßen unbefangenen Zuneigung herausgetreten. Er hatte bereits vielfache Beweise — dem nüchternen Beobachter möchten sie freilich als Kleinigkeiten und Zufälligkeiten erscheinen — daß Melaniens Herz schon halb sein war; es galt also, durch ein Geständniß seiner Liebe auch die andere Hälfte für sich zu erobern. Dieser Entschluß kam während der Reise bei ihm zur Reife, und er sann im Eisenbahnwaggon lange darüber nach, wie er seinen Vorsatz wohl am schicklichsten ausführen könnte. Endlich fiel er auf den wunderlichen Gedanken, den man nur bei einem Liebenden nicht wunderlich finden darf, durch ein Gedicht ihr seine Gefühle kund zu thun. Mit diesem Entschluß war er von dem Bahnhofe nach Hause geeilt, und obwohl er in poetischen Ergüssen keine besondere Uebung hatte, so war ihm doch sein Vorhaben wider Erwarten leicht geglückt, denn Eros ist ja der schnellste und erfolgreichste Lehrer, und manchen hat, wie Nikias sagt, die Liebe schon zum Dichter gemacht, der sonst fern war von den Musen. Zwar gab ihm seine Situation in Berlin wenig poetischen Apparat an die Hand. Nachtigallen, blumenreiche Wiesen und murmelnde Bächlein, dem Erotiker unentbehrlich, sind in Berlin und Umgegend ziemlich unbekannt, aber was er nicht vorfand, schuf er mit kühner Phantasie, und so entstand folgendes Gedicht, das er sogleich seiner Angebeteten mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit, obwohl nicht ohne Herzklopfen, in die Hände zu spielen wußte.

Fern von meiner Herrin mußt' ich leben,
Doch wohin sich auch mein Fuß begeben,
Wie die Luft uns überall umfließet,
Hat aus jeder Blume mich gegrüßet
Meine Liebe.

Sah die Wolken ich vorübergehen,
Kühlte meine Stirn des Windes Wehen,
Hab' ich beiden Botschaft aufgetragen
Eilig ihr, der Liebsten, anzusagen
Meine Liebe.

Alle Bächlein, die vorüberzogen,
Alle Vögel, die im Aether flogen,
Auch die Blumen, die im Grase sprießen,
Alle, alle sollten sie mir grüßen
Meine Liebe.

Als ich nah Dir war, schwieg ich befangen;
Fern von Dir mich Lust und Schmerz bezwangen,
Konnt' ich meine Sehnsucht nicht verhehlen;
Auf dem Dach die Vögel schon erzählen
Meine Liebe.

Weil denn mein Geheimniß mir entrissen,
Wolken, Blumen, Vögel es schon wissen,
Und verkündigt wird mein Glück von allen,
Laß Dir, süßes Mädchen, auch gefallen
Meine Liebe.

Was darauf geschehen war, wie sie sein gutgemeintes Gedicht aufgenommen, in welcher Weise während der Promenade im Garten die Verständigung erfolgt war, darüber beobachtete er das tiefste Stillschweigen. Solche heiligen Momente, in welchen die Blüthe des Lebens zur plötzlichen Entfaltung kommt, fliehen ängstlich das gleichgültige Auge eines Dritten. Genug, daß wir wissen, der Bund war geschlossen worden.

Daß schließlich der Papa, obwohl nach einigem Zögern, seine Zustimmung gab, hielt der glückliche Bildhauer gutmüthig genug für mein Verdienst, und daher mochte sich wohl auch die besondere Vertraulichkeit herschreiben, die er mir von da an bewies. Wenn ich wirklich Antheil an dem günstigen Entschlusse des Alten gehabt habe, so war dieser Antheil jedenfalls ein verschwindend kleiner. Dem Professor war das Verhältniß zwischen dem Bildhauer und Melanie nicht ganz verborgen geblieben, und er hätte es sicher nicht so weit kommen lassen, wenn er dem trefflichen jungen Manne nicht von Herzen gewogen gewesen wäre. Seine Scrupel über den Beruf des künftigen Schwiegersohnes und seine Verachtung der Kunst hatten durch den Einfluß meines Freundes schon längst einen gewaltigen Stoß erlitten, denn sonst würde er sich nicht so unverdrossen an unseren Debatten betheiligt haben. Die Wagschalen mit dem Für und Wider standen also schon gleich, als ich kam, und es bedurfte nur einer Kleinigkeit, um den Alten zu Gunsten der beiden Liebenden umzustimmen. Es ist möglich, daß meine Tiraden für die kulturverbreitende Fähigkeit der Kunst Einiges dazu beitrugen, ganz gewiß würden aber meine ziemlich lückenhaften Beweise den Papa nicht umgestimmt haben, wenn seine Neigung nicht auf halbem Wege entgegengekommen wäre.

Hier bin ich mit meiner Geschichte zu Ende. Der Leser wird verzeihen, daß ich mir die Erzählung der Schlußscenen gespart habe. Ihr kennt sie ja schon, da seit Menander der fünfte Akt eines jeden ordnungsmäßig eingerichteten Lustspiels sie in der gehörigen Ausführlichkeit zu bringen pflegt. Dieser Hinweis mag genügen.

XST.30

OVERBECK'S TRACTS

25

BIOGRAPHIES & ARCHAEOLOGICAL STUDY



Digital ColorChecker® SG

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A B C D E F G H I J K L M N

gmb GRETAGMACBETH

0 1 2 3 4 5 6 mm