DIE ANTIKE

DIE ANTIKE

ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND KULTUR DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

HERAUSGEGEBEN

VON

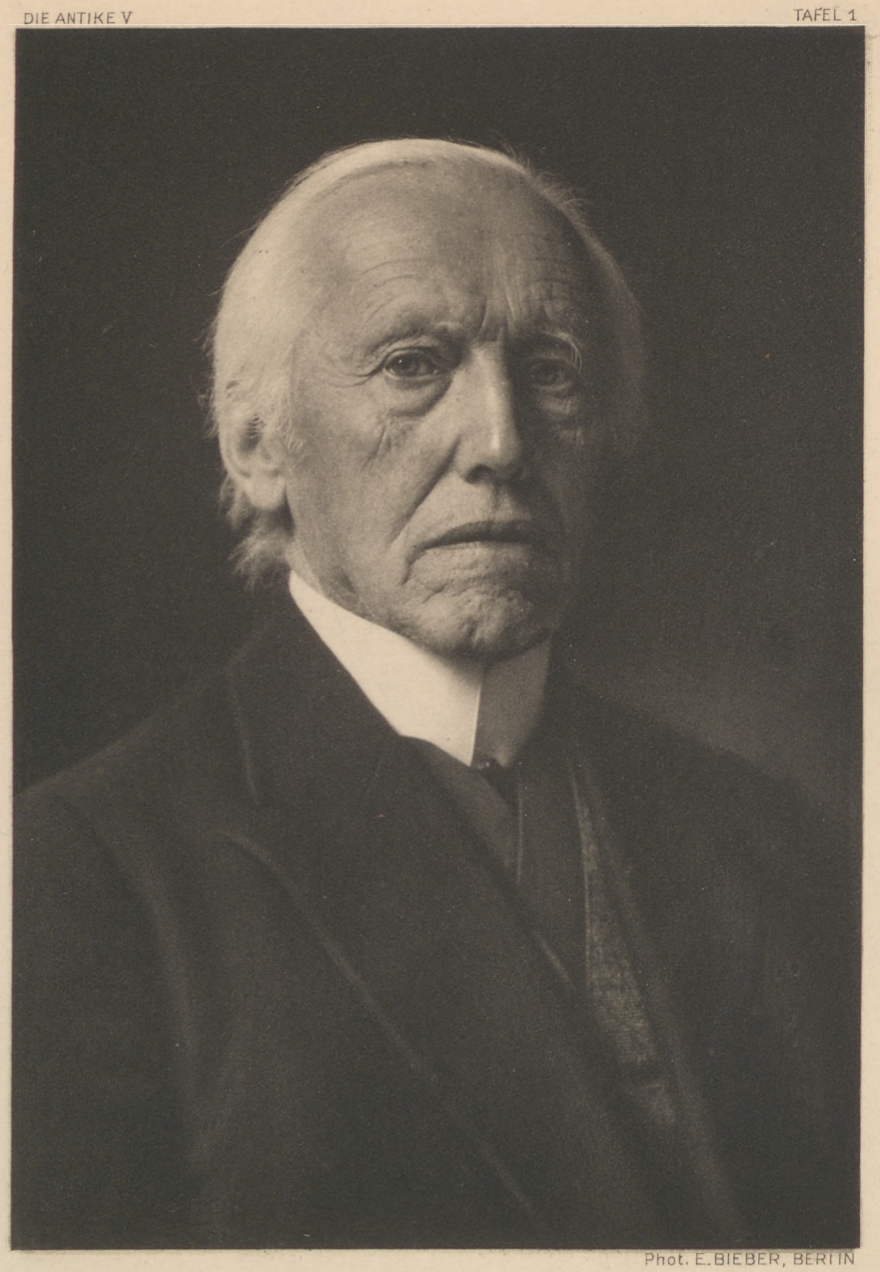
WERNER JAEGER

FÜNFTER BAND [15]

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO
BERLIN / LEIPZIG
1929

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10

INHALT



Phot. E. BIEBER, BERLIN

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff

AN ULRICH v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF

Ew. Exzellenz!

Hochverehrter, lieber Herr Kollege!

Als einem der Ältesten von Ihren Schülern und Freunden ist mir der Auftrag geworden, in dem ersten Heft des Jahrgangs dieser Zeitschrift, der Ihnen zum 80. Geburtstag dargebracht werden soll, über Sie zu schreiben. Eine innere Notwendigkeit gebietet mir, den Auftrag nicht abzulehnen, obgleich ich und meine Generation zuviel unseres wissenschaftlichen Lebens Ihnen verdanken als daß einer von uns weit genug von Ihnen abrücken könnte um, wie es in der Literatensprache heißt, Sie zu 'werten' oder 'ein Bild Ihrer Persönlichkeit zu entwerfen'. Ihr Leben ist ja auch glücklicherweise noch nicht abgeschlossen; Sie weilen zu unserer aller Freude noch unter uns in ungeschwächter Kraft und lassen Jahr für Jahr reife, volle Früchte von Ihrem Baum uns in den Schoß fallen. Was wir können und was wir sollen, ist den festlichen Ruhepunkt zum Anlaß zu nehmen und Zeugnis abzulegen vor Ihnen selbst, was uns zu Ihnen getrieben hat, als wir uns in den weiten Räumen der Wissenschaft die Bahnen suchten zu eigenem Tun, was es gewesen ist das uns, manchen nicht ohne Selbstüberwindung, dazu brachte den Geist der von Ihnen ausströmte, in uns aufzunehmen und sein Wesen treiben zu lassen, damit er Eigenes erzeuge.

In den Jahren unmittelbar vor und nach der Reichsgründung stand die Wissenschaft vom römischen Altertum auf einer imposanten Höhe. Theodor Mommsen, von einer sich unablässig ergänzenden Heerschar umgeben, war dabei, das Imperium Romanum aus den Steinen und aus seinen staatsrechtlichen Ordnungen wieder aufzubauen, und die lateinische Philologie im eigentlichen Sinne hatte das seltene Glück daß ein Virtuose philologischer Dialektik und Didaktik abgelöst wurde von einem Schüler der dem Schulhaupt an genialer Schärfe herstellender Kritik und an wissenschaftlichem, auf das Ganze gerichtetem Ethos überlegen war. Außerdem prägte

die eherne Konsequenz des römischen 'öffentlichen Wesens', das Sprache und Schrifttum nie aus seinem Bann hinausließ, gewissermaßen von selbst die Forderung immer wieder ein, die das unerläßliche Postulat der Altertumswissenschaft sein und bleiben muß, die Forderung nämlich, das staatliche Geschehen und das literarische Schaffen zusammenzusehen. Die von vornherein auf auseinanderfahrende Mannigfaltigkeit angelegte hellenische Geschichte nimmt jenem Postulat die unmittelbare Evidenz und der 'Hellen' des jugendlichen Boeckh scheint ein romantisches, aus seiner Transzendenz nicht erlösbares Ideal bleiben zu müssen. Daher erlahmt in der griechischen Philologie der Trieb zum Zusammensehen des Ganzen besonders leicht und zentrifugale Neigungen sich an der Peripherie festzusetzen oder über sie hinauszustreben bilden für sie eine Gefahr. Das Geschlecht das aus dem Neuhellenismus eine griechische Philologie und eine Wissenschaft vom hellenischen Altertum gemacht hatte, war gestorben, eine Epigonenzeit schien aufzudämmern, jedenfalls hatte die Generation die in der ersten Hälfte der 70er Jahre Philologie studierte, das intensive, wenn auch unbestimmte Gefühl einer Krise. Es fehlte nicht an wissenschaftlichem Leben, an Forschungsenergie, an Expansion auf neue Gebiete; wer Aufgaben suchte, konnte sie finden. Die griechische Philosophie wurde für die Philologie erobert, feinsinnige, sich nach der bildenden Kunst orientierende Betrachtungen suchten in die mit sprödem Stolz das Verständnis der Menge meidende hellenistische Poesie einzudringen, man fing an die Technik der attischen Rede zu verstehen, und so ließe sich noch mehr anführen. Daß eine erzählende Darstellung der hellenischen Geschichte, die der Größe des Gegenstandes entsprach, in Deutschland so wenig wie in England zustandekam, schadete nicht so sehr; denn ein Corpus wenigstens der attischen Inschriften wuchs nach dem Vorbild des lateinischen heran und der von J. G. Droysen entdeckte Hellenismus war ein Rahmen, den auszufüllen auch viele nicht zu viel waren. Es fehlte aber auch nicht an Verlusten; große Strecken waren verödet, gerade die auf denen die Werte lagen, um die als um die kostbarsten, über zeitliche Relativität erhabenen die Heroen des Neuhellenismus sich gemüht hatten, Heldensage, Epos, Tragödie. Und all dem, was die Einzelforschung emsig betrieb, mangelte das geistig strenge Band einer einheitlichen, Zeiten und Räume, geschichtliche Wirklichkeiten und künstlerische Schöpfungen umspannenden Zielsetzung.

Dies Ziel haben Sie sich und damit uns neu gesteckt, so daß das εἶδος

unserer Wissenschaft wieder ein ἕν geworden ist, ein εἶδος allerdings nicht philosophischer, sondern geschichtlicher Ordnung: die Erkenntnis des Hellenentums als einer geschichtlichen Erscheinung in allen seinen Offenbarungen vom Anfang bis zum Ende, in seinen Göttern, Heroen und Menschen, in seinen sämtlichen Gefügen, in den Formen seiner Dichtung und seiner Rede, in allem was es getan und gelitten, was es geschaffen und was es gewollt. Es war seinem Sein nach kein anderes Ziel, als es die κτίσται unserer Wissenschaft in der Schwungkraft aufrichteten, die die Freiheitskriege ihnen und ihrer Zeit gegeben hatten: Sie, der Erneuerer des Ziels, der es weiter und tiefer faßte als irgendeiner Ihrer geistigen Vorfahren, kamen aus dem Grenzland des kraftvollsten deutschen Staates und hatten als Freiwilliger in der Garde der preußischen Armee geholfen das Reich und die Kaiserkrone dem deutschen Vaterlande zu gewinnen.

Wissenschaft ist Dienst am Ewigen, und zum Ewigen gehört der Glaube. Sie haben der hellenischen Philologie den Glauben wiedergegeben, daß sie Schätze und Werte zu hüten und aufzuschließen hat, die unserem Volke bleiben müssen, wenn es nicht verkommen soll. Ein lebendiger Glaube, der die Auferweckung vergangenen Lebens sucht, ist hart im Fordern und schroff im Ablehnen; er schwatzt nicht und er schwärmt nicht, sondern setzt sich unablässig um in Energie des Erkennens; er wahrt ehrfürchtig die Grenzen die menschlichem Wissenwollen gesetzt sind, und schenkt schwerster Handwerksfrohn das Lustgefühl des echten θεωρεῖν; er gibt die andächtig liebende Bewunderung des Ungesehenes und Ungeahntes erschließenden Genius und läßt auch den Geringsten an dem Wert seines redlichen Mühens nicht verzweifeln.

Das Ziel das Sie aufrichteten, ist das der Wissenschaft vom hellenischen Altertum; Philologie ist die Kunst nachschaffenden Verstehens. Dazu gehört es die Sprache zu können. Dies Können läßt sich nicht theoretisch lernen, sondern ist, wie die Griechen sagen würden, Frucht der φύσις und der ἄσκησις: der echte Lehrer wird es nicht dozieren, sondern zeigen. So trieb es Gottfried Hermann und es war kein geringes Erbe, das der große Sprachmeister seiner Schule vermachte; nur war es nicht gut, daß gerade in den ersten großen Zeiten der in Deutschland neu erstandenen Philologie das Wissen um die Worte und das Wissen um die Sachen sich nicht zusammenfinden wollten. Es war ein bedenkliches Symptom der Krise in den sechziger und siebenziger Jahren, daß die Forderung sprachlichen Könnens an Unbedingtheit nachließ, daß man lieber

konjizierte und athetierte als erklärte, daß man über und unter die Texte schrieb statt die Überlieferung festzustellen, daß man das Nachempfinden der von den Hellenen in scharfer Sonderung ausgebildeten Sprachstile nicht übte, obgleich es die notwendige Voraussetzung ernsten philologischen Tuns ist. In diesen Schlendrian fuhr die Schrift, die Ihnen den Weg zum Katheder bahnte, hinein, bestürzend, aufrüttelnd; was die später folgenden Ausgaben von Tragödien, vor allem die große von Euripides Herakles als Paradigma bedeutet haben, das wissen aus eigener Erfahrung die am besten, die daraus den Mut schöpften, Tragödien zu erklären. Sie haben die Philologie wieder auf den Erdboden gestellt, aus dem sie erwachsen, aus dem sie für ihre Kunst immer von neuem ihre Kräfte holen muß; Sie haben uns alle gelehrt, was Überlieferung bedeutet und wie überliefertes Gut zu wahren, zu ordnen und zu verwalten ist. Möchte die Philologie kommender Geschlechter das Beispiel ihres Meisters, der nicht aufhört, bis ins hohe Alter hinein Meisterstücke philologischen Könnens zu spenden, immer als eine treibende und zwingende Mahnung empfinden: sie hat die Versäumnisse, die sie dem gegenüber begangen hat, was sich aus dem Strom der Zeiten gerettet hat, noch lange nicht nachgeholt und will immer noch nicht einsehen, daß sie viel zu viel Bücher produziert, die über die Dinge reden, und zu wenig Texte aus der Überlieferung herstellt und dem Verständnis und der Arbeit erschließt.

Jedesmal wenn die Sehnsucht das Überkommene lebendig zu verstehen wieder erwachte, hat die Mutter Erde das Streben gnädig belohnt, niemals seit den Zeiten des humanistischen rinascimento mit so mannigfaltiger, immer noch nicht versiegender Fülle wie in den Jahrzehnten, in denen Sie an der Spitze unserer Wissenschaft standen. Sie waren nötig und sind es noch, damit die Gaben der Götter nicht einem Geschlecht zufallen, das für sie zu klein ist; Sie haben bewiesen und beweisen es Tag für Tag, daß die Welt, wenn sie's auch möchte, der deutschen Wissenschaft nicht entraten kann. Einstweilen fühlen wir uns unter Ihren Fittichen sicher und mögen nicht daran denken, wer dies große Erbe einmal übernehmen soll.

Den Krieg von 1870/1 haben Sie als Mithandelnder erlebt, dem alten Kaiser Ihre Wissenschaft vom attischen Reich als Huldigung dargebracht, beim Jubiläum der Georgia Augusta der akademischen Jugend Mahnworte zugerufen, die im Weltkrieg in Erfüllung gegangen sind. In den schwülen Jahrzehnten nach 1890 ist Ihre Stimme mehr als einmal

erklungen, warnend und ahnungsvoll, bis das Verhängnis des deutschen Volks auch Ihnen das Schicksal brachte, das zusammengebrochen zu sehen, das in Ihrer Jugend strahlend aufgegangen: wie uns Alten allen, ist Ihnen die erste Strophe des Liedes im Oedipus auf Kolonos eine Wahrheit voll furchtbarer Wirklichkeit geworden. Aber aufrecht und furchtlos sind Sie geblieben in der trüben Flut der Schande und der Treulosigkeit, und das stolze Wort, das Sie uns 1921 in Jena zuriefen: 'unter uns Philologen hat es keinen Defaitisten gegeben', zittert noch jetzt in unseren Herzen.

'Was unterscheidet Götter von Menschen? Daß viele Wellen vor jenen wandeln, ein ewiger Strom; uns hebt die Welle, verschlingt die Welle, und wir versinken.' Wir alle die wir der Muse der Erkenntnis dienen, können nur Wellen sein im Strom der Wissenschaft, der nicht erstarren darf; aber das Geschlecht, das von einer großen, vollen Woge gehoben und getragen ist, das sie immer noch fluten und brausen hört, dankt den Göttern daß sie ihm dies geschenkt und weiter noch schenken.

München E. Schwartz

Abb. 1. Kopf der Berenike aus Kyrene.

Abb. 2. Berenike II. Goldmünze aus Kyrene.

EIN PORTRÄT DER BERENIKE AUS KYRENE

VON

CARLO ANTI

Die hellenistische Ikonographie bietet außer dem rein ikonographischen noch ein doppeltes Interesse.

Einmal vermittelt sie uns die Geschichte des Porträts in einer Epoche, die für diese Kunstart entscheidend ist. In der hellenistischen Bildniskunst bereitet sich das römische Porträt vor, die größte Manifestation des Porträts überhaupt. Die harte Auffassung des 'Klassischen', die seit dem Archaismus bis Lysipp geherrscht hatte, beginnt sich hier zu mildern: der abendländische Kunstgeschmack, der aus den rein abendländischen, unklassischen Keimen der etruskischen Kunst erblüht, seinen ersten und vollsten Ausdruck in der römischen Kunst finden sollte, tritt hier in seinen ersten Anzeichen hervor.

Zum andern hilft uns die Ikonographie, wichtige Anhaltspunkte zur Lokalisierung und zeitlichen Bestimmung der einzelnen Schulen gewinnen in einer Epoche, die bisher aus Mangel an örtlich und zeitlich fixierten Denkmälern fast völlig undurchsichtig war. Für den Zeitraum zwischen dem sechsten und vierten Jahrhundert, als die Entwicklung der griechischen Skulptur noch einfach und beinahe gradlinig verlief, besitzen wir reichliche Angaben bei den Schriftstellern und eine Fülle

Anmerkung der Schriftleitung: Die Übersetzung übernahm freundlichst Herr Otto Brendel. Schriftleitung und Verfasser sprechen dem Übersetzer auch an dieser Stelle ihren verbindlichsten Dank aus.

zeitlich und örtlich gut bestimmter Denkmäler. In den drei folgenden Jahrhunderten hingegen zersplittert sich die griechische Kunst in viele Zentren, die altüberlieferten Schulen scheinen sich in eine unabsehbare Mannigfaltigkeit von Erscheinungen aufzulösen. Hier bedürften wir mehr denn je schriftlicher oder monumentaler Hilfsmittel. Und gerade in dieser Zeit begegnen uns solche weit seltener: Pergamon bildet, wenigstens zum Teil, die einzige Ausnahme.

Zumal die Kunst des ptolemaeischen Ägypten mit ihren mannigfaltigen, oft einander widerstreitenden Ausdrucksformen bietet ein Bild von verwirrender Vielseitigkeit, das sich in der Unsicherheit der modernen Kunstwissenschaft bei der Beurteilung der dort erblühten Kunstrichtungen widerspiegelt. Die Entdeckung eines wahrscheinlichen Porträts der Berenike II. in Kyrene darf daher von allen Forschern mit Freude begrüßt werden.

Kyrene verspricht eine wichtige Ergänzung Alexandriens zu werden. Seit dem Jahre 332/331, als Alexander der Große zum Tempel des Ammon in die Oase Siva zog und die Kyrenäer mit dem Eroberer ein Bündnis schlossen, besonders aber seit 322, als Ophelas aus der Kyrenaika eine ptolemaeische Satrapie machte, hat die Politik die Geschicke der beiden Nachbarländer, der Pentapolis und Ägypten, eng miteinander verknüpft. Diese Verbindung hat mit einigen Unterbrechungen, bis in römische Zeit fortbestanden. Für die ganze Dauer des Hellenismus, vom dritten bis zum ersten Jahrhundert vor Christo, ist die Kyrenaika ein Teil der Kulturwelt Alexandriens und keineswegs ein nur abhängiger oder einfach aufnehmender gewesen. Das zu beweisen, genügen die Namen des Kallimachos und des Eratosthenes; wir dürfen annehmen, daß es sich auch in der Kunst nicht anders verhielt. Während aber Alexandrien völlig verschwunden ist und nur traurige Spuren seines einstigen Glanzes hinterlassen hat, hat Kyrene länger als ein Jahrtausend auf dem Hochland von Barca verlassen dagelegen, ohne daß in seiner Nachbarschaft neue Wohnzentren entstanden wären, die seine Ruinen hätten stören können.

Von dieser engen Verbindung zwischen Alexandrien und Kyrene zeugen zahlreiche Denkmäler. Ich erinnere hier an die wichtigsten: die Statue Alexanders des Großen aus den Thermen von Kyrene, die aus stilistischen und äußeren Gründen für jeden, der sie persönlich prüft, deutlich ein sicheres Original vom Ende des vierten Jahrhunderts ist; in ihr vereinigen sich mit einem hauptsächlich lysippischen Bau die sti-

listischen Merkmale nach-praxitelischer Kunst. Dann eine kleine kopflose Athena gleichfalls aus den Thermen, gleichfalls Original, die sich mit einigen Torsen des Museums in Alexandria zusammenstellen läßt. In ihrer Gewandung spiegelt sich noch etwas von der Kunst kleinasiatischer Zentren des zweiten und ersten Jahrhunderts vor Christo wider, doch verbunden mit schlankeren Proportionen und in einer Technik, die wir besonders in Alexandrien antreffen. Schließlich nenne ich einige kleinere Skulpturen in typisch weichem Stil, die bisher unveröffentlicht sind; für sie genügt es, an die Aphrodite Perrod zu erinnern, die, jetzt in Amerika, einst zu Bengasi noch vor der italienischen Besetzung gefunden wurde.

Der Kopf, in dem wir eine Berenike vermuten (Tafel 2—5 und Abb. 3) wurde im Jahre 1915 in den Ruinen eines Isäums gefunden. Es war dies ein architektonisch bescheidener Bau, aber reich an Skulpturen, der so gut wie möglich zu Füßen und im Schutze des östlichen Walls der Akropolismauer von Kyrene eingebaut war. Erbaut wurde das Isäum gegen Ende des vierten Jahrhunderts nach Christo, oder wenigstens ist es bis dahin in Gebrauch geblieben. Die Skulpturen, die man darin fand, entstammen indessen ganz verschiedenen Zeiten. Man kann unter ihnen zwei Klassen unterscheiden. Die eine besteht aus Figuren und Gruppen, die sich leicht mit dem Isiskult in Verbindung bringen lassen. Sie sind völlig oder fast völlig erhalten, wenn auch in viele Fragmente zerschlagen. Die andere besteht aus vereinzelten Fragmenten, für die ein Zusammenhang mit dem Isiskult weniger deutlich ist. Kann man bei den Skulpturen der ersten Reihe sicher sein, daß sie einen Teil der Dekoration des Isäums bildeten, so ist es bei den andern nicht ausgeschlossen, daß sie von der Akropolis herabgefallen sind, die unmittelbar über dem Heiligtum steht. Unter diesen befand sich auch der Kopf der Berenike. Nach der Drehung des Halses zu urteilen, gehörte er zu einer Statue, von der sich im übrigen nichts gefunden hat.

Das, was man gewöhnlich die Akropolis von Kyrene nennt, ist nur der nördliche Teil des westlichen Hügels über der Quelle des Apollon, nicht etwa eine Akropolis nach den klassischen Mustern von Athen, von Lindos und von Pergamon; nicht der religiöse Mittelpunkt der Stadt, sondern allein ihre Befestigung und ihr Zufluchtsort. In römischer Zeit stand dort eine richtige, militärisch ausgebaute Burg; in den vorher-

KOPF DER BERENIKE AUS KYRENE. BENGASI

KOPF DER BERENIKE AUS KYRENE. BENGASI

KOPF DER BERENIKE AUS KYRENE

gehenden Jahrhunderten muß an dieser Stelle die Residenz der Fürsten, von den Battiaden bis zu den hellenistischen Fürsten und Generalen, Ophelas, Magas und auch der Berenike, gewesen sein. Konnte eine solche Akropolis also auch nicht als Sancta Sanctorum der Stadt gelten, so enthielt sie doch jedenfalls bedeutende und prächtige Gebäude. Von dort können sehr wohl einige der Skulpturen herrühren, die man später im

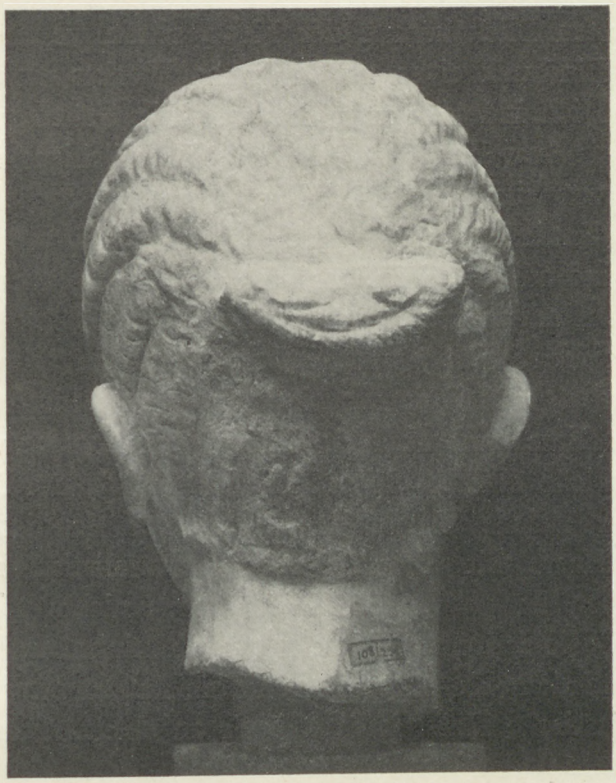


Abb. 3. Kopf der Berenike aus Kyrene.

Isäum zu Füßen der Umfassungsmauer gefunden hat. Eine Statue der Berenike an dieser Stelle, wo ihr Haus gestanden haben muß, wäre daher vollkommen gerechtfertigt gewesen.

Der Kopf ist aus parischem Marmor verfertigt und vortrefflich erhalten. Die Fleischteile sind geglättet, so daß der Marmor einen milchigen Glanz annimmt, der an Elfenbein erinnert; die Haare dagegen sind rauh gelassen. In den Haaren erblickt man noch rötliche Spuren der

Beize, die dazu gedient hatte, die Vergoldung des blonden Haares festzuhalten. Die Augenbrauen sind mit wenigen Strichen eingegraben, die in der Führung des Brauenbogens verteilt sind und ebenfalls dazu bestimmt waren, Farbe aufzunehmen; in den Augen sieht man lebhafte Farbspuren an der Iris, und schließlich auf den Lippen einen Rest von Karminrot. Von den Ohren hing ursprünglich metallener Schmuck: die Löcher davon sind zurückgeblieben.

Auf den ersten Blick könnte der Kopf, schon wegen der Glättung der Haut, den Eindruck eines antoninischen Werkes erwecken. Diese Möglichkeit muß ich indessen ausschließen. Die Glättung ist zwar sehr deutlich, aber sie bewahrt dem Marmor ein milchiges Aussehen, ich möchte sagen, etwas Sinnliches und Warmes, und unterscheidet sich darin völlig von der glänzenden, harten und gläsernen Glättung antoninischer Werke. Auch sind an antoninischen Porträts die Augenbrauen nicht mit einfachen Strichen angegeben, sondern bilden eine leichte plastische Erhöhung, auf der die Striche, verschieden geführt, in schräger Richtung eingegraben werden, so daß daraus eine wunderbare illusionistische Wirkung entsteht. Diese geht aber dem Kopf von Kyrene völlig ab. An ihm sind die Striche einfach ein technisches Mittel, um die Farbe aufzunehmen. Der gleiche Unterschied, aber noch deutlicher, zeigt sich in der Art, die Haare mit sauberen, klaren, naturalistisch nachahmenden gravierten Strichen zu geben. Auch sie haben nichts mit der reichen, nervösen und illusionistischen Behandlung antoninischer Haare zu tun. Endlich waren an dem Kopf von Kyrene die Augen zwar gemalt; aber es fehlt jedes plastische Hilfsmittel, das wir an einem antoninischen Porträt mit Sicherheit finden würden.

Man braucht nur einmal einen römischen Kopf, der in Typus und Ausdruck dem unseren am nächsten steht, mit ihm zu vergleichen: die 'Afrikanische Fürstin' im Nationalmuseum zu Athen. Trotz vieler Anklänge, die sich aus dem Alter der beiden Mädchen und noch mehr aus der Frisur und dem beiden gemeinsamen Ausdruck ergeben, treten sofort die starken Unterschiede in der Technik und im Stil hervor. In dem Athener Kopf finden wir alle die Besonderheiten antoninischer Porträts, die dem Kopf aus Kyrene fehlen: da sind die eingezeichnete Iris und die Augenbrauen mit ihrer Zeichnung in kleinen Strichen, in jener eigentümlichen Unordnung, die der Natur so gut entspricht; da werden die Haare nur durch leichte wellige Gravierungen angegeben,

so daß eins mit dem anderen sich zu einem Bilde vollkommener Natürlichkeit fügt.

Einen noch wesentlicheren Unterschied zeigt die Behandlung des Gesichtes, das in dem Kopf aus Kyrene aus edelstem Marmor, gleichsam völlig marmorn erscheint, in dem aus Athen dagegen wie lebendiges Fleisch, warm und sinnlich. In dem einen haben wir ein Porträt in jenem noch idealen Stil, der etwas Übermenschliches, gleichsam Kaltes hat, gerade wie er dem Ende des dritten Jahrhunderts entspricht; in dem anderen ein individuelles, menschlich blutvolles Porträt, kurz ein typisch römisches Porträt.

Und dennoch erscheinen die beiden Mädchen beinahe wie Schwestern. Die jüngere von ihnen hat, obschon durch fünf Jahrhunderte von ihr getrennt, wieder die Frisur ihrer fernen Gefährtin angenommen, kaum in einzelnen Teilen verändert.

Der Kopf aus Kyrene ist sicher hellenistisch. Von Stil und Technik abgesehen, die immerhin zweifelhaft bleiben können, bestätigt uns das die Haartracht. Es ist die wohlbekannte Melonenfrisur, die vom Ende des fünften Jahrhunderts bis tief in die römische Zeit mehr oder weniger in Mode war, hauptsächlich bei Kindern, oft aber auch, vielleicht in Nachahmung klassischer Vorbilder, bei erwachsenen Frauen. Diese Haartracht ist in einem so langen Zeitraum nicht völlig gleich geblieben. Von Jahrhundert zu Jahrhundert zeitigt sie Variationen, deren jede einer bestimmten Epoche angehört.

Vom fünften Jahrhundert vor Christo an kann man bemerken, daß die Streifen der Melonen immer breiter werden. Von den vierzehn von Ohr zu Ohr an der 'Aspasia' im Musensaal des Vatikans kommt man in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts auf zwölf, wie bei den Dresdener Herkulanenserinnen. In der zweiten Hälfte des gleichen Jahrhunderts vermindern sich die Streifen schon auf zehn, wie an dem bekannten Kaulbachschen Kopf. Außerdem findet sich in dieser Periode oft ein kleines Löckchen, das vor den Ohren sich zu den Schläfen ringelt. Im dritten Jahrhundert sind die Streifen auf zehn bis acht gesunken; zugleich tritt mit Arsinoë II. und Berenike II., wie die Münzen bezeugen, ein neues Detail auf, das die Porträts dieser Zeit kennzeichnet: an der Wurzel jedes Streifens löst sich den Stirnrand entlang eines jener kleinen gerundeten Löckchen, von denen die ganze Stirn eingefaßt ist. Außerdem verwendet Arsinoë II. einen Haarzopf, der

sich um das Ohrläppchen schlingt, und Berenike II. nimmt die Halbmondlocke vor dem Ohr zu den Schläfen hin wieder auf, die sich schon in der Mode des späteren vierten Jahrhunderts findet.

Die Terrakotten von Tanagra, Myrina und Alexandria bezeugen, daß die Tendenz die Streifen zu vermindern sich auch während des zweiten Jahrhunderts fortsetzt. Man kommt endlich zu Frisuren von nur sechs schweren und vollen Wülsten, in klarem Gegensatze zu den gespannten, glatten und strengen Streifen am Porträt der 'Aspasia'. In den Kinderfrisuren dauert dagegen der Typus des fünften Jahrhunderts bis in die römische Zeit fort, oft mit noch zahlreicheren Streifen.

Bei der augenfälligen Gleichheit des Grundtypus ergeben sich also Unterschiede, die genügen, um das Alter eines neuen Monumentes mit Melonenfrisur zu bestimmen. Dies gilt natürlich nur, wenn es sich um Originale oder erstklassige Bildwerke, nicht um Nachahmungen und Dutzendware, vor allem römische, handelt. Bei solchen können selbstverständlich Wiederholungen schon veralteter Frisuren immer vorkommen.

Es ist klar, daß der Kopf aus Kyrene der Frisur auf den Münzen der Berenike II. entspricht: die zehn Streifen, die Löckchen um die Stirne, am Ausgang jedes Streifens jeweils drei, die größeren Locken, die vor den Ohren sich zu den Schläfen ringeln, all das gleicht sich Strich für Strich. Er ist und kann nur ein Porträt aus der Zeit der Berenike sein: etwas früher oder etwas später würde die Haartracht anders aussehen. Auf der anderen Seite schließen die hohen stilistischen und technischen Vorzüge dieses Stückes aus, es für ein Werk zweiten Ranges, eine Wiederholung oder klassizistische Nachahmung zu halten.

Dieser Schluß würde trotzdem noch Zweifel erlauben, auch wenn man sich die am Anfang gemachten Beobachtungen über seine Technik vor Augen hält, wäre der Kopf im Hellenismus etwas absolut Neues, ein Unikum. Aber das ist nicht der Fall; ich beschränke mich darauf, hier an ein anderes Porträt zu erinnern, das, wiewohl männlich und von ganz anderem Ausdruck, doch mit dem Kopf aus Kyrene stilistische Verwandtschaft und deutliche Vergleichspunkte hat: ein männliches Bildnis, das zu Delphi gefunden ist (Abb. 4). Hier sehen wir auf der einen Seite einen erwachsenen, etwas düsteren Mann, auf der anderen ein junges Mädchen von träumerischem Ausdruck; dort einen Kopf mit beinahe borstigem Haar, hier eine Erscheinung von zarter Lieblichkeit. Und endlich offenbaren sich in beiden Werken zwei Künstler

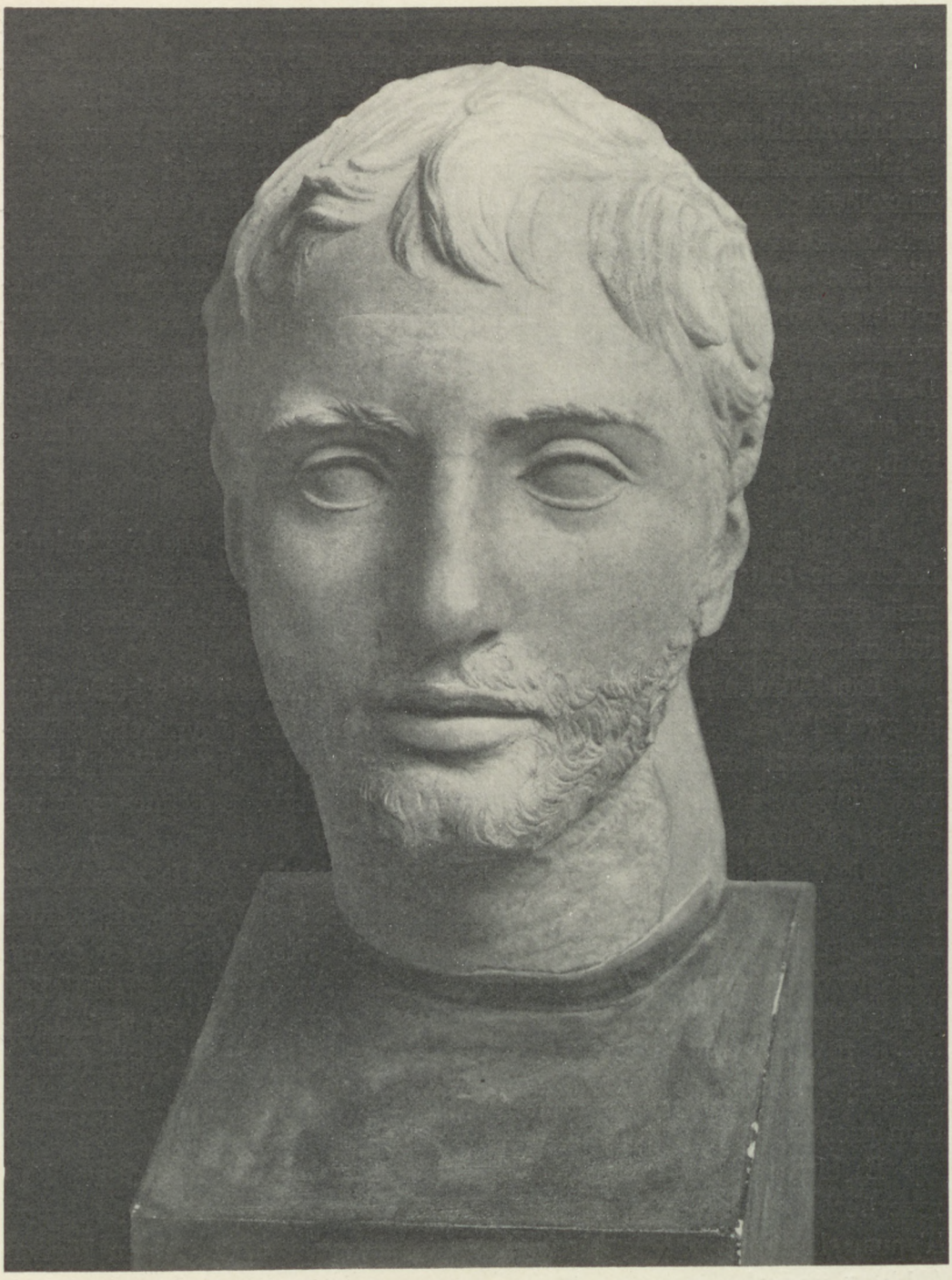


Abb. 4. Männliches Bildnis aus Delphi. Phot. Alinari.

von sehr verschiedener Art. Aber trotz dieser tiefen Unterschiede prägt sich doch in beiden die gleiche Stilstufe aus, die gleiche Art zu fühlen und im Porträt sich auszudrücken. In beiden schickt das Porträt sich an individuell zu erscheinen, wenn es auch noch in einfachen zusammengehaltenen Formen sich äußert, noch nirgends von zuviel veristischen Einzelheiten durchbrochen ist. Es ist nicht mehr das 'typische' Porträt des fünften Jahrhunderts, aber es ist noch nicht das roh individualistische der Könige von Syrien und Baktrien; noch weniger das heroisierte Porträt der Attaliden und Ptolemäer, aber trotzdem ein individuelles Bildnis, das von allen nur naturalistischen Zügen gereinigt ist. Der Kopf aus Kyrene ist also im Hellenismus nicht ohne Beispiel. Wenn er auch in eine bis jetzt nur spärlich belegte Epoche gesetzt werden muß, fügt er sich doch in bekannte Kategorien.

Ich glaube, daß die Münzen der Berenike II., die uns hier erlaubt haben die Entstehungszeit des kyrenaeischen Mädchens zu bestimmen, auch einen weiteren, ja den allerinteressantesten Schritt erlauben, nämlich den seiner Bestimmung als Berenike selbst.

Die Münzen mit dem Namen der „Königin Berenike" scheiden sich in zwei Typen. Der eine Typus umfaßt die ganze ägyptische Münzprägung samt einer Goldtetradrachme von Kyrene, deren Alter jedoch von Einigen in Zweifel gezogen wird; den anderen kennen wir aus einigen Münzen aus Ephesos.

Die ephesischen Münzen geben ein Profil und eine Haartracht, die von den ägyptischen Münzen so verschieden sind, daß man nur schwer in beiden die gleiche Person erkennen möchte. Ich glaube daher ebenso wie Svoronos, daß sie einer anderen Berenike angehören, wahrscheinlich der Tochter der Philadelphen, die mit Antiochos II. Theos verheiratet war. Ihre Frisur ist in der Tat noch die gleiche wie bei ihrer Mutter Arsinoë II., der sie auch in dem länglichen Gesicht, der spitzen Nase, dem großen Auge gleicht.

Es bleiben also die ägyptischen Münzen und das Goldstück aus Kyrene übrig, die, zu Lebzeiten der Berenike geprägt und von ganz festem Typus, als gute ikonographische Zeugnisse angesprochen werden können (Abb. 1 und 2).

Die Ausstattung mit dem Schleier und der Stephane, das höhere Alter, das sich in den volleren Wangen und in der deutlichen Venus-

Abb. 5. Bruchstück einer Oinochoe. Terrakotta, glasiert. Alexandria.

linie am Halse verrät, dürfen bei der Gegenüberstellung nicht stören. Der Kontur des Kopfes, Stirn, Auge, Mund und Kinn stimmen vortrefflich überein. Die Nase hat an dem Kopf wie auf den Münzen den gleichen geraden Rücken. Nur erscheint die Spitze auf den Münzen etwas runder, ein kleiner Unterschied, der sich aus dem sicher verschiedenen Alter der dargestellten Personen erklären läßt.

Vergleiche zwischen Münzen und Skulpturen sind bei hellenistischen Werken stets schwierig, und im ptolemäischen Ägypten noch schwieriger und unsicherer als sonst; aber diesmal scheint mir die Festigkeit des Münztypus einerseits, die klare Übereinstimmung zwischen Münzen und Skulptur andererseits jeden Zweifel zu beheben.

Für die Ikonographie der Berenike II. kommt uns noch eine andere Denkmälerklasse zu Hilfe, die sogenannten 'Oinochoen der Königinnen', die man in Ägypten gefunden hat. Es sind dies Vasen in einer Fayence mit manchmal grünlicher, zuweilen auch blauer Glasur, wahrscheinlich zu sakralem Gebrauche bestimmt und, wie die darauf eingedrückten oder

eingeritzten Inschriften besagen, der Fortuna des regierenden Paares geweiht. Manchmal zeigen sie auch außerdem in Relief das Bild der Königin in Gestalt einer opfernden Tyche. Diese Vasen tragen, wenigstens in ihrer großen Mehrzahl, die Namen der Arsinoë, Gemahlin des Philadelphos oder der Berenike, Gemahlin des Euergetes, in einigen seltenen Fällen auch den des Ptolemaeus Philopator. Es sind Werke einer handwerklichen Kunst, mit Stempeln hergestellt, und der Abdruck ist fast immer so matt, daß es vergeblich wäre, in den Gesichtern nach individuellen Zügen zu suchen; aber frischere Proben, in denen die Formen klar und völlig erkennbar sind, mangeln doch nicht ganz.

Ich erinnere an ein Fragment aus Naukratis, jetzt im Britischen Museum, auf dem ein Teil einer solchen Königinfigur erhalten ist. An den sehr hohen Augenbrauen, den ausgehöhlten Augen erkennt man hier Arsinoë II. Ein anderes im Museum von Alexandria (Abb. 5) hat Züge, die denen der Berenike II. entsprechen, deren Namen übrigens öfters in der Sammlung von Alexandria wiederkehrt. Es ist dies ein ziemlich bescheidenes Monument, auf das man nicht allzuviel Gewicht legen darf; aber es weist eine bedeutsame Ähnlichkeit mit dem Kopf aus Kyrene auf und kann deswegen unsere Identifikation sehr wohl unterstützen.

Von den Gemmen, in denen man geglaubt hat Berenike II. wiederzuerkennen, gibt allein ein Carneol der Ermitage (Abb. 6, Furtwängler, Antike Gemmen Tafel 32, Abb. 37) sicher eine Königin, weil ihr Kopf mit Lorbeer bekränzt ist. Ihre Züge und ihre Haartracht entsprechen genau dem Aussehen der Münzen. Auf der Gemme erscheint Berenike als schon gereifte Frau; aber stets, so oft wir sie mit der Tafel 2 zusammenstellen, werden wir von Neuem durch die unabweisbare Ähnlichkeit der beiden Monumente überrascht und, in diesem Falle, auch von der großen Verwandtschaft im Ausdruck. Ich ziehe es vor, die Gemme mit der Dreiviertelsansicht des kyrenaeischen Kopfes und nicht mit dem einfachen Profil zusammenzustellen; denn im Profil treten viele kindliche Züge hervor, während in der Ansicht von vorn oder im verlorenen Profil der Kopf ein reiferes Aussehen und daher größere Ähnlichkeit mit der Gemme gewinnt. Ich möchte sagen, daß die Ähnlichkeit in diesem Falle noch schlagender ist als bei den Münzen. Man

Abb. 6. Berenike II. Carneol, Ermitage, Leningrad.

muß ja auch bedenken, daß die Gemme von feinerer Arbeit ist und daher zum Vergleich geeigneter als irgendeine Münze. Gibt man die Identifikation der Gemme zu, so wird sie für uns das wichtigste Hilfsmittel zur Bestimmung des Kopfes aus Kyrene.

Es soll hier eine kurze Übersicht von Identifikationen, die auf den Namen der Berenike versucht worden sind, gegeben werden. Die alte Hypothese von Dutilh und Svoronos, die sie in einer großen Kalksteingruppe zu Alexandria erkennen wollten, braucht kaum mehr angeführt zu werden; sie ist von Collignon längst widerlegt. Nun glaubt Breccia Berenike II. in zwei Köpfen des Museums von Alexandria erkennen zu können (Nr. 3275 u. 3466); aber keiner von diesen hat besondere Ähnlichkeit mit den Münzen, deren ikonographischer Wert durch die unbedingte Sicherheit des Typus unbestreitbar erscheint. Zudem ist der eine schwerlich ein Porträt, sondern vielmehr der kleine Kopf einer Isis oder Lybia, und überdies vielleicht erst aus römischer Zeit. Der andere allerdings, ziemlich schlecht erhalten, ist wahrscheinlich ein Porträt und möglicherweise auch das einer Königin; wenigstens trägt er das Diadem und trug ursprünglich auch anderen Schmuck. Aber die Technik erinnert so sehr an augusteische Skulpturen, daß ich ihn in das erste Jahrhundert vor Christo setzen möchte.

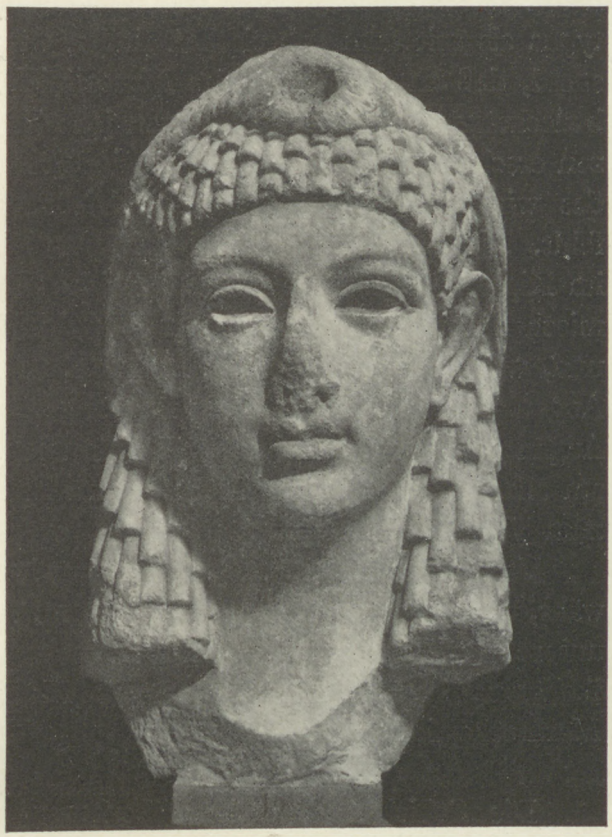


Abb. 7. Kopf einer ptolemäischen Königin. Rom, Museo Mussolini. Phot. Alinari.

Endlich hat Delbrueck die Vermutung geäußert, man könnte Bere-

nike II. in jenem bezaubernden Kopf einer ptolemäischen Königin wiedererkennen, den das Mussolini-Museum besitzt (Abb. 7). Tatsächlich schlägt er aber die Identifikation, wenn auch zweifelnd, auf Grund der Münzen von Ephesos und nicht der ägyptischen vor. Da sich diese aber auf Berenike, Gattin des Antiochos II. und nicht auf die Tochter des Euergetes beziehen, dürfen wir diese Hypothese aus unserer Untersuchung ausschließen. Ich muß allerdings bekennen, daß ich, wenn überhaupt eine Ähnlichkeit, sie mehr im Vergleich mit dem ägyptischen Münztypus als mit dem ephesischen finden würde. Überdies bleibt der Umstand, daß an dem Kopf des Mussolini-Museums die einzigartige Kopfbedeckung und die hohlen Augen jede Zusammenstellung mit den Münzen erschweren, und daß zudem die Übereinstimmung in der Haartracht, das wichtigste Element des Vergleichs und der Kontrolle, hier völlig fehlt. Übereinstimmung in der Allgemeinheit des Typus, im Mund und im Kinn besteht allerdings. Aber jene Königin-Isis ist fleischiger, schelmischer und weniger sentimental als der Kopf aus Kyrene. Die kleinen und, wenn die Schatten der Aushöhlung nicht trügen, halbgeschlossenen Augen passen durchaus nicht zu den großen dunkeln und schmachtenden Augen der Kyrenäerin, deren Größe auch auf den Münzen wiederkehrt, am allergrößten auf den Münzen von Ephesos, die Delbrueck besonders zum Vergleich heranzieht.

Von diesen Bestimmungsversuchen hat also keiner hinreichende Gewähr, um den unseren erschüttern zu können; keiner bietet wie der unsere eine Reihe von sicheren Übereinstimmungen der hauptsächlichen ikonographischen Grundlagen: der Münzen, der Gemmen und des Marmorkopfes.

Die Schicksale des Herrscherhauses von Kyrene im dritten Jahrhundert tragen die gleichen charakteristischen Züge wie die der großen hellenistischen Staaten. Was sich seit dem Tod des großen Alexander an den Königshöfen der Diadochen in Mazedonien, in Syrien, in Ägypten zutrug, wiederholt sich hier: dynastische Streitigkeiten, hervorgerufen mehr durch verbrecherische Heiraten als durch Kriege; wilde Kämpfe, in denen die Habgier einer Familie oder der Egoismus eines Einzelnen vor keiner Ausschreitung zurückschreckt, von immer schrecklicheren Kriegen bis zum Verwandtenmord, bis zum Incest, der zum Scheine durch die Sitten orientalischer Völker gerechtfertigt wird.

Im Frühjahr des Jahres 308 nahm Magas, der Stiefsohn des Ptolemaeus Soter, in dessen Namen und zum zweiten Male die Kyrenaika für Ägypten. Sie war schon einmal im Jahre 322 durch den General Ophelas ägyptisch geworden, der sich später als Satrap des Ptolemaeus zum unabhängigen Fürsten ausrief, um dann, begierig nach größeren Unternehmungen, sich mit allzu mächtigen Verbündeten einzulassen und zu Karthago auf Betreiben des Agathokles von Syrakus den Tod zu finden.

Aber die unzugängliche Lage der Kyrenaika, die von drei Wüsten umgeben ist, und die leichte Seeverbindung mit der griechischen Welt der Aegaeis waren treibende Faktoren für jeden, der die Macht über die Pentapolis in Händen hielt. Im Jahre 301/300, beim Tode des Ptolemaeus Soter, verkündigte auch Magas seine Unabhängigkeit. Auf den Umstand bauend, daß sein Stiefbruder Ptolemaeus Philadelphos der neue Pharao Ägyptens, im Streite mit Antiochos von Syrien lag, marschierte er über Katabatmos in die Marmarika und bedrohte Ägypten so von Westen. Zwar gelang es dem Philadelphos, den Magas über die Grenzen zurückzudrängen; aber, in Syrien zu sehr in Anspruch genommen, mußte er sich damit begnügen und ihn in der Pentapolis ungestört regieren lassen. Von da ab ist Magas in Wirklichkeit, wenn auch nicht von rechtswegen, König von Kyrene; Ägypten machte von seinen Rechten über die Satrapie zunächst keinen Gebrauch. Einige Jahre hindurch begnügte er sich mit der Herrschaft über sein Stammland. Aber um 275, als es ihm geglückt war, Apame, eine Tochter des Antiochos, zur Gattin zu erhalten, nimmt er die alten Pläne wieder auf, vielleicht um den Wünschen seines mächtigen Schwiegervaters zu willfahren, in jedem Fall im Vertrauen auf dessen Hilfe. Von neuem marschiert Magas gegen Ägypten und es glückt ihm, Parethonios zu besetzen; der Krieg flammt wieder auf und zieht sich in mattem Verlauf dann immer mehr in die Länge: die libysche Wüste ist eine schreckliche passive Abwehr, die trennt und nicht vereint.

Um 260 wird der Friede geschlossen, ein Verständigungsfriede, der die Eigenliebe des Magas nicht verletzt und im Grunde die ägyptischen Rechte unangetastet läßt. Der Pharao erkennt den Magas als unabhängigen König an, aber dieser verlobt seine einzige Tochter Berenike, damals ein Kind von etwa fünf Jahren, mit dem jungen Ptolemaeus, dem Sohn des Philadelphos. Nach dem Tode des Magas wird die Kyrenaika somit als Mitgift der Berenike an Ägypten zurückfallen. Was für Über-

legungen zu dieser Übereinkunft geführt haben, ist leicht einzusehen. Ein Jahr bevor Antiochos starb und Magas damit seine Hauptstütze verlor, begriff auch der alte Krieger diese Lage. Er bedachte, daß er in so langjähriger Ehe nur eine Tochter hatte und daß es nutzlos sei, einen Kampf um ein Königreich fortzusetzen, für das kein Erbe da war.

Seine Gemahlin Apame dagegen konnte nicht vergessen, daß sie die Tochter des Antiochos war und sah mit scheelen Augen auf den Friedenschluß. Als Magas um 250 starb, beschloß sie sich zu rächen. Berenike war noch ein junges Mädchen von 15 Jahren, in der Obhut von Frauen und, wie man sagte, ganz besessen nach Parfümen. Für die Politik fiel sie nicht ins Gewicht und Apame zog ihren Nutzen daraus. Sie rief Demetrios den Schönen, den Sohn des Antigonos Gonatas von Macedonien, nach Kyrene. Dann brach sie den Vertrag mit den Ptolemaeern und verlobte ihm ihre Tochter Berenike. Für den Augenblick zeichnete Demetrius als Regent und bald auch als König der Pentapolis.

Der Plan der Apame wäre, abgesehen von der Haltung, die Ägypten einnahm, vielleicht keinen Schwierigkeiten begegnet. Sicher hatte Berenike ihren ersten Verlobten, den Ptolemaeus nie gesehen; und der neue, durch seine Schönheit berühmt, hätte gewiß ihr Herz mit leichter Mühe gewonnen. Unter den Kyrenäern bestand sicherlich eine starke Partei, die für den Bruch mit Ägypten war. Das hatte sich bei verschiedenen Gelegenheiten gezeigt, sowohl zur Zeit des Abenteurers Thibron wie später bei Ophelas. Da blieb es dem Demetrius selber vorbehalten, alles zu zerstören.

Seine eigene Schönheit riß ihn hin. Gierig nach Triumphen bei Frauen wollte er, bevor er die Tochter nahm, auch die Mutter besitzen. Offenbar war Apame noch nicht alt und auch nicht ohne Anziehungskraft; denn welches politische Interesse konnte wohl Demetrius bestimmen, eine so vielversprechende Situation zu zerstören, um dafür eine Eroberung einzutauschen, die für seine Eigenliebe als Mann wenig ruhmvoll war? Vielleicht war es auch Apame selbst, die einen solchen Preis dafür forderte, daß sie ihn nach Kyrene gerufen hatte.

Das Gerücht von dem Handel sickerte sehr bald durch die Palastmauern. Die Bevölkerung der Stadt und auch die Truppen fühlten sich beleidigt; oder wenigstens, soweit sie aus dem einen oder andern Grunde die Herrschaft der Ägypter einer macedonischen Herrschaft vorzogen, spielten sie die Beleidigten. Jenes Jahrhundert war zu sehr daran gewöhnt,

noch ganz andere Skandale in den Königspalästen mit anzusehen, als daß eine solche Liebesgeschichte genügt hätte, um eine ganze Stadt aufzuregen.

Nur von einer dürfen wir glauben, daß sie sich wirklich im Tiefsten getroffen fühlte: das war die junge Berenike. Die grausame Beleidigung reifte sie auf einen Schlag und verwandelte das Kind in ein Weib, das seines Willens bewußt, Herrin seiner Nerven, zu allem entschlossen war.

Die Unzufriedenen scharten sich um sie, und es scheint, daß sie selbst die Pforten des Palastes geöffnet hat und sie hereinführte, die Liebenden zu überraschen. Die Tragödie tauchte die Königsburg von Kyrene in Blut; aber es ist eine Tragödie, die ihre Berechtigung wie ihre mildernden Umstände hat. Trotzdem wagte das junge Mädchen nicht, so sehr auch ihr erbittertes Gemüt von Haß überquoll, der blutigen Szene beizuwohnen. Aus dem Nebenzimmer rief sie ohne Unterlaß den Mördern zu, sie möchten der Mutter schonen, die sie so schwer verletzt hatte.

Nachdem Demetrios getötet war, hatte die ägyptische Partei mit einem Schlag wieder die Oberhand. Die Beziehungen zu Ägypten wurden im Jahre 247 wieder aufgenommen, Ptolemaeus Euergetes wurde auf den Thron gehoben und Berenike nach der alten Verabredung seine Gemahlin.

Gleich darauf störte eine neue und noch grausigere Tragödie das Glück der Berenike, auch diese nicht die letzte und nicht die düsterste ihres Lebens. Zu Daphne in Syrien wurde, auch hier aus dynastischen Gründen, die Schwester des Ptolemaeus Euergetes hingemetzelt. Kaum daß er die Hochzeit mit der jungen Kyrenäerin gefeiert hatte, mußte er sie für die Dauer des langen syrischen Feldzuges verlassen.

Damals gelobte Berenike für die glückliche Heimkehr des Gemahls den Göttern eine Locke ihres blonden Haares; als Ptolemaeus unverletzt zurückkehrte, weihte sie die Locke im Tempel des Zephyrion. Aber in der Nacht verschwand auf geheimnisvolle Weise die Locke. Da rettete ein weiser Astronom geschickt, galant und höflich die Situation, indem er entdeckte, daß jene Haarsträhne ein Sternbild geworden war: die Locke der Berenike. Daher konnten die Dichter von Kallimachos an die wunderbare Geschichte der liebenden Gattin und der blonden Locke besingen, die zur Ehre des Firmaments in den Himmel aufgenommen war.

In welchem Augenblick ihres Lebens ist die Berenike des Kopfes aus Kyrene dargestellt? Offenbar ist sie noch ein zartes Mädchen, fünf-

zehn Jahre oder wenig älter; sie trägt noch kein Zeichen der Königswürde. Das Porträt muß eben in jener unruhigen Zeit zwischen dem Tod des Magas und der Ehe mit Ptolemaeus Euergetes entstanden sein.

Es gibt das Bild der großherzigen 'parva virgo', die es wagte, die erlittene Beleidigung mit Blut abzuwaschen. Die sehnsuchtsvollen und sehr großen Augen unter den schattigen Bögen der breiten Brauen, die scharf in den bleichen Glanz der glatten hohen Stirn eingeschnitten sind; Nase und Mund in der Vollkommenheit ihrer minutiösen Arbeit; das zarte und kleine Kinn: all das bezeugt Lieblichkeit, aber auch Willensstärke und Leidenschaft, eben die Eigenschaften, die allen Schicksalen der Berenike ihre Farbe geben. Das Porträt, um es noch einmal zu sagen, ist Spiegel und Erklärung eines Körpers, eines Charakters, eines Lebens.

Unter eine Statue der jungen Berenike schrieb einst Kallimachos der Kyrenäer (Anth. Pal. V 146, Wilamowitz LI):

Τέσσαρες αἱ Χάριτες, ποτὶ γὰρ μία ταῖς τρισὶ τήναις
ἄρτι ποτεπλάσθη κἤτι μύροισι νοτεῖ,
εὐαίων ἐν πᾶσιν ἀρίζαλος Βερενίκα,
ἇς ἄτερ οὐδ' αὐταὶ ταὶ Χάριτες Χάριτες.

Gern setzen wir dies Epigramm unter den Kopf aus Kyrene, der seiner völlig würdig erscheint. So verbinden Epigramm und Skulptur sich zum Bilde eines Lebensschicksals. Das eine erläutert die andere so vollkommen, daß diese beiden kleinen und so wunderbaren Kunstwerke sich in einer neuen und unlösbaren Einheit zu verbinden scheinen.

GEDANKEN ÜBER HORAZ

VON

FRIEDRICH KLINGNER

Als sich zur Zeit des jungen Goethe die Deutschen gegen die französische Bildung auflehnten, ihre Maßstäbe zerbrachen und neue, bis dahin vernachlässigte Werte im geistigen Leben zur Geltung brachten, entwerteten sie zugleich mit den großen französischen Dichtern auch deren Vorbilder im Altertum, die römischen und besonders die augusteischen Dichter. In diesem Sturze ist auch Horaz den Deutschen entglitten, in solche Ferne, daß es heute ein Wagnis ist, mit geistig anspruchsvollen Menschen von ihm zu sprechen. Herder hat ihn zwar noch hoch verehrt, und seine Briefe über das Lesen des Horaz können dem Suchenden heute noch helfen. Aber Goethe ist nicht mehr so von ihm berührt worden, daß sein eigenes Leben wesentlich dadurch bereichert worden wäre. Was man auch an Anklängen und weiter gesponnenen Gedanken beibringen mag, sein Wort von der „furchtbaren Realität" der Lyrik des Horaz, „ohne alle eigentliche Poesie" ist eindeutig. Die Episteln freilich und die Satiren, die Wieland übersetzt hatte, sind Goethe nicht gleichgültig gewesen, und die Beschäftigung mit ihnen hat die dauernde Vorstellung bei ihm hinterlassen, Wieland sei eine Art Verkörperung des horazischen Geistes in seiner Zeit. Aber Horaz war doch durch Goethes Haltung gleichsam zerstückt und als Ganzes für das deutsche Volk verloren, zumal da begreiflicherweise die romantische Zeit erst recht nichts mit ihm anfangen konnte. Nur eine Minderzahl hat seither den Zugang ins Innere der horazischen Dichtung gefunden, die Mehrzahl derer, die am geistigen Erbe des Volkes teilhatten, haben gewiß wie Goethe geurteilt oder oft auch noch entschiedener. Es läßt sich nicht leugnen, Horaz ist der heutigen Zeit so fern gerückt wie etwa dem späten Mittelalter, freilich in einer anderen Richtung. Man kann das bedauern; vielleicht ist es aber besser, eine glückliche Möglichkeit zu benutzen, die darin liegt. Wie man nämlich die Formen eines Gebirges besser aus der Ferne auffaßt, als wenn man sich an seinen Ab-

hängen bewegt, so kann vielleicht eine Zeit, die sich von einem Dichter besonders weit entfernt hat, die unterscheidenden Formen und Zusammenhänge seines Lebenswerkes besonders leicht von neuem erkennen, wenn sie nur den Blick darauf richtet. Zu dieser Hinwendung des Blickes wollen in der Nachfolge von Führern in der Philologie wie Wilamowitz, Reitzenstein, Heinze und anderen auch die hier vorgetragenen Gedanken einladen, indem sie ohne Rücksicht auf Maßstäbe, die die heutige Zeit an die einzelnen Gedichte anlegen mag, zu zeigen versuchen, daß die verschiedenen Gedichte und Dichtarten des Horaz zusammen etwas Einheitliches, in sich sinnvoll aufgebautes ausmachen. Wie sich jeder einzelne dann zu dieser Gestalt verhalten will, wird sich wohl von selber ergeben; auf jeden Fall wird der welcher sie einmal in ihrer Einheit gesehen hat, auch das lyrische Werk anders verstehen als einer der es vereinzelt. Gerade die Lyrik der zwanziger Jahre, also der ersten drei Odenbücher, mit der vorangehenden Epoden- und Satirendichtung in eins zu sehen ist wichtig und, wie es scheint, ungewohnt; gelingt es, so fügen sich die Episteln und späten Oden von selbst an. Darum darf sich der hier vorgelegte Versuch auf die Betrachtung der Epoden, Satiren und der lyrischen Sammlung des Jahres 23 beschränken.

Wie im Pflanzenkeime zwar nicht die künftige Pflanze in ihrer Wirklichkeit, die ja von äußeren Einflüssen mitbedingt ist, und nicht die Materie enthalten ist, die sie sich einmal einverleiben wird, aber doch die Form, die ihren Wuchs dem Wesen nach bestimmen wird, ähnlich birgt bereits das erste Gedicht des Horaz, das er der Erhaltung für wert gehalten hat, das sechzehnte im Epodenbuche, seine spätere Dichtung keimhaft in sich. Es ist der Aufruf des Vierundzwanzigjährigen an die Römer, vor dem Verderben, das infolge der lange in Bürgerkriegen angehäuften Schuld nun losbrechen und Rom vernichten wird, zu flüchten und auf die glückseligen Inseln im Westmeere auszuwandern. Das sieht freilich von den späteren Dichtungen verschieden genug aus; um zu sehen, wie sie sich doch darin schon ankündigen, muß man den mehrschichtigen historischen Aufbau des Gedichtes verstehen. Der Dichter tritt als prophetischer Führer vor die gegenwärtig gedachten Römer, rüttelt sie auf und zeigt ihnen den Weg zu ihrem Heile. Das ist eine Haltung, die seit Jahrhunderten aus der Dichtung verschwunden war; Archilochos und Solon und ihre Zeit- und Kunstgenossen hatten so zu ihren Mitbürgern gesprochen; später, etwa nach Euripides, hatte die große Dichtung überhaupt darauf ver-

zichtet, dem Leben der Gesamtheit Maßstäbe und Ziele zu geben. Mit der sechzehnten Epode hat Horaz diese Haltung, dieses Amt und diese Würde der Dichtung zurückgewonnen, zunächst für sich selbst. Aber freilich besteht ein großer Unterschied. Jenen alten Dichtern war die angedeutete Konstellation aus Führer und Bürgerschaft in der Wirklichkeit gegeben, und ihre Worte fügten sich in dieses Wirkliche als ein möglicher Text ein. Der Dichter konnte wirklich vor seine Mitbürger hintreten und ihnen sein Gedicht so vortragen wie wir es lesen. Horaz dagegen konnte sich nur vorstellen, es gebe auch in seinem Leben eine Gelegenheit, so zur Gesamtheit seiner Mitbürger zu sprechen. Statt einen möglichen Text zu wirklichen Zusammenkünften zu dichten konnte er nur mit der Einbildungskraft nach dem Vorbild jener alten Verhältnisse die schwebende, von aller Wirklichkeit abgelöste Vorstellung einer solchen Versammlung erzeugen und sich in dieser Sphäre sprechend einführen. Er hat es in der bekannten kallimacheischen Weise getan, die uns aus Catull und Tibull vertraut ist, indem er in den Worten des Volksführers sich zugleich die Szene in ihrem Ablauf abbilden läßt, in der er sich redend denkt. Der Leser erfährt nicht nur die Gedanken des Redners, sondern erlebt es mit, wie die Menschen sich entschließen, wie keiner auf die Frage nach einem bessern Rate antwortet, wie der Führer die Menge, die schon zur Ausführung fortdrängt, zum Schwur zurückhält. Hierin ist das Gedicht nun wieder hellenistisch, und wer das erkennt, der zweifelt, wieweit das was da geraten und versprochen wird, beim Worte genommen werden will; es hat ja zunächst nur in einer Phantasie des Dichters Leben und Bedeutung. Freilich am Eingang des Gedichtes stehen blutig ernst die Bürgerkriege, und überhaupt wird daran niemand gezweifelt haben, daß es sich um eine Angelegenheit handelt, die dem Dichter auch über seine Phantasie hinaus wirklich am Herzen liegt; hierin bleibt das Gedicht grundsätzlich von der hellenistischen Dichtung verschieden. Aber was denn eigentlich dieses Anliegen ist, fragt sich. Daß sich nämlich die Römer im Augenblick entschließen sollen, ihre Habseligkeiten auf Schiffe zu packen und samt und sonders ins Ungewisse hinauszufahren wie einst die Phokäer, die ihnen als Vorbild vorgehalten werden, das gehört sicher nur zum Phantasiebild der vorgestellten Volksversammlung. Auf die Auswanderung kommt es Horaz in Wirklichkeit gar nicht an, auch auf die Inseln im Westmeere nicht, überhaupt nicht auf das Räumliche. Sonst hätte er den Gedanken festgehalten, der sich aus dem Phokäermotiv er-

gibt und den er zuerst verfolgt, daß nämlich womöglich die ganze Bürgerschaft von dem am Orte haftenden kriegerischen Verderben fortgeführt werden soll. Anstatt dessen verschiebt sich der Gedanke dahin, daß sich die Schuldlosen, Frommen aus der verschuldeten Umwelt und ihrem Verderben, das heißt doch aus dem römischen Leben, wie es den Dichter umgab, aus der Masse der Römer retten sollen. Aus der Richtung der Verschiebung erkennt man, worauf es dem Horaz ankommt: nicht auf das was sich im Raume abspielt, sondern auf Verhältnisse der moralischen Welt. Das Gedicht ist nicht eine von Wunsch und Sehnsucht eingegebene politische Schwärmerei, die dem Dichter eine in der Wirklichkeit unmögliche Befriedigung in leerer Einbildung gewährte, sondern eine in räumlichen Anschauungen ausgedrückte Abwendung von dem schuldbeladenen, verderbenschwangeren Wesen und Treiben ringsum, ein Aufruf an die Wackeren, reine Bezirke des Lebens aufzusuchen. Das ist aber wirklich, wie vorhin gesagt wurde, der Inbegriff dessen was Horaz in seinen späteren Gedichten tut. Immer wieder steht er in der Abwehr gegen eine Verkommenheit, etwas Ungesundes, Verderben drohendes, immer wieder weist er auf reine, gesunde, sichere Bezirke des Daseins hin, freilich ohne sie ins Räumliche zu verlegen.

Die innere Abwehr gegen das Widrige, Verkommene, das ihn bedrängte und in der schlimmen Zeit der sechzehnten Epode an Rom verzweifeln ließ, hat danach zehn Jahre lang im Vordergrunde seines Dichtens gestanden, während die Führung zu Zielen und Normen des Lebens daraus verschwand. Kundgebungen dieses Sich-wehrens und Sich-wahrens sind auf der einen Seite die Epoden. Sie unterscheiden sich nicht nur in Stil und Versmaß von artverwandten Gedichten Catulls und seiner Kunstgenossen, sondern auch in der Richtung des Willens. Nicht so sehr einen Gegner wollen sie aus purem persönlichen Haß vernichten als vielmehr sich männlich kräftig gegen Schlechtes, Verkommenes, Bedrückendes aufbäumen, wobei die Person des Gegners, wenn es sich überhaupt um einen Gegner handelt, wenigstens zumeist von untergeordneter Bedeutung ist. Aber nicht nur die einzelnen Gedichte mit ihrer besonderen Willensrichtung ordnen sich der großen Abwehr dieser Jahre ein, sondern schon dieses, daß Horaz überhaupt Epoden, archilochische Jamben, dichtete, beruht auf einem Akte der Auflehnung und des Abrückens. Seine klassische Haltung ist nicht wie die Virgils in kampflosem, fast unmerkbarem Hinauswachsen über seine künstlerische Herkunft entstanden, sondern

in einer Ablehnung dessen was in seiner Jugend herrschte, die mit Entschiedenheit schon vollzogen war, als seine ersten erhaltenen Verse entstanden. Er hatte darauf verzichtet, hellenistisch zu dichten wie alles um ihn her, und das war nicht nur eine literarische, sondern eine menschliche Befreiung gewesen von dem verkehrten, zersetzten Menschentum, das den Gehalt der Dichtung um Catull ausmachte. Diese Dichtung umging ja gerade die Dinge, die einem Manne besonders angelegen sein mußten, Staat und jegliche Ordnung und Bindung des Lebens; diese Dichter stellten in die Mitte ihrer Dichtung das was nicht in der Mitte des Lebens stehen durfte, Erotik. Sie schwelgten in den Bildern des Genießens und Leidens, des Rausches und der kranken Sehnsucht ohne Rücksicht auf ein anderes Maß als das ästhetische. Gegen diese Zersetzung hat Horaz Archilochos zu Hilfe gerufen und von ihm hat er den männlich autarken Ton der Dichtung gelernt, der an sich schon ein Widerspruch und eine Auflehnung gegen das Treiben rings um ihn her war.

Aber es gibt doch erotische Gedichte in der Sammlung, voll von hellenistischen Motiven, und das elfte, an Pettius gerichtete hat man geradezu eine umstilisierte Elegie genannt. Gewiß, aber gerade diese Gedichte und besonders das Pettiusgedicht lassen die innere Befreiung erkennen. Zwar stimmen in diesem Gedichte die Züge, mit denen Horaz seine vergangene Leidenschaft schildert, alle mit der Elegie überein. Wie die Liebenden in der Elegie und wie Cornelius Gallus in dem letzten der Hirtengedichte Virgils, schmachtete damals auch Horaz in kranker Sehnsucht. Er glaubte, sein gutes, anständiges Herz gebe ihm das Recht auf Gegenliebe. In ihm wechselten tapfere, unausführbare Entschlüsse mit kläglichem Unterliegen. Kurz, da war er mit seinem ganzen Wesen in Leidenschaft verstrickt. Aber das war vor drei Jahren; jetzt schämt sich Horaz des Treibens. Von dem Gegenstand seiner gegenwärtigen Leidenschaft, einem Knaben, heißt es nur kurz und verhältnismäßig gefühllos, daß er an zartem Körperreiz jedes Mädchen übertreffe. Und während bei den Elegikern und vorher bei Catull und sicher auch bei seinen Zeitgenossen der Gedanke an das Ende der Leidenschaft dem Liebenden, solange er in ihrem Banne steht, unmöglich ist, weil sie sein ganzes Wesen durchdringt, so rechnet Horaz damit, daß ihn zwar nicht die Vorhaltungen seiner Freunde befreien werden, wohl aber irgendein neuer Brand, Knabe oder Mädchen. Er weiß, verliebt wird er immer sein, aber der Gegenstand wird wechseln. Das ist die gegenwärtige Verliebtheit des Horaz, deren er sich offenbar

nicht schämt, zurückgedrängt aus dem Seelischen, wo sie früher eingedrungen war, so daß der Dichter nicht in allen Schichten seines Wesens an den jeweiligen Gegenstand gebunden ist. Sie steht im geraden Gegensatz zur Verliebtheit des Gallus und der späteren Elegiker. Wo käme es denn auch in der Elegie vor, daß ein Aussetzen der Dichtung mit einer Liebessache entschuldigt würde, wie es hier am Anfang des Gedichtes geschieht? Im Gegenteil, diese Dichter können nur dichten, weil sie verliebt sind, mit der Leidenschaft würde zugleich ihre Dichtung erlöschen. Horaz stellt sich also mit allem was sich auf seine gegenwärtige Lage bezieht, in Gegensatz zur Liebesdichtung seiner Zeitgenossen, dagegen sein früherer Zustand stimmt mit dem inneren Verhalten ihrer Dichtung überein. So spiegelt sich in dem Gedichte die menschliche Befreiung vom Banne der damals geltenden Dichtung, dieselbe Befreiung, die sich auch in der wohl zuerst entstandenen Satire kundgibt, der zweiten des ersten Buches. Auch dort rückt Horaz von dem verstiegenen verliebten Getue ab; er lacht über den Nimbus, mit dem eine gefühlvolle Jugend die Erotik umgeben hat, und hält es mit einer vereinfachten Geschlechtsliebe ohne Aufwand von Schwärmerei. Diese Befreiung war ein für allemal in Horaz vollzogen. Nicht nur, daß sie die übrigen Gedichte des Epodenbuches bestimmt, soweit sie Erotisches enthalten, sondern sein Leben lang hat er bewußterweise jenem Liebesstile ferngestanden, in dem Eros alles Denken über Welt und Leben durchdringt und sich untertan macht. Auch in den lyrischen Gedichten ist beim Dichter selbst nur jene andere Art der Leidenschaft anzutreffen, die sich in engen Schranken hält und darin nicht mehr ist als die immer noch von Ethos bestimmte Betätigung jugendlicher Lebenslust und Lebenskraft.

Neben Archilochos trat für Horaz Lucilius der Satirendichter als Vorbild, der persönlichste unter den Römern neben den persönlichsten der Griechen, auch er für Horaz ein Bundesgenosse in der inneren Abwehr der dreißiger Jahre. Lucilius hatte die läßliche, immer zur Entspannung des Spaßens und Lachens bereite Seelenhaltung des hochkultivierten Menschen, die ganze Sphäre des intimen auflockernden Plauderns und Scherzens, die der Scipionenkreis zuerst in Rom kultiviert und besonders als feine Ironie in das Lebensideal einbezogen hatte, als erster in die lateinische Literatur eingeführt und in höchst persönlichen Dichtungen dargestellt, worin die Überlegenheit des innerlich gesunden, philosophisch gebildeten Mannes über die große Masse seiner Zeitgenossen entschieden

in die Erscheinung trat. Diese lucilische Haltung, abgewandelt natürlich, half dem Horaz neben der archilochischen in den zehn Jahren der Abwehr, sich gegen das Widrige zu wahren. Das Häßliche, Bedrückende wurde zum Lächerlichen; Unmut und Verzweiflung, wie sie sich in der sechzehnten Epode zeigen, mildern sich zur Ironie, zum urbanen Lächeln, zum nachdenklichen Scherzen ab. So entstanden die Satiren. Man würde ihnen unrecht tun, wenn man sie unter dem Eindruck ihrer witzigen Plauderei für eine Ausgeburt natürlicher Schalkhaftigkeit und nichts anderes nähme. Horaz selbst verwahrt sich gegen diese Auffassung in der vierten Satire des ersten Buches, indem er sagt, seine Satirendichtung sei ein Stück der Bildungsarbeit, die er an sich beständig leiste, so wie ihn sein Vater gelehrt habe. Freilich nur die eine Seite dieser Selbstformung drückt sich in den Satiren aus, die Vergegenwärtigung verkehrten oder lächerlichen Lebens. Die andere, der Blick auf rechtes Leben, bleibt unausgedrückt, aber wer die Linien in den Plaudereien über Lebensführung ins Positive weiterzieht, der erkennt, daß sie überall auf dieselbe Stelle hinweisen: auf rechtes Maß, gefaßt etwa mit den Gedanken eines edlen Epikureers, und sittlichen Takt und Gesundheit des Seelenlebens. Daß das unausgedrückt bleibt, gehört zu der von Horaz gewählten Haltung der Satire, gehört zur Abwehrstellung dieser Jahre.

Aber nicht nur das Positive, das Rechte, Nachahmenswerte bleibt unausgesprochen, sondern bis auf gelegentliche Seitenblicke tritt auch die Rüge, der Hinweis auf das Verkehrte in eigentümlicher Verhüllung auf. Wenn schon einmal der lehrhafte, diatribenartige Ton einsetzt, so wird er gleich wieder durch einen Scherz, eine Selbstironie zurückgenommen, oder er wird von vornherein einer fremden Person in den Mund gelegt, meist mit irgendeiner Art Ironie, so daß Horaz nicht ganz beim Worte genommen werden kann. Das ist aber wieder kein ethischer Nihilismus, kein bloßer Mummenschanz, sondern feinste Humanität, die den blutigen Ernst sowohl der Dinge wie der eigenen inneren Antwort darauf abbiegt, den Gegensatz zur häßlichen Umwelt mildert und sich gerade dadurch wahrt.

In dieser Humanität der Satiren liegt eine gewisse Lösung der Schwierigkeiten und Nöte, die den Dichter am Anfang mit Unmut und Verzweiflung bedroht hatten. Aber es liegt auch eine Entsagung in der Dichtung dieses Jahrzehnts, ein Verzicht, sich anders als abwehrend und spöttisch zu äußern, ein Verzicht, den Menschen das was recht und erstrebens-

wert ist zu zeigen. In der Dichtung vom Ende der dreißiger Jahre tauchen Anzeichen dafür auf, daß die engen Schranken dieses Verzichtes dem inneren Bedürfnis des Dichters nicht mehr genügten. Die sechste Satire des zweiten Buches steht ihrer inneren Form nach für sich gegen alle anderen: Horaz ist allein draußen auf seinem Gute. Sonst liegt es im Wesen des „Geplauders" (sermo), daß es sich an einen Partner wendet, ob dieser nun ausdrücklich angeredet wird oder nicht; auch die Erzählungen unter den Satiren sind so gefaßt, wie man sie in Gesellschaft zum besten gibt. Und die Umwelt der Satire ist naturgemäß die Großstadt; wenn in der dritten des zweiten Buches Damasippus dem Dichter zur Saturnalienzeit draußen auf dem Lande seinen unerwünschten Vortrag hält, so überfällt in ihm eben das römische Treiben den Dichter, der sich daraus zurückgezogen hat. Hier aber ist der Dichter wirklich allein auf seinem Landsitz. Es ist ein Morgen, vielleicht nach der Ankunft aus der Stadt, es ist freie Zeit. Da tritt ihm das Schöne dieses Besitzes, dieses Daseins ins Bewußtsein; er spricht diesen Gedanken beglückt aus, und alsbald wird daraus ein Gebet an Mercurius, in dem er, statt mehr zu wünschen, vielmehr seine vornehme Gesinnung in Bezug auf irdische Güter bekennt und um hellen, wachen Geist und Schutz bittet. Dann beginnt er sein Tagewerk mit dem wohligen Gefühl der Befreiung und einem Anruf an Matutinus-Janus, dem er in der Ruhe dieses Aufenthaltes von seinen Plackereien drunten in der Stadt erzählt, die ihn immer nach dem schöneren, besseren Leben auf dem Lande verlangen lassen. Aus dem Bewußtsein des gegenwärtigen Daseins kommt das Bild des gegensätzlichen Stadtlebens, worin wieder, vom Verlangen erweckt, das Bild des ländlichen Daseins auftaucht, und so kehrt das Gedicht am Ende zu seinem Anfang zurück, in einer Gedankenbewegung, die verschieden von der der anderen Satiren und eher der der Elegien verwandt ist, wie sie eben dem einsamen Sprecher ansteht, dem Gedanke aus Gedanken ohne Rücksicht auf ein menschliches Gegenüber auftaucht.

Das alles geht über das Maß dessen hinaus, was eine Satire fassen kann, wenn sie bleibt was sie ist; so geheime Zwiesprache mit sich selbst und den Göttern gehört nicht in die Sphäre des urbanen Geplauders. Aber auch was gesagt wird, geht über das Maß der Satire hinweg, es enthüllt mehr als es diese Dichtart sonst zuläßt, die innere Meinung des Herzens, das Verlangen nach der Zurückgezogenheit, die Freude an dem

kleinen Besitz und der Daseinsmöglichkeit, die er gibt, die Gesinnung und Richtschnur seines Lebens. Kurz, die nicht abwehrenden, sondern bejahenden Empfindungen und Gesinnungen des Innern kommen hier in geheimer Zwiesprache mit den Göttern aus der Verborgenheit hervor, in der sie sonst die Kunstform der Satire hält, anders noch als in der positivsten unter den früheren Satiren, der sechsten des ersten Buches, wo die Rücksicht auf den Gesprächspartner die Rede mitbestimmt.

Schwerlich ist es Zufall, daß sich gerade in dem Gedichte jene Entsagung zu lösen beginnt, in dem das Sabinergut, das ihm Maecenas geschenkt hatte, zuerst zum Gegenstand der horazischen Dichtung wird. Das kleine Anwesen, das mich mir zu eigen gibt, nennt er es später einmal in den Briefen. Etwas zu haben, wo er sein Leben ganz nach Wunsch und Idee gestalten konnte, eine Art äußere Verwirklichungsmöglichkeit seiner inneren Anschauungen von rechtem Leben, das muß für Horaz etwas so Erfüllendes gewesen sein, daß in ihm mit der Freudigkeit das Bedürfnis entstand, mehr in seiner Dichtung auszusprechen als er sich in der Zeit der Satiren gestattet hatte.

Etwas Ähnliches ist um dieselbe Zeit in der Epodendichtung vor sich gegangen. In dem Gedichte, das Horaz bei der Herausgabe an den Anfang der Sammlung gestellt hat, weist er das Ansinnen zurück, daheimzubleiben, während Maecenas in den Krieg zieht, in dem die Entscheidung zwischen Caesar Octavianus und Antonius fallen wird. Dieser kräftige Widerstand gegen eine Zumutung, die ihn in seinem Werte nicht erkennt, das männlich feste Verhalten zu Gefahr und Mühsal fügt sich wohl in Ton und Haltung zu den übrigen Epoden. Aber wogegen sich Horaz wehrt, das ist nicht mehr etwas feindlich Widriges, sondern allzu große Rücksicht, gegen die er freundschaftlich Einspruch erhebt. Und in dem Widerspruch verbirgt sich nur halb das eigentliche Anliegen des Gedichtes, dem Freunde die Treue anzutragen, die sich hier im Kriege einmal bewähren kann. 'Über Alpenhöhen und den Kaukasus und bis zum äußersten Rande des Westens gehe ich tapfer mit dir': so warme Beteuerungen der Freundschaft wachsen über Stil und Haltung der früheren Epoden hinaus.

Bald danach, kurz vor der letzten Entscheidung, im bangen Warten ist das neunte Gedicht der Sammlung entstanden. Die Bewegung des Gedankens geht von der sehnsüchtigen Frage, wann endlich der volle Sieg gefeiert werden könne, über die Vergegenwärtigung der Schande,

die die Antonianer dadurch über Rom gebracht haben, daß sie der orientalischen Königin untertan wurden, allmählich zu Anrufungen des Gottes Triumphus und endlich zu dem Entschlusse, die bange Spannung beim Weine zu lösen. Hierbei stimmt wieder das letzte, das kräftige Sich-aufraffen aus der Beklemmung, mit der Haltung der anderen Epoden überein. Aber der Ausdruck der Sehnsucht in der Bedrängnis, die wiederholte Anrufung des Triumphus, dann der Preis des Feldherrn Caesar, der über Marius und den jüngeren Scipio gestellt wird, kurz all das, was auf dem bejahenden Verhalten zu Caesar und seiner Sache beruht, das sprengt fast die Schranken des Jambus.

Also auch in den Epoden des Jahres der Schlacht bei Aktium tun sich Dinge hervor, die entweder zur Umbildung der Gattung oder zu einer neuen Form führen müssen. Auch hier wird der Gegenstand der Gedichte nicht gleichgültig sein, in denen das Neue auftritt. Die Zeiten der Gefahr und der Entscheidung, die Teilnahme des Horaz am Schicksal des Maecenas und dadurch auch des Octavianus mögen ähnlich wie die neue Daseinsmöglichkeit, die ihm um die gleiche Zeit sein Sabinergut gab, dazu beigetragen haben, daß sich bejahende Empfindungen und Gesinnungen in seine Gedichte einschlichen. Man muß aber außerdem bedenken, daß Horaz ohnehin reif zum Aufgeben seiner Abwehrstellung gewesen sein muß. Denn es mußte einem von vornherein keineswegs nur zum Verneinen begabten Menschen nach zehn Jahren des Sichwehrens und Sich-wahrens, in denen er sich nach dem Unmut und der Verzweiflung ein gewisses Gleichgewicht in sich und der Umwelt gegenüber errungen und in seinem neuen Dasein Wurzeln geschlagen hatte, gewiß nahe liegen, nun auch das Positive seines Innern in der Dichtung auszusprechen.

Aber wie man sich die psychologischen Antriebe auch denken mag, jedenfalls tauchen einerseits am Ende der dreißiger Jahre Ansätze in der Dichtung des Horaz auf, die eine neue Form zu fordern scheinen, und auf der andern Seite wendet sich genau zur gleichen Zeit Horaz wirklich einer neuen Gattung, der Lyrik zu. Und der Hauptunterschied der neuen Gattung denen der dreißiger Jahre gegenüber ist dem Gehalte nach eben der, daß die Verneinung, die Abwehr, das Sich-wahren zurücktritt und wie hinter einem verschwindenden Schutzwall, der nun überflüssig geworden ist, der Vollgehalt des horazischen Geistes und zwar zumeist in positiver Gestalt sichtbar wird. Im übrigen gibt die Lyrik, in die Horaz nun ein-

tritt, ebensogut wie die Art des Archilochus und die des Lucilius Gelegenheit zur persönlichen Auseinandersetzung mit Welt und Menschen, zur Aussprache über gut und ungut, schön und unschön. Die neue Form vermag also Wesentliches von den alten Anliegen in sich aufzunehmen, und sie kann gerade das erfüllen, was die sprengenden Ansätze in Epoden und Satiren unmittelbar vorher forderten. Wenn das richtig ist, dann hat Horaz an dieser Stelle seines Wirkens nicht willkürlich oder mit bloß literarischer Folgerichtigkeit — die lesbische Lyrik war nach Horaz' Meinung aus der archilochischen Vorstufe erwachsen — die beiden Dichtarten der dreißiger Jahre mit einer neuen vertauscht, sondern eine wesentlich von der Mitte der geistigen Persönlichkeit her bestimmte einheitliche Entwicklung umfaßt die Dichtung beider Jahrzehnte.

Diese Einheit im Wandel muß sich auch beim Vergleich einzelner Gedichte der beiden Jahrzehnte offenbaren. Und wirklich wachsen viele einzelne künstlerische Gedanken, so daß man es verfolgen kann, aus den Satiren und Epoden in die Oden hinüber und klären sich dort allmählich zu vollendetem Ausdruck. Wie es nicht anders zu erwarten ist, sind darunter die welche in den vorwärts weisenden Satiren und Epoden ausgedrückt sind; sie spielen gerade in den frühesten Oden eine wichtige Rolle. Aber auch andere erscheinen verwandelt in den Oden wieder. Was die Satiren betrifft, so hat die lustige Erzählung natürlich keinen Raum in der ernsteren Gattung; aber Lehre und Mahnung, die wenigstens mittelbar und negativ gewandt ein Hauptbestandteil der Satire sind, und das Bekenntnis des eigenen Lebensgefühls wachsen in die Lyrik hinein. Die achtzehnte Ode des zweiten Buches, als eine der frühesten an dem noch ungefestigten Odenstil und dem epodenartigen Versmaß kenntlich, das Horaz später nicht wieder angewandt hat, enthält in ihrem zweiten Teile in einer Form, in der man noch die Art der volkstümlichen Moralphilosophen spürt, eine Mahnrede, gerichtet an einen unbestimmt gedachten bausüchtigen, landgierigen Reichen. Wie da der schrankenlosen Begehrlichkeit ihr Bild vorgehalten wird, das könnte ähnlich in den Satiren stehen (man kann an die erste des ersten Buches denken), nur daß hier die Wucht der Mahnung nicht durch Ironie und Scherz gemindert wird, wie es die Art der Satire ist, und daß der Gedanke an den Tod, der alle übermäßige Anstrengung fruchtlos erscheinen läßt, für die Satire als Beweisgrund zu schwer und zu ernst wäre. Vor dieser Anrede steht im Gegensatz dazu das Bekenntnis des eigenen Glückes in freiwilliger Be-

schränkung auf das Gegebene. 'Ich habe kein kostbares Haus mit Reichtümern, aber andere Güter, einen Charakter, auf den man sein Vertrauen setzen kann und meine Dichterbegabung, und bei meinen bescheidenen Verhältnissen wirbt doch der Reiche um mich. Um mehr bitte ich nicht die Götter und meinen mächtigen Freund; er hat mir mein Sabinergut geschenkt, und damit bin ich glücklich genug': das ist etwa der Gedanke dieses Teiles. Jedermann erkennt Stimmung und Gedanken jener sechsten Satire des zweiten Buches wieder, das Glück über das kleine Anwesen und das Bekenntnis zu freiwilliger Beschränkung und zu geistiger Lebenshaltung. Aber noch ein anderes Gedicht des Jahres 31 klingt nach, die erste Epode, wo Horaz am Ende dem „mächtigen Freunde" Maecenas bekennt, es sei ihm genug an dem was dieser ihm geschenkt, er habe seinen Willen nicht auf Reichtum gerichtet. Man erkennt, wie in dieser Zeit der vollen Gunst des Maecenas um die Entscheidung für das Geistige, für das Maß und um das Glück der rechten Entscheidung die Gedanken des Horaz kreisen, und wie diese Gedanken aus Satire und Epode hinüber in die Ode wachsen, wo sie inniger, ohne Rücksicht auf den leichten Ton gepflegten Geplauders und den abwehrenden Ton des Jambus, zur Sprache kommen können.

Was aber den mahnenden Teil dieses Gedichtes betrifft, so hat ihn etwas abgewandelt Horaz in dem ebenfalls sehr frühen vierundzwanzigsten Gedicht des dritten Buches in den beiden ersten Strophen noch einmal in gedrängter Wucht zusammengefaßt. Von da geht die Linie zum sechzehnten Gedichte des zweiten Buches; dort ist der Gedanke milder, reicher und in freierer, nicht mehr schematischer Bewegung ausgestaltet und wiederum mit dem Bekenntnismotiv der vorhin betrachteten Gedichte verbunden, aber wirksamer so, daß dieses strahlende Motiv als Ziel am Ende des ganzen Gedichtes steht.

Dies Bekenntnis zum Geistigen und zum Maße ist vielleicht zu seinem schönsten Ausdruck im einunddreißigsten Gedichte des ersten Buches gediehen, in dem der Dichter bei der Einweihung des palatinischen Apollotempels sein Gebet bedenkt und dann ausspricht: nicht um ungemessenen Reichtum, sondern um rechtes menschliches Verhalten zum Gegebenen in bleibender Frische und in dauerndem Genuß der Kunst. Einzelne Worte erinnern den aufmerkenden Leser daran, daß das Gedicht im Grunde eine Weiterbildung der schon betrachteten ist. Es steht ja auch hier noch das Widrige, das unbeherrschte Begehren, für Horaz das Feind-

liche an sich, wenigstens als mögliche Versuchung zu ungutem Beten, dem Bekenntnis und Gebet gegenüber. Aber es bleibt gleichsam da draußen, Horaz wendet sich ihm nicht mit seiner Anrede zu; gegenwärtig ist nur er mit dem Gotte, zu dem er betet. So wird das Positive, Bekenntnis und Gebet, hier noch mehr zur Hauptsache als früher. Wie auch die Bewegung des Gedichtes alle Reste von unartikulierter Unbestimmtheit der ganz frühen Oden verloren hat, kann hier nur eben erwähnt werden. Hier sollte vor allem klar werden, wie das Bekenntnis zum Geistigen und zum Maße, das sich als Gebet an Mercurius in einer Satire des Jahres 31 zuerst hervorgewagt hat, verbunden mit dem Blick auf das Widrige von dem sich Horaz befreit hat, in die Oden hineinwächst und dort allmählich zu vollendetem Ausdruck gedeiht.

Der politische Gedanke des Horaz läßt sich ebenfalls so von den früheren Gedichten zu den späteren verfolgen, daß die Einheit im Wandel sichtbar wird. Die ersten beiden politischen Gedichte stammen aus den Jahren 40 und 39, die sechzehnte und die siebente Epode, beide voll Zorn und Verzweiflung an Rom; die nächsten sind erst gegen das Ende der dreißiger Jahre entstanden. Dazwischen liegt die Zeit, in der Horaz nur mit Aufregung und Ekel an den Staat denken konnte, wie er es selbst zu der Zeit, als er sich ihm wieder zuwandte, im vierzehnten Gedicht des ersten Odenbuches gesteht. In dieser Zeit war ihm also nicht etwa der politische Sinn abhanden gekommen, der sich so entschieden am Anfang kundgibt, sondern Horaz hatte Entsagung geübt und sich aus der Verheerung des staatlichen Lebens in das sichere Bereich der Bildung des Innern zurückgezogen, freilich immer mit dem Blick auf das was allgemein schadet und frommt. So ist es verständlich, daß sich ein ununterbrochener Zusammenhang von den Epoden zu den Oden zieht, und daß nach der Zeit des Schweigens nicht etwa nur neue politische Gedanken auftreten, die mit den alten nichts mehr gemein haben, wie man es erwarten müßte, wenn das Politische Horaz nur von außen angeflogen wäre. Die alten Motive bilden sich unter dem Einfluß der neuen Weltlage allmählich fort, so wie sich etwas Organisches fortbildet.

Epode 16 u. Epode 7.

Od. I. 14.

Dem widerspricht es nicht, daß der Anlaß, das Politische wieder in die Dichtung eingehen zu lassen, in den Weltereignissen gelegen hat, und daß Horaz vielleicht auf dem Wege über Maecenas ein neues Verhältnis dazu gefunden hat, so wie es bei Gelegenheit der beiden Epoden aus dem aktischen Kriege gezeigt worden ist. Wenn also zwei politische Gedichte

Epode 9 u. Od. I 37.

dieser Zeit, die neunte Epode und die siebenunddreißigste Ode des ersten Buches, noch wenig Verbindung mit den früheren halten, so ist das nicht verwunderlich. Dafür ist in ihnen der Zusammenhang zwischen Epoden und Oden besonders deutlich. Es ist vorhin gezeigt worden, daß in der neunten

Epode 9.

Epode Ansätze stecken, die über die Gattung hinaus zu mehr bejahendem Verhalten führen. Immerhin ließ sich die Lage vor der endgültigen Entscheidung des Krieges noch mit dem Epodenmotiv fassen, daß sich der Dichter aus der dumpfen Spannung tapfer aufrafft. Die Erfüllung dessen aber, was in der Epode in banger Sehnsucht erwartet wird, konnte die archilochische Epode nicht mehr umspannen. Wenn also Horaz Sieg und Triumph des Krieges, von dem ein entscheidungsvoller Augenblick in seine Dichtung eingegangen war, mit einer Dichtung bejahend begleiten wollte, so bedurfte er einer neuen Form, die die Entspannung nicht als ein Sich-aufraffen gegen das Widrige, sondern als festliche, sich frei entladende Begeisterung in sich zu fassen vermochte. Die lesbische Lyrik konnte es leisten, und so ist es wohl verständlich, wie Horaz von der neunten Epode zu dem berühmten Siegesliede gekommen ist. Die inneren Bedingungen für die Ode lagen in Horaz schon bereit, als er die Epode dichtete.

In der dann folgenden Zeit sind die alten politischen Gedanken der

Epode 16.

sechzehnten Epode wieder aus der Verborgenheit hervorgetreten und haben die aus den neuen Erlebnissen entstandenen Vorstellungen in sich

Od. III. 24.

aufgenommen. Im vierundzwanzigsten Gedichte des dritten Buches — der Anfang des Gedichtes ist vorhin von den Satiren aus betrachtet worden — tritt dem verwüsteten Leben in Rom, wo die unbeherrschte Gier in allen Teilen des Daseins zur Auflösung und zum Bürgerkrieg geführt hat, das Bild eines reinen, gesunden Lebens gegenüber wie in der sech-

Epode 16.

zehnten Epode, doch diesmal bei den unverdorbenen Nordvölkern vorgestellt. Aus der Vergegenwärtigung dieses Bildes entspringt die Sehnsucht, daß einer kommen und so gesundes Leben auch in Rom wieder begründen möge; fast ist es ein Ruf an ihn. Aber der Gedanke an die Schuld läßt die Gedanken hinter das, was Gesetze erfassen können, auf die Wurzel des Übels, die moralischen Zustände zurückgehen. Da hilft nichts als Tand und Prunk von sich zu werfen, dessen sich das Böse bedient hat. Horaz fordert seine Mitbürger dazu auf, wie in der sechzehnten Epode in Haltung und Gebärde des Volksführers und Redners, der erst das Unheil schildert und dann zu tapferem Entschlusse auffordert. Die Jugend muß herber erzogen und geformt werden, daß sie

nicht wie jetzt verspielt dahin lebt, während ihr das ältere Geschlecht das Beispiel des Betruges und des unbeherrschten wirtschaftlichen Kampfes vorlebt. So sinkt das Gedicht am Ende zu den traurigen Vorstellungen des Anfangs zurück. Die Verwandtschaft mit der sechzehnten Epode liegt an mehreren Stellen offen zutage, und auch das ist deutlich, daß das Urteil über den Zustand des römischen Lebens nicht durch den siegreichen Krieg ausgelöscht ist; nein es ist streng und unbestechlich. Aber das ist den Epoden gegenüber neu, daß die Sehnsucht nach dem Retter und einer allgemeinen Gesundung des Lebens ausgesprochen wird, während doch die Epode nur in der Flucht aus dem römischen Leben ein Heil erblickte. Auf dem Grunde der Sehnsucht liegt doch aber wohl eine Hoffnung, wie klein sie auch noch sein mag. Und diese Hoffnung knüpft sich an einen Retter; nach der begründeten Ansicht der Erklärer meinen Horazens Worte Octavianus: mit Octavianus haben die alten Gedanken eine neue Hoffnung in sich aufgenommen.

Nach dem eben betrachteten Gedichte, in dem der Odenstil noch nicht zur Vollendung gediehen ist, etwa zwei Jahre nach der Schlacht bei Aktium ist das sechste Gedicht des dritten Buches entstanden, wie Od. III. 6. jenes voll strenger Vorhaltungen. Diesmal ist nicht der entfesselte Erwerbsinn die Seite des Verfalls, die ins Auge gefaßt wird, sondern die Abkehr von den Göttern, die Schranken und Bindungen setzen, und die Verwüstung der Familie. Auch dieses Gedicht kommt letzten Endes von der sechzehnten Epode her; das zeigen außer der allgemeinen Haltung Züge wie die Vorstellung eines Erbfluches an, der auf den Zeitgenossen lastet, oder wie das Schreckbild der fremden wilden Völker, die über Rom herfallen, nachdem es die Römer selbst im Bürgerkriege zum Handeln unfähig gemacht haben. Dem Bösen steht auch hier das Vorbild gegenüber; aber Horaz verlegt es nicht mehr in fabelhafte Ferne auf glückselige Inseln oder zu den Nordvölkern, sondern in die Vergangenheit des eigenen Volkes, eine Entwicklung, die der Virgils von den Hirtengedichten zum Landbau ähnlich ist. Sie zeigt trotz den strengen, am Ende fast wieder hoffnungslosen Worten die Vertiefung des römisch-italischen Selbstbewußtseins in Horaz an.

Von diesem Gedichte an gewinnt die Hoffnung, die Horaz auf Caesar Octavianus setzt, immer mehr an Kraft, die Last trauriger Gedanken und Sorgen aufzuwiegen. Wenn das vierundzwanzigste Gedicht des Od. III. 24. dritten Buches an einer Stelle fast zum Hilferuf an den Retter wird, wie

Od. I. 2. vorhin gezeigt worden ist, so läuft das zweite des ersten Buches aus dem Jahre danach wirklich auf eine flehende Anrede an Caesar hinaus, und zwar in der Vorstellung, daß in ihm eine göttliche Kraft verkörpert sei, fähig, die angehäufte und in Unheil ausbrechende Schuld des römischen Volkes zu sühnen. Aber immerhin ist das römische Volk hier noch ein-
Epode 17. mal wie in der siebzehnten Epode das fluchbeladene, der Bürgerkrieg, der Sturz des Reiches und das drohende Chaos sind noch nicht gebannt. Überwunden und gefesselt von der sieghaften göttlichen Kraft des Geistigen, die in Caesar Octavianus verkörpert ist, oder wenigstens ihr wesen-
Od. III. 4. haft unterlegen werden die chaotischen Kräfte in der vierten der Römeroden vorgestellt, die wohl etwas früher entstanden ist, unter dem Bilde der Giganten und Titanen, die von Juppiter und den anderen olympischen Göttern gestürzt und in Fesseln gelegt sind. In diesem Gedichte ist die Bejahung der augusteischen Ordnung, die sich gerade aufzubauen begann, zu ihrer Vollendung gediehen: diese Ordnung ist hier mit der Weltordnung des höchsten Geistes in eins gesehen.

Die Verzweiflung an dem Rom der Bürgerkriege hatte das Führertum des Horaz zurückgedrängt und zur Verdammung und zur Abkehr in den Epoden, zum ironischen Sich-wahren und zu mittelbarer Lehre in den Satiren werden lassen. Der Glaube an die Ordnung des Augustus hat jenes Führertum wieder ans Licht gebracht und hat, sich festigend, allmählich das richterliche Prophetenwort in feierliche Lehre für die römische Jugend verwandelt. Augustus ist nun Bürge für die Hoffnung, daß es nicht fruchtlos sein werde, als Führer und Mahner zu sprechen. So
Römeroden. sind die Römeroden entstanden, keineswegs Zeugnisse dafür, daß Horaz sich wider sein innerstes Wesen zur Begeisterung für ein fremdes Programm habe verleiten lassen, sondern vielmehr Urkunden einer Weltstunde, in der die staatliche Ordnung dem Dichter durch ihr Dasein die Möglichkeit gewährte, die innerlich erkannte Würde des Dichters als eines Vermittlers zwischen dem Göttlichen und der Volksgemeinschaft nach langer Zeit zu verwirklichen, die Weisheit seines Innern an den Tag zu stellen, und in der andererseits eben dadurch der Dichter dem Neubegründer des Staates dazu verhalf, daß seine Ordnung in geistiger Gestalt vor Welt und Nachwelt trat.

Es ist gezeigt worden, wie in den Römeroden alles was an verdrängtem Führertum auch in den Satiren verborgen ist, ans Licht tritt. Es könnte danach so aussehen, als ob darin nun der Vollgehalt des horazischen Geistes

läge, als ob alles Frühere sich darin erfülle und als ob alles andere in der horazischen Lyrik, so manches Trink- und Liebeslied, Gedichte, in denen ein Gott oder ein Freund oder das Saitenspiel angeredet wird, und noch manche andere nur Beiwerk wären und aus der Einheit, die sich bis hierher gezeigt hat, herausfielen. Aber man muß bedenken: die politische Haltung, daß sich der Dichter als Führer an die politische Gemeinschaft wendet, ist zwar von Horaz wieder in das Bereich der Dichtung einbezogen worden und gehört wesentlich zu ihm; aber man darf darüber nicht die der Öffentlichkeit ab- und dem nächsten Lebenskreise und dem eignen Innern zugewandte Seite des horazischen Geistes vergessen. Horaz hat von Anfang an nicht nur in die Öffentlichkeit hinaus wirken wollen und nicht äußerer Zwang hat ihn dazu gebracht, sich seinen Freunden und dem eignen Innern zuzuwenden; er hat ihn nur dazu gebracht, sich darauf zu beschränken. Besonders das eigene Innere und das eigene Leben nach der Norm zu gestalten und im Rechten zu erhalten ist ein ebenso ursprüngliches Anliegen des horazischen Geistes wie die führende Anteilnahme am öffentlichen Leben. Horaz' Dichtung ist ein Werkzeug nicht nur der Lehre und Führung, sondern vielleicht noch mehr der Selbstformung. Die Lebensgestaltung des Menschen ist überhaupt das, worum sich seine Gedanken bewegen, und zwar ebensosehr im Bereich der eigenen Person wie außerhalb ihrer. Hierin steht er im Gegensatz zu Virgil. Virgils Gegenstand ist vorzugsweise das Objektive eines Weltzusammenhangs, und erst darauf bezogen wird auch das menschliche Leben und seine Haltung Gegenstand seiner Dichtung. Horaz bleibt „Humanist" auch dann noch, als ein Stück Weltzusammenhang, die augusteische Staatsordnung, für ihn wichtig wird und in seine Dichtung eintritt. Denn das Hauptanliegen auch der politischen Gedichte, auch der Römeroden ist doch schließlich, eine gewisse menschliche Haltung, eine römisch gefärbte Humanität der Jugend einzuformen, und nicht, die Res Romana und ihren Retter und die Stellung dieser Mächte im Weltzusammenhange den Menschen zu zeigen; das kommt nur als Einschlag dazu. Wer diesen Wesenszug des horazischen Geistes bedenkt, der wird nicht die Römeroden allein für Ziel und Erfüllung der vorangegangenen Entwicklung halten. Alles was sich mahnend, tröstend, lehrend an befreundete Menschen wendet, alle die Gedichte, wo die Anrede an einen Menschen dazu benutzt wird, um das rechte menschliche Maß nach irgendeiner Seite hin zu verteidigen oder ins Bewußtsein zu heben, wird er leicht der Einheit

einordnen, die bisher in diesen Betrachtungen gezeigt und eben noch genauer bestimmt worden ist.

Aber auch für ihn bleibt genug übrig, was noch außerhalb dieser Einheit zu stehen scheint. Wie hängen mit ihr etwa die vielen Einladungen und Aufforderungen zu Fest und Gelage und die vielen anderen Stücke zusammen, die sich als Gelegenheitsgedichte geben, übermütige wie das berühmte Integer vitae oder ernste wie sein Gegenstück Ille et nefasto te posuit die, Liebesgedichte wie Donec gratus eram tibi, scherzhafter Liebesrat wie im vierten Gedichte des zweiten Buches, einige Götterlieder, ein Landschaftsbild wie das Gedicht an die Bandusia-Quelle? Hier kann die Überlegung weiterhelfen, daß sich die Idee, die der geistigen Persönlichkeit eines Dichters Einheit gibt, nicht nur im Inhalt seiner Gedichte zu offenbaren braucht. Eine Anschauung, nach der sich alle anderen seines inneren Lebens richten und ordnen und von der sie alle ihre besondere persönliche Bedeutung bei ihm erhalten, braucht nicht unter den Vorstellungsinhalten eines jeden seiner Werke aufzutreten, und doch ist die Art, wie die Vorstellungen verwandt werden, immer und überall bestimmt von dieser beherrschenden Mitte her. Ja es wäre Armut beim lyrischen Dichter, wenn er die Mitte seines inneren Lebens immer nur als Anschauung und nicht auch als wirkende Form seinem Werke einverleibte; er wäre gar kein Dichter, sondern vielleicht ein Philosoph. Als wirkende Form kann sich die beherrschende Idee an sehr vielen verschiedenen Inhalten betätigen und darstellen, die zum Teil von außen her mitbestimmt sind, zum Beispiel durch den überlieferten Motivschatz der Kunstgattungen, im gegenwärtigen Falle der altgriechischen Lyrik und einiger hellenistischer Gattungen. Im Formalen also, im Stil und in der Kompositionskunst wird man das wieder zu finden suchen, was sich im Gedankeninhalt des Gesamtwerkes als Mitte des geistigen Lebens des Dichters kundgibt. Stimmt beides miteinander überein, dann erst ist die geistige Einheit seines Werkes gefunden.

Im Werke des Horaz erkannte das antike Stilurteil den sogenannten mittleren Stil, der zwischen dem erhabenen des Epos und der Tragödie und dem niederen der Komödie steht, so wie es ihn bei Alkaios feststellte. Horaz hat selbst schon Alkaios im Lichte dieses Urteils gesehen. Von seiner eigenen Lyrik jedenfalls hat er geglaubt, daß sie in einer gewissen mittleren Stilhöhe und Gemütslage zu Hause sei. Darauf führt der Vergleich der Stellen, wo er von seiner Kunst spricht. Einerseits nimmt er nämlich

den Ehrennamen vates und damit die Würde eines Vermittlers zwischen Göttlichem und Menschen für sich in Anspruch und faßt sein Amt als priesterliches auf, wenn er sich Musenpriester nennt, und andererseits stellt er gern seine Kunst als eine scherzende hin, leichten Sinnes und anspruchslos, ein Spiel. Sieht man genauer zu, so kehrt er die geringere Würde seines Stils und seiner Unfähigkeit, erhabene Gegenstände zu fassen, immer da hervor, wo es sich darum handelt, ihn in Gegensatz zu pathetischen oder sonst besonders erhabenen Gegenständen zu stellen. Sinnt man dem Dichter an, die Taten eines Kriegsmannes zu verherrlichen, so kehrt er aus dem großen Bereiche der Lyrik flugs das hervor, was nach antiker Auffassung darin dem Erhabenen am fernsten steht, die erotischen Gedichte. Man muß solche Äußerungen aus dem Gegensatz heraus verstehen. Aber immerhin ist sich Horaz bewußt, daß sich sein Stil nicht mit dem Pathetischen verträgt. Und als den Ort seiner Inspiration nennt er gern einen kühlen Bach mit Busch und Baum, mit Nymphen und Satyrn. Also seine Lyrik ist in seiner Anschauung weniger erhaben im Stil als Epos und Tragödie, aber andererseits doch fähig, priesterliche Klänge in sich zu fassen. Der Befund der Gedichte bestätigt diese Anschauung. So wie diese Gedichte nie ins Alltägliche herabsinken, so machen sie auf der andern Seite vor dem Pathos halt; auch in den ernsten herrscht Ethos; Pathos kommt nur als Ausgangspunkt oder leichter Einschlag vor. Wo einmal die Grenze gestreift oder wohl ein wenig überschritten wird, ruft sich der Dichter bald zurück.

Menschlich entspricht dieser mittleren Stilhöhe eine gewisse Mittellage des Gemütes mit einem Spielraum nach zwei Seiten hin von den Römeroden bis zur lustigen Anrede an die pia testa, die Weinamphora, in Hymnusform. Zwischen den Grenzen ist alles so temperiert, daß im ganzen beim Leser der Eindruck eines heiter-kräftigen, in sich ruhenden Lebens zurückbleiben muß, das wohl die verschiedenen Richtungen und Dimensionen kennt und besitzt, die dem menschlichen Leben überhaupt gegeben sind, auch wohl einmal hierhin und dorthin mit besonderer Kraft gezogen wird, aber im ganzen doch das Gleichgewicht wahrt und damit das In-sich-ruhen. In diesem Gleichgewicht hat alles einzelne seine Bedeutung und seine Leistung, zum Beispiel das Symposion; Horaz bestätigt es an einer Stelle ausdrücklich: „du machst", redet er die Amphora an, „sonst spröden Geist geschmeidig". Das süße „Unweise-sein" und die Gewalt, die man dem „verschanzten Ver-

nünftigsein" antut, sind aufgehoben in der höheren Weisheit jenes Gleichgewichts.

Auch in der Komposition der Bücher ist diese Harmonie, dieses Gleichgewicht ausgedrückt. Im mittleren Buche stehen zumeist mahnende, lehrende Gedichte: da herrscht jene Harmonie am entschiedensten; der Ton der Gedichte ist trotz allen feinen Abtönungen der Ton der abgeklärten Weisheit, des seelischen Gleichgewichts; außerdem ist aber auch der Inhalt der Lehre in diesen Gedichten im ganzen eben jene „Mitte", die ein Gleichgewicht der verschiedenen Lebensspannungen ist. In den umgebenden Büchern wechseln zumeist Gelegenheitsgedichte, leichte und schwere, ernste und leichtherzige Stücke in der Weise miteinander ab, daß die leichteren überwiegen (dem schwereren Gewicht des mittleren Buches zum Ausgleich), daß aber dazwischen immer wieder ernstere gesetzt sind, die das Spiel der anderen auch in diesen Büchern nicht als füllenden Lebensinhalt erscheinen lassen, sondern an das Ganze des Lebens erinnern. Der Kreis der sechs Römeroden scheint mit seinem zusammengeballten Ernst eine Ausnahme zu sein und sich nicht in die Harmonie zu fügen; aber da zeigt sich eben das Bedürfnis nach Ausgleich: Horaz hat danach eine nur von einer Aufforderung zum Fest unterbrochene Reihe von fünf Liebesgedichten folgen lassen, wie sie sonst nicht bei ihm wiederkehrt, und hat außerdem dieses Buch auch weiterhin noch leichter als das erste ausgestattet. Wie wenn auch im Ernst eine Hybris sein könnte — die Hybris, die in mancher Satire in der Person eines stoischen Eiferers am Pranger steht — wiegt ihn Horaz mit Spiel und Scherz auf. Kurz die Komposition der Bücher sorgt dafür, daß die rechte „Mitte", das Gleichgewicht, das rechte menschliche Maß immer in der Herrschaft bleibt. Durch diese Komposition wird aus der lyrischen Sammlung des Jahres 23 gleichsam ein einziges Gedicht, und man könnte sagen, sein Gegenstand ist eben edles menschliches Maß und das Gleichgewicht eines heiter-kräftigen, gesunden Lebens. Ja es scheint, als käme es Horaz oft nicht so sehr auf diesen oder jenen Gegenstand seiner Gelegenheitsgedichte an als darauf, daß sich an ihnen allen jene eine menschliche Haltung auswirken und darstellen könne. Das rechte menschliche Maß, die gesunde Harmonie des Lebens, entgegengesetzt aller Hybris, ist nun aber auch das, was immer wieder den Inhalt der lehrenden, mahnenden Gedichte ausmacht. Hier liegt also das, was der ganzen lyrischen Sammlung ihre Einheit gibt.

Und jetzt zeigt sich auch, daß es dasselbe ist, was Horaz in der Zeit der Epoden und Satiren gegen jede Art Hybris verteidigt und in sich gewahrt hat. Es ist im Grunde jene Norm, die in der Zeit, in der sich Horaz seine künstlerischen Vorbilder gesucht hat, das Denken und Urteilen der Griechen über menschliche Lebensführung beherrscht hat, jene Norm, die ihre alten Weisen und Dichter immer wieder gefaßt und umschrieben und als Grund-Bauform der Ethik den großen Philosophen hinterlassen haben, jene Norm, die Platon als das Wesentliche der griechischen Kultur dem Barbarischen gegenüber angesehen hat, ja es ist die griechische Kulturidee.

Schon Platon war der Widerspruch schmerzlich gewesen, der sich in seiner Zeit zwischen dem alten Anspruch der Dichtung, Bildnerin der Menschen und der politischen Gemeinschaft zu sein, und der wirklichen Kunstübung der Dichter und ihrer tatsächlichen Wirkung aufgetan hatte, indem Geist und Wirkung der Dichtung nicht mehr mit dem Normbewußtsein übereinstimmte, ja geradezu gegen die Schranken der geistbestimmten Ordnung aufwiegelte und im Bunde mit den Seelenregungen stand, die das rechte Maß zerstören. Die Dichtung der hellenistischen Zeit hatte sich darauf nicht etwa wieder in den Dienst der obersten menschlichen Norm gestellt, sondern umgekehrt sich für unabhängig davon und autonom erklärt und den Anspruch der alten Dichtung aufgegeben, Bildnerin der Menschen zu sein; dafür hatte sie ein Abbild jenes Maßes, die ästhetische Norm, zu unbedingter Herrschaft erhoben. Damit war eine Zerspaltung des geistigen Lebens eingeführt, die auf der griechischen Seite nicht wieder gutgemacht worden ist. Die Römer hatten die griechische Kultur gewissermaßen von außen her erfaßt und sich auch in die Dichtung erst allmählich eingetastet. Sie hatten sich manches aus dem hellenistischen Kunstbetrieb angeeignet und auf verschiedene Weise den eigenen Bedürfnissen angepaßt. In der Zeit, aus der Horaz hervorgegangen war, hatte ein neues Dichtergeschlecht die ästhetische Norm der hellenistischen Dichter mit Ernst erfaßt und zum ersten Male etwas geschaffen, was sich mit den entsprechenden griechischen Werken messen konnte. Es war aber zugleich für die Römer eine Zeit der Zersetzung des Gewissens und der Zerstörung der morschen Lebensordnungen durch begabte, selbstherrliche Menschen gewesen, und die verfeinerte dichterische Kunst war ein glänzendes Gewand für das innerlich haltlose Menschentum dieser Zeit gewesen. Da ist es nun die geistige Bedeutung des Horaz, daß

er im Widerspruch gegen die überhandnehmende Barbarei auf den Reiz und die Tiefe, ja Abgründigkeit, die sich so erreichen ließ, verzichtet und auf die Gefahr der Untiefe hin ein dichterisches Lebenswerk aufgebaut hat, das im Dienste der Weisheit steht, ja in dem das rechte, von der Weisheit bestimmte menschliche Verhalten der eigentliche Gegenstand der Dichtung ist. Er hat damit zugleich jene Zerspaltung des geistigen Lebens in sich aufgehoben und die Entwicklung der römischen Dichtung in Bezug auf die Griechen zu ihrem Ziele gebracht, daß sie im Vordringen von den Außenschichten her das Innerste der klassischen griechischen Dichtung und damit die Würde erreichte, Stimme der Weisheit zu sein.

GLASKÄNNCHEN IM BELINER ANTIQUARIUM

VON

ROBERT ZAHN

Ein Kleinod aus dem antiken Kunstgewerbe, das vor einiger Zeit im Antiquarium der Staatlichen Museen zu Berlin geborgen werden

Abb. 1. Glaskännchen im Berliner Antiquarium.

konnte, wird hier zum ersten Male im Bilde bekannt gegeben (Tafel 6 und Abb. 1. 1:1): eine reichverzierte kleine Kanne aus durchscheinen-

dem smaragdgrünem Glase. Seine leuchtende Farbe ist ungetrübt, nur an wenigen Stellen hat sich silberige Iris gebildet. Das Gefäß ist geblasen, dann aber, wie ein Werk aus Halbedelstein, sorgfältig mit dem Schleifrädchen überarbeitet. Die ganze Oberfläche ist mit feinem graviertem Schmucke bedeckt. Den Hals umgibt ein Eichenkranz, der ein Gewinde aus natürlichen Blättern und Früchten nachahmt. Seine beiden Hälften umschlingt eine Bandschleife, ihr gegenüber, also an der Vorderseite der Kanne, tritt wie ein Schloß eine aus vier herzförmigen Blättern gebildete Rosette zwischen das Laub. Den durch sanfte Rundung gemilderten, aber doch stark betonten Umbruch zwischen Schulter und Bauch begleitet ein Ornament, das wie die perspektivische Zeichnung eines schraubenartig lose gewundenen Bandes erscheint. Unterhalb seiner breitet sich in großem Zuge mannigfaltiges pflanzliches Zierwerk aus. Durch einen Bogen unter dem Henkelansatze miteinander verbunden entwickeln sich in elegantem Schwunge gleichmäßig nach beiden Seiten hin zwei glatte feine Ranken, denen sich bald ein gezacktes Akanthosblatt eng anschmiegt. Nach dem Verlassen dieser Hülle gabeln sich beide; der eine Schoß läuft sich einrollend zurück, der andere strebt vorwärts und bildet eine große Spirale im Gegensinne, wobei er noch einmal unter einem Deckblatte, teilweise verschwindet. Kleine Triebe entsprießen da und dort diesen Ranken, und an den Enden sitzen, den Raum der zwei großen Einrollungen geschickt füllend, blütenartige Gebilde. Bei dem einen wachsen aus niederem gelapptem Kelche teils gezackte, teils am Ende gelappte Blätter und ein Fruchtstand heraus, eine der vielen und mannigfaltigen Formen, die künstlerische Phantasie aus der Arazeenblüte entwickelt hat. Die andere Blume besteht aus sechs herzförmigen Blättchen, die mit der nach innen gerichteten Spitze um einen kleinen ringförmigen Boden gestellt sind. Aus ihrer oberen Einbuchtung kommen wie Staubfäden zwei kleine Bogen hervor.

Aus dem ersten Akanthoshüllblatt der Ranke sproßt aber auch noch ein doppelter Efeuzweig, der sich in den gekrümmten Zwickeln zwischen den beiden großen Spiralen ausbreitet. In starkem Gegensatze zu den eben betrachteten pflanzlichen Elementen entfernt sich seine Bildung kaum von der Naturform. Ferner ist unter dem Henkel in den Raum, den der Verbindungsbogen der Hauptranken begrenzt, ein großes Akanthosblatt gesetzt. Sein doppelter Stiel rollt sich an den Enden gleichmäßig nach außen auf und entsendet außerdem zwei in Wellenlinien empor-

GLASKÄNNCHEN IM BERLINER ANTIQUARIUM

strebende dünne Stengel, aus denen einige Efeublättchen und Beeren, am oberen Ende phantastische doppelte Glockenblumen wachsen. An der Vorderseite des Gefäßes schließlich halten, abwärts und aufwärts gerichtet, zwei lotosähnliche halbgeöffnete Knospen auf doppeltem gespreiztem Stiele die beiden Spiralranken zusammen.

Den Henkel teilt der Länge nach ein einfacher Stab, der unten mit einem Efeublatt, oben mit einem Herzblatt endet, ein vom bakchischen Thyrsos genommenes Motiv. An ihn schließt unmittelbar über der oberen Ansatzstelle des Henkels eine von rundlichen Blättchen gebildete halbe Rosette an, die sich dem ungefähr rechteckigen Raum anpassen muß. Den Boden deckt ein aus schmalen Blättern bestehender Stern.

Die Linien und Umrisse des ganzen Schmuckes sind scharf und sicher eingerissen, die von ihnen umschlossenen Flächen etwas vertieft und gerauht. Diese waren alle von entsprechend ausgeschnittenen dünnen Goldblättchen bedeckt, die mit ihrer leuchtend gelben Farbe auf dem satten Grün eine herrliche Wirkung hervorgebracht haben müssen. Heute fehlt ein guter Teil dieses Belages, aber wir wollen dem Schicksale dankbar sein, das uns doch so viele Reste davon erhalten hat, daß auch wir noch den fast ungeschmälerten Genuß des Ganzen haben. Die Feinheit der Arbeit zeigt sich auch darin, daß die Rippen der Blätter sorgfältig ausgeschnitten sind und in der dunkleren Farbe des Grundes durch das helle Gold hindurch erscheinen.

Die gute Erhaltung spricht dafür, daß dieses entzückende Werk in einem Grabe geborgen war. Wo werden wir seine Heimat suchen? Als Fundort wurde Kyrene oder das jene Stadt umgebende Land genannt, die berühmte Stätte alter griechischer Kultur auf afrikanischem Boden, die später in enger Verbindung mit dem hellenistischen Ägypten stand. Nach dem Nillande, der Wiege der Glasarbeit, richtet sich auch unser Blick. Von den ägyptischen Meistern haben die eingewanderten Griechen deren seit Alters geübte Kunst gelernt. Dort blüht sie auch weiter unter der Herrschaft Roms und der des Islam. Schon zur Zeit der Ptolemäer schätzte man, wie es scheint, in der alexandrinischen Kunst eine Verbindung des Glases mit dem strahlenden Golde. In der Sammelschrift des Athenaios ist uns die von einem Augenzeugen, Kallixeinos von Rhodos, verfaßte Beschreibung des von Ptolemaios II. Philadelphos veranstalteten prächtigen dionysischen Festzuges erhalten. Unter den vielen kostbaren Prunkstücken, die dabei mitgetragen wurden, erscheinen

gläserne Schenktische mit Goldeinlagen (*κυλικεῖα ὑάλινα διάχρυσα*), von denen wir uns allerdings keine genaue Vorstellung machen können. Aus späterer hellenistischer Zeit besitzen wir Gefäße von farblosem Glase, die zwischen doppelter Wandung ornamentalen und bildlichen Schmuck aus aufgelegtem Blattgolde kunstvoll ausgeschnitten und ausgekratzt tragen. Hier begegnen wir zum ersten Male der Technik, die namentlich von den aus christlichen Katakomben stammenden sogenannten Goldgläsern bekannt ist, und die im 18. Jahrhundert wieder auflebt.

So mögen wir denn auch für unser Kännchen, dessen Verzierung in stärkerer Goldfolie in die Oberfläche eingelegt, inkrustiert ist, die Werkstatt in Alexandrien oder dessen Nähe suchen. Ja wir können über bloße Vermutung hinaus zur Sicherheit kommen. Die Nachbildung eines natürlichen pflanzlichen Schmuckes in dem Eichenkranze des Halses steht neben der Zier des unteren Gefäßteiles, die im Grunde auf abstrakten Linien beruht, diese aber mit einem der Pflanzenwelt entnommenen Beiwerk in freiem Spiele der Phantasie bekleidet, sie sogar mit ziemlich unverändert aus der Natur übernommenen Motiven verbindet. Durch zahlreiche Beispiele aus der Kleinkunst läßt sich dartun, daß diese Mischung sehr verschiedener Elemente gerade eine Eigentümlichkeit alexandrinischer Dekoration ist. Hinzu kommt ein tektonischer Zug, nach dem die Verzierung gerne in Zonen oder Streifen auf dem Gegenstand angeordnet wird. Er fällt besonders auf, wenn wir diese Werke mit Schöpfungen einer anderen hellenistischen Weise, die in Kleinasien ihre Heimat hat, vergleichen. Sie umschlingt die Gefäße mit ganz naturalistisch wiedergegebenen Zweigen. Ein grüner vergänglicher Schmuck wird in dauerhaftem Materiale festgehalten. Es sei nur an Stücke wie den schlichten halbkugeligen Napf mit den Lorbeerreisern im Hildesheimer Schatze oder an die jüngeren efeuumrankten Becher aus Herculaneum in Neapel erinnert.

Doch zurück zu unserem Kännchen. Wir können ihm hinsichtlich seines Zierates in zwei Gefäßen, deren Zugehörigkeit zur alexandrinischen Kunst allgemein zugegeben ist, eine Parallele, wie sie vollkommener kaum gefunden werden dürfte, an die Seite stellen. Im Jahre 1831 kamen durch Zufall bei Egyed im Komitate Sopron (Ödenburg) zwei Gefäße heraus, eine zierliche Kanne und eine Pfanne mit kurzem Stielgriffe, die sich jetzt im Budapester Museum befinden (Abb. 2 und 3, nach A. Hekler, Jahrbuch des Deutschen Archäolog. Instituts XXIV, 1909). Beide bestehen teils aus Kupfer, teils aus Bronze. Die Oberfläche ziert ornamen-

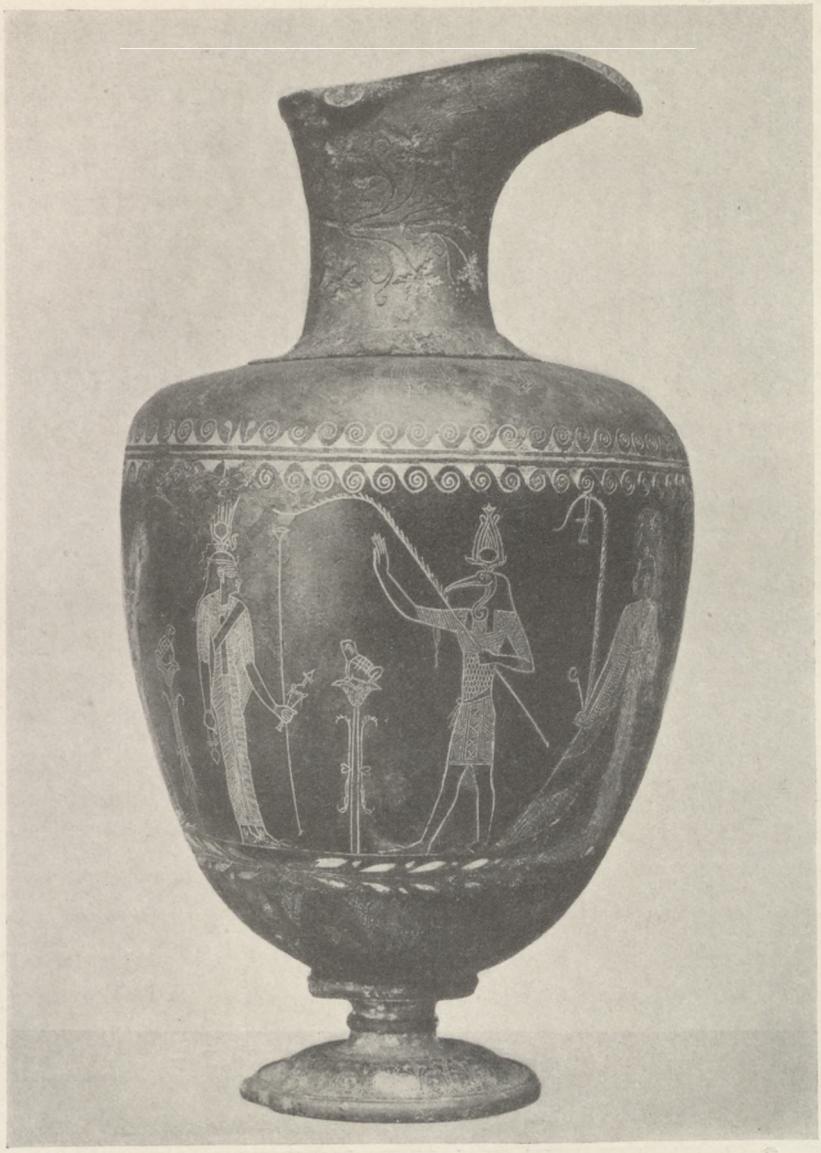


Abb. 2. Kanne aus dem Funde von Egyed.

taler und bildlicher Schmuck, der in den von dünner schwarzer Niello-schicht überzogenen Grund mit Gold und Silber eingelegt ist. Von der Kanne mögen wir die zum Kranze zusammengebogenen Rebzweige am Halse mit der Zier an entsprechender Stelle des Glases vergleichen. Auch in der Betonung des Überganges von der Schulter zum Bauche durch ein kräftiges Ornamentband verrät sich ein verwandtes Gefühl. Wichtiger aber ist für uns

Abb. 3. Pfanne aus dem Funde von Egyed.

die Pfanne, deren Schmuck hier nach Zeichnung wiedergegeben wird (Abb. 4, nach Hekler). Nicht nur erinnert der den Rand begleitende Lorbeerkranz mit der verbindenden Schleife und der ihr gegenüberstehenden Vierblattrosette an den Eichenkranz des Kännchens, ein solcher ist auch selbst ganz ähnlich auf der Pfanne vorhanden. Und neben ihm stehen wieder die Ranken mit den phantastischen Blütengebilden in den Einrollungen und den aus den stilisierten Blattscheiden entspringenden naturalistischen Zweigen. Der Kelch von Akanthos, aus dem dieses ganze Zierwerk herauswächst, läßt uns das Motiv des großen einzelnen Blattes auf unserem Ge-

Abb. 4. Verzierung der Pfanne Abb. 3.

fäße nun erst recht verstehen. Und schließlich bemerken wir zwischen den zusammentreffenden Spiralen auch wieder die Lotosblüte. Der Fries

ägyptischer Götter um den Bauch der Kanne und die Nillandschaft mit den charakteristischen Tieren und Pflanzen in der Mitte der Pfanne verkünden gar deutlich die Heimat dieser Werke. Ihre Entstehung möchte ich nicht hoch in die Zeit der Ptolemäerkönige hinaufrücken. Diese Kunst blühte noch unter der Herrschaft der römischen Kaiser, und in deren Beginn dürften diese Stücke gefertigt sein. Im fernen Pannonien haben sie dann wohl als Kultgeräte in einem Heiligtum ägyptischer Götter gedient. In die gleiche Zeit gehört aber auch das Glaskännchen. Dafür spricht einmal die Verwendung der durchscheinenden bunten Masse, die gerade im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt beliebt war, ferner die Technik des Blasens, deren Erfindung nach unserer Kenntnis nicht über den Anfang der römischen Kaiserzeit oder das Ende der Ptolemäer hinaufreicht. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die enge Verbindung stilisierter Akanthosranken mit naturalistischem Efeu und anderem Pflanzenwerk auch in der Kunst der augustischen Zeit, so bei dem ornamentalen Schmucke des großen im Jahre 9 vor Christo eingeweihten Friedensaltares, der Ara Pacis Augustae vorkommt.

Auch für die Technik der Verzierung unserer Kanne bieten die Egyeder Gefäße wichtigen Aufschluß. Der Gedanke der Goldinkrustation ist gewiß nicht in der Glaskunst entstanden, er ist vielmehr aus der Metalltechnik entlehnt. Solche Einlagen ließen sich nun auf der Bronze viel besser befestigen als auf dem so ganz andersartigen Stoffe. Zur kalten Verbindung des Goldes mit dem Glase gab es nur das Mittel des Kittes. Dieses wird sich beim häufigeren Gebrauche der Gefäße nicht als besonders dauerhaft erwiesen haben, und deshalb kam man wahrscheinlich von der Herstellung solcher Prachtstücke bald ab, so schön auch ihr Anblick war. Daraus wird es sich auch erklären, daß unsere Kanne, soweit ich sehe, fast einzig unter den erhaltenen Arbeiten antiker Glaskunst dasteht. Freuen wir uns also des Besitzes eines so seltenen Schatzes! Tepidi toreuma Nili.

PLOTINS SCHRIFT GEGEN DIE GNOSTIKER

ÜBERSETZT VON

RICHARD HARDER

Da sich uns also das Wesen des Guten als ein Einfaches und somit Erstes gezeigt hat (denn alles was nicht Erstes ist, ist nicht einfach), als etwas, das nichts anderes in sich hat sondern ein Eines und Einheitliches ist; da ferner das sogenannte Eine sich als des selben Wesens herausgestellt hat (das Eine ist nicht zunächst sonst etwas und dann erst Eines, so wie das Gute nicht sonst etwas ist und dann erst gut), so muß immer, wenn wir 'das Eine' und 'das Gute' sagen, darunter eine und dieselbe Wesenheit verstanden werden; wir sagen mit diesen Bezeichnungen gar nichts über sie aus, sondern suchen sie nur vor uns selbst nach Möglichkeit begreiflich zu machen. In diesem Sinne nennen wir sie auch das 'Erste', weil sie das Einfachste ist, und das Unabhängige, weil sie nicht aus mehreren besteht (in dem Falle wäre sie von ihren Bestandteilen abhängig), und lassen sie nicht in einem Andern sein, denn alles was i n einem andern ist, kommt v o n einem andern. Ist sie nun nicht von einem andern, auch nicht in einem andern noch irgendein Zusammengesetztes, so kann unmöglich etwas über ihr sein. Es ist also nicht geboten, noch weiter auf andere Grundursachen zurückzugehen; sondern die genannte Wesenheit hat man an die erste Stelle zu setzen, sodann nach ihr den Geist, das ursprünglich Denkende, sodann nach dem Geist die Seele. Das ist die Ordnung, die der Wirklichkeit entspricht; mehr als diese Stufen darf man in der geistigen Welt nicht ansetzen; aber auch nicht weniger. Denn setzt man weniger an, so muß man entweder Seele und Geist für identisch ausgeben oder den Geist und das Erste; daß diese aber verschieden voneinander sind, ist schon vielfach gezeigt worden. So bleibt gegenwärtig zu untersuchen, ob mehr als die drei genannten Wesenheiten anzusetzen sind.

Was für Wesenheiten können denn neben den genannten überhaupt noch dasein? Irgend eine einfachere, höher stehende als den Urgrund

aller Dinge, der beschaffen ist wie eben gesagt, kann niemand ausfinden. Man wird nicht behaupten wollen, daß er in eine potential und eine aktual seiende Wesenheit zerfällt; ein Narr, wer im Bereich gerade des wesenhaft Wirklichen, des Immateriellen, durch eine Scheidung zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit eine Mehrheit von Wesenheiten erzielen wollte. Das geht ja nicht einmal in dem nächstunteren Bereich an; man kann sich nicht den Geist vorstellen als einen, welcher in einer Art von Ruhe, und einen andern, welcher gewissermaßen in Bewegung ist; was soll denn für den Geist Stillestehen und Bewegung und Hervortreten sein, und Ruhen seines einen, Arbeiten seines anderen Teiles? Da er Geist ist, ist er ewig gleichmäßig ruhend in einer stillestehenden Wirksamkeit; Bewegung zu ihm hin und um ihn herum, das ist dann erst die Tätigkeit der Seele, ein Vernunftakt, der von ihm her in die Seele eintritt und sie geisthaft macht; und zwar die Seele, nicht eine andere Wesenheit zwischen Geist und Seele. Man hat weiter aber auch nicht deswegen eine Mehrheit von Geisten anzusetzen, weil einer da wäre der denkt, ein anderer der denkt daß er denkt. Denn selbst wenn in der geistigen Welt das Denken verschieden wäre von dem Denken des Denkens, so wäre das Denken doch ein einziger Sehakt, der zugleich von dem Bewußtsein seiner Tätigkeit begleitet ist; doch wäre jene Annahme närrisch, vielmehr muß beim wahrhaften Geist der, welcher denkt daß er denkt, durchaus identisch sein mit dem, der denkt; sonst müßte ja der eine nur denken, der andere nur das Denken denken, wobei Subjekt dieses von ihm gedachten Denkens ein anderer, nicht er selbst wäre. Soll aber die Scheidung als eine bloß begriffliche verstanden sein, so gibt man erstens damit die Vermehrung der Wesenheiten auf; zweitens aber bleibt zu untersuchen, ob denn auch nur im bloß Begrifflichen die Vorstellung eines Geistes Statt haben kann, welcher nur denkt ohne sich bewußt zu sein daß er denkt; ein solches Verhalten wäre ja selbst dem Menschen als Blödigkeit vorzuwerfen, welcher doch immer, wofern nur einigermaßen ernstzunehmen, auf seine Antriebe und Gedanken Acht hat. Da aber der wahrhafte Geist in seinen Gedanken ja sich selber denkt, somit sein Gedachtes nicht außen ist, vielmehr er, der Denkende, zugleich auch selber das Gedachte ist, so erfaßt er im Akt des Denkens notwendig sich selber und sieht sich selber; indem er aber sich selber sieht, sieht er sich nicht als einen der undenkend ist, sondern als einen der denkt; folglich ergreift er in dem Akt des ursprünglichen Denkens,

zu einer Einheit verbunden, auch das Denken des Denkens. Es gilt also die Scheidung in der oberen Welt nicht einmal begrifflich. Wenn ferner der Geist unablässig das denkt was er ist, wie ist da noch Raum für den Begriff, welcher das Denken trennt von dem Denken des Denkens? Und ferner: man könnte ja außer dem zweiten Begriff, welcher besagt daß er das Denken denkt, einen weiteren, dritten einführen, welcher besagt daß er das Denken des Denkens denkt; so würde um so eher deutlich, daß die Scheidung ein Unding ist; es könnte ja ins Unendliche so gehen. Läßt man aber nach dem Geist noch die Vernunft folgen und erst von dieser Vernunftwesenheit her Vernunft in die Seele kommen, so also, daß diese Wesenheit zwischen Seele und Geist träte, so enthält man der Seele das Geistige vor, denn dann erhielte sie die Vernunft nicht vom Geist, sondern von einem andern, eben dieser Zwischenwesenheit; sie hätte also nicht die Vernunft, sondern nur ein Abbild der Vernunft und könnte gar kein Wissen vom Geist haben und überhaupt nicht denken. (2) Man hat also nicht mehr Wesenheiten als die genannten anzusetzen, auch keine müßigen Begriffe, die in der oberen Welt keine Stelle haben; sondern nur den Geist, als welcher einer ist und derselbe, unveränderlich, sich nach keiner Seite hinneigend, und so seinen Vater abbildend nach seinen Kräften.

Was aber die Seele betrifft, so haben wir von unserer Menschenseele anzunehmen, daß ein Teil von ihr stets dort in der oberen Welt, ein Teil aber in diese Erdenwelt hinabgerichtet ist, und ein drittes in der Mitte zwischen beiden. Sie ist e i n Wesen, einheitlich in einer Mehrheit von Kräften; bald ist sie als Ganze in übereinstimmender Bewegung mit ihrem besten Teil (der zugleich der beste Teil des Seienden ist), bald aber zieht ihr niederer Teil, wenn er herabgezogen wird, den mittleren mit sich hernieder (denn die ganze Seele hinabzuziehen ist ihm verwehrt). Nur deshalb geschieht ihr solche Fährnis, weil sie nicht verharrte in dem Bereich des Schönsten; die Seele, welche dort verharrt, und ist nicht Teil noch sind wir mehr ihr Teil, sie gewährt dem Leib des Alls an seinem Teile Besitz zu ergreifen soviel er von ihr besitzen kann, verharrt dabei aber ihretwegen ohne Geschäftigkeit; denn sie waltet nicht über ihm mit Planen und Sinnen, noch mit Zurechtrücken, sondern sie durchformt ihn mit wundernswerter Kraft, indem sie nur auf das schaut was über ihr ist. Denn um so weit sie sich dieser Schau hingibt, um so weit ist sie schöner und mächtiger; von da her

kommt ihr, was sie dem Nachgeordneten spendet, und leuchtet gleichsam hinab, indem sie ständig von dort erleuchtet wird. (3) Indem sie nun stets erleuchtet wird und unablässig jenes Licht empfängt, gibt sie es weiter an das Untere, diesem ständigen Lichte dankt das Untere seine Erhaltung und Erquickung, so ist ihm Anteil am Leben vergönnt nach seinem Vermögen. So wird, wenn irgendwo ein Feuer brennt, rings alles erwärmt was dazu überhaupt imstande ist. Dabei ist das Feuer dem Maß unterworfen; Kräfte aber, die kein Maß ermißt, sollen sein ohne daß sie von ihrer Kraft mitteilen? Es sei denn sie würden aus der Zahl der seienden Dinge gelöscht. Nein, eine jede muß notwendig von ihrem Eigensein auch einem Andern mitteilen; sonst kann das Gute nicht gut sein, sonst der Geist nicht Geist, die Seele nicht was sie ist, wenn nicht nach dem zuoberst Lebenden auch etwas zu zweit lebt, solange jenes erste Lebende da ist.

Es muß also alles in solcher Stufenfolge einander untergeordnet sein, und zwar von Ewigkeit. Wenn nun die Erdenwelt teilweise 'geworden' ist, so nur in dem Sinne, als sie ihr Sein von Andern empfängt; was als 'geworden' bezeichnet wird, ist nicht ein einmal Gewordenes, sondern war werdend und wird werdend sein; auch werden nur die Dinge vergehen, die haben worein sie sich auflösen können; was aber nicht hat worein, kann auch nicht vergehen. Wer sagt, sie löse sich in Materie auf, könnte mit gleichem Recht auch die Materie sich auflösen lassen. Behauptet man aber, daß auch die Materie sich auflöst: dann war es ja garnicht notwendig, daß die Materie überhaupt entstand. Soll sie aber als notwendige Folge der oberen Ursachen entstanden sein, so besteht diese Notwendigkeit auch in diesem und jedem Augenblick. Soll die Materie nun allein, ohne das Göttliche bleiben, dann wäre das Göttliche nicht mehr überall, sondern nur an einem eingeschränkten Ort, die Materie wäre sozusagen eine Grenzmauer gegen das Göttliche. Da das aber nicht angeht, muß die Materie vom Göttlichen erleuchtet werden. (4) Nun werden sie behaupten daß die Seele das All erschaffen habe infolge ihrer 'Entfiederung'. Allein der Allseele widerfährt die Entfiederung nicht. Soll sie es aber infolge eines Fehltritts getan haben, so mögen sie die Ursache dieses Fehltritts angeben. Und wann soll sie denn den Fehltritt getan haben? Von ewig her? Dann wird sie im Sinne ihrer eigenen Behauptung im Stande der Verfehlung bleiben. Hat sie aber irgendwann einen Anfang damit gemacht, warum dann nicht

schon vorher? Wir dagegen behaupten, daß die Schöpfung nicht auf einem Hinabsinken der Seele beruht, vielmehr gerade auf einem Nichthinabsinken. Denn sinkt sie hinab, so geschieht das weil sie des Oberen vergessen hat; hat sie seiner aber vergessen, wie kann sie dann der Welt Werkmeister sein? Denn sie kann schaffen ja nur auf Grund dessen, was sie in der oberen Welt erblickt hat. Schafft sie aber in Erinnerung an die obere Welt, so ist sie ja nicht ganz hinabgesunken. Und wenn diese Erinnerung nur eine dunkle ist, so wendet sie sich erst recht nach oben, damit sie nicht nur dunkel schaue. Denn, wenn sie nur noch irgendeine Erinnerung bewahrt hat, was sollte sie dann an dem Entschluß hindern hinaufzuschreiten? Und was für einen Vorteil sollte sie sich denn versprechen von der Welterschaffung? Eine lächerliche Behauptung sie wolle sich selbst damit zu Ehren bringen, eine bloße Übertragung von den irdischen Bildhauern. Denn wenn das Schaffen nicht in ihrem Wesen lag, wenn nicht ihre Kraft das schöpferische war, sondern bloßes Planen und Sinnen, wie hätte sie da so etwas wie diesen Kosmos zustande bringen können? Und weiter, wann soll sie den Kosmos denn wieder vernichten? Wenn seine Schöpfung sie reut, worauf wartet sie dann noch? Wurde sie aber bisher noch nicht andern Sinnes, so wird sie es kaum mehr werden, denn nun ist sie bereits an ihn gewöhnt und durch die lange Zeit ihm schon zugetan. Wartet sie auf die Rückkehr der Einzelseelen, dann wäre zu erwarten, daß diese jetzt nicht mehr in neue Verkörperungen einträten, da ja schon in ihrer früheren Verkörperung erreicht ist, daß sie vom Übel dieser Welt kosteten; sie müßten jetzt also aufhören herabzukommen. Es kann aber auch nicht zugegeben werden, daß der Kosmos etwa schlecht geraten sei, weil es in ihm viel Widriges gibt. Denn es hieße ihm zu hohe Würde beimessen, wollte man verlangen, daß er mit der geistigen Welt gleich sei, und nicht nur ein Abbild von ihr. Denn ein Abbild der oberen Welt, welches schöner wäre als dieser Kosmos, kann man sich nicht vorstellen. Welches Feuer wäre ein besseres Abbild des oberen Feuers als das irdische? Oder was soll es außer unserer Erde nach der oberen noch für eine bessere geben? Und welche Weltkugel könnte exakter und geregelter in ihrem Laufe sein, nach jenem Insichselbstenthaltensein der geistigen Welt? Welche Sonne könnte es geben, die nach jener oberen und vor unserer sichtbaren wäre?

(5) Sie, die doch selbst einen Leib haben wie ihn denn Menschen

haben, und Begierden, Schmerzen, Zorn, schätzen ihre eigene Kraft keineswegs gering, ungereimterweise behaupten sie, daß die Ergreifung des Geistigen ihr freistehe und leugnen, daß der Sonne eine Kraft innewohne, die weniger von Affektionen betroffen ist als die unsere und mehr Ordnung und Unwandelbarkeit hat, leugnen, daß die Sonne eine höhere Einsicht hat als wir gestern Geborenen, die durch soviel Trügerisches gehindert werden zur Wahrheit zu gelangen. Nicht weniger ungereimt ist es, wenn ihre eigne Seele, ja die des elendesten Menschen, unsterblich und göttlich sein soll, der Himmel aber und die Gestirne droben keinen Teil an der unsterblichen Seele haben sollen, die doch aus viel edlerem und reinerem Stoff bestehen (dabei haben sie doch die Ordnung, die Wohlgestalt, die Regelmäßigkeit dort oben vor Augen, gerade sie selbst führen ja Klage über die Regellosigkeit hier unten im irdischen Bereich) — als ob die unsterbliche Seele sich mit Fleiß den niederen Ort erwähle und der sterblichen den höheren einräume. Widersinnig aber ist auch die von ihnen beliebte unvermerkte Einführung jener zweiten Seele, welche sie aus den Elementen zusammengesetzt sein lassen. Denn wie kann die bloße Zusammensetzung der Elemente Leben haben welcher Art es immer sei? Deren Vereinigung bringt nur Wärme und Kälte oder eine Mischung beider hervor, oder Trockenheit und Feuchtigkeit und deren Mischung. Und wie kann die Seele die Bindekraft der Elemente sein, wenn sie erst aus und nach ihnen entsteht? Und was soll man erst dazu sagen, daß sie dieser Seele Wahrnehmung und Überlegung und all dergleichen beimessen? Unsere Schöpfung also und unsere Erde mißachten sie; sie behaupten daß ihnen eine 'neue Erde' entstanden sei, zu der sie dann dereinst von hier gelangen werden; und das sei das rationale Urbild des Kosmos. Aber was liegt ihnen daran in das Urbild des Kosmos einzugehen, da sie ihn hassen? Und woher stammt denn dies Urbild? Sie lassen das Urbild von dem Schöpfer hervorbringen als dieser bereits zur niederen Welt herabgesunken ist. Wenn der Schöpfer es sich angelegen sein ließ nach dem geistigen Kosmos, an dem er Besitz hat, noch einen andern Kosmos zu schaffen, wozu bedurfte es da noch eines weiteren Urbildes? Und ferner, schuf er dies Urbild vor unserer irdischen Welt, zu welchem Zwecke? Damit es den Seelen zur Warnung diene? Dann ist es umsonst geschaffen, da ja die Seelen sichs keineswegs zur Warnung dienen ließen. Wenn er es aber nach dem irdischen Kosmos geschaffen haben soll, nahm er von diesem,

indem er ihm die Materie auszog, die Gestalt, so hätte doch den Seelen, die ja schon in der irdischen Prüfung standen, diese Prüfung bereits zu ihrer Warnung genügen müssen. Wollen sie aber dies Vorbild des Kosmos als das in den Seelen befindliche verstehen, was ist daran Neues? (6) Und wie soll man die andern Wesenheiten verstehen, die sie einführten, Dinge wie 'Beisiedlung' und 'Abdrücke' und 'Sinnesänderung'? Sollen das Erlebnisse der Seele sein wenn sie eine Sinnesänderung erlebt, und bezeichnen die 'Abdrücke' den Vorgang daß die Seele nur Abbilder des Seienden, noch nicht das Seiende selbst zu schauen vermag? Dann brauchen sie nur neue Worte, um für ihre Schule zu werben. Sie zimmern nämlich diese Lehre zurecht, als hätte sie keinerlei Berührung mit der alten hellenischen; dabei kennen die Hellenen all das ganz genau; sie sprechen ohne solchen Schwulst von dem Aufwärtsschreiten aus der Höhle, welches allmählich weiter und weiter zu einer immer wahrhafteren Schau fortschreitet.

Überhaupt nehmen sie ihre Lehre zumeist von Plato, während die Neuerungen, auf die sie eine eigene Philosophie gründen wollen, Erfindungen sind die an der Wahrheit vorbeigehen. Das Gericht und die Ströme in der Unterwelt und die Wiederverkörperungen, das alles stammt von Plato; wenn sie ferner eine Mehrheit von geistigen Wesenheiten ansetzen, das Seiende, den Geist, den Schöpfer als besondere Wesenheit, die Seele, so ist das aus den Worten im Timaeus entlehnt; dort heißt es: 'wie nun der Geist dem Urlebewesen innewohnende Gestalten sieht, soviele plante der Schöpfer, daß auch unsere Welt erhalten sollte'; sie haben das nicht verstanden und unterschieden ein 'Wesen', das alles Seiende in sich enthaltend in Ruhe verharrt, sodann den 'Geist', welcher, von dem ersten unterschieden, 'sieht', drittens den der 'plant' (vielfach hat bei ihnen übrigens auch die Seele statt des 'Planenden' die Schöpferrolle) — sie glauben dieser sei im Sinne Platos Schöpfer; sie stehen eben der Erkenntnis ganz fern, was der Schöpfer ist. Auch ihre ganze Ansicht von dem Hergang der Schöpfung und vieles andere schieben sie ihm einfach unter und verzerren und verderben damit die Lehren dieses Mannes — als hätten sie das geistige Reich ergründet, jener und die andern Seligen der alten Zeit aber nicht. Wenn sie nur eine große Zahl geistiger Wesen namhaft machen, denken sie den Eindruck zu erwecken daß sie den genauen Sachverhalt ausgeforscht hätten; dabei nähern sie gerade durch die Vielzahl die geistige Wesenheit der sinnlichen, niede-

ren, während man es in der oberen Welt gerade auf das zahlenmäßig Kleinste absehen muß, all die Vielheit aber der Stufe unter dem Ersten zuschreiben und so vom Ersten fernhalten, so daß das Viele als erste Ursache nur den Geist und die Substanz hat und was sonst Hohes auf der Stufe unter dem Ersten ist; als dritte Stufe hatte man die Seele als Form, als Gattung anzusetzen, und die Unterschiede der Einzelseelen auf ihre Affektionen oder auf die Natur zurückzuführen; und nicht jene gottbegnadeten Männer zu verunglimpfen, vielmehr ihre Lehren, als von älteren Vorgängern, guten Willens aufzunehmen, da sie ja auch was sie richtiges lehren von ihnen übernehmen, nämlich Unsterblichkeit der Seele, geistige Urwelt, den ersten Gott, daß die Seele den Verkehr mit dem Leibe meiden soll, die Abtrennung vom Leibe, daß man aus dem Reich des Werdens ins wahre Sein fliehen soll; das alles steht schon bei Plato, und sie tun recht daran es unverändert zu übernehmen. Wenn sie dann sagen worin sie abweichen wollen, so verargt das ihnen niemand; sie mögen nur nicht ihrer Lehre dadurch bei den Hörern Eingang zu verschaffen suchen, daß sie die Hellenen in den Staub ziehen und beleidigen; sondern was sie abweichend von deren Lehre eigenes zu sagen haben, sollen sie doch rein aus dem Wesen der Sache heraus als richtig erweisen, indem sie ruhig, wie es Philosophen ansteht, ihre Lehren als solche hinstellen, gerecht auch da wo sie widersprechen, und es nur auf die Wahrheit absehen, nicht sich bedenkenlos ein Ansehen zu geben suchen, indem sie Männer, deren Rang seit alter Zeit von ernsten Beurteilern anerkannt ist, bekritteln und sich selbst über sie stellen. Denn was die Alten über das geistige Reich gelehrt haben, das steht unendlich viel höher und ist im Sinne wahrer Bildung gesprochen; wer nicht von der heute unter den Leuten umgehenden Irrlehre geblendet ist, wird es leicht unterscheiden von der Lehre, die sie von jenen Alten aufgenommen, aber durch gewisse ganz unzugehörige Zusätze erweitert haben; da führen sie, in der Absicht zu widersprechen, Weltentstehungen und gänzliche Untergänge ein und mäkeln an dieser unsrer Welt und werfen die Gemeinschaft mit dem Leibe der Seele als Schuld vor, bekritteln den Regenten dieses Alls, setzen die Seele mit dem Schöpfer in eins und schreiben der Gesamtseele die gleichen Affektionen zu wie den Teilseelen.

(7) Daß diese unsre Welt nicht begonnen hat und nicht aufhören wird, sondern ewig da ist, solange die obere Welt da sein wird, wurde schon gesagt. Daß aber die Gemeinschaft mit dem Leibe für unsere Seele

nicht zum Besten ist, das hat man schon vor ihnen ausgesprochen; daß man nun aber von unsrer Seele auf die des Alls schließt, das ist als wollte man in einer gut geordneten Gemeinde die Zunft der Töpfer oder Schmiede herausgreifen und ihretwegen die ganze Stadt schelten. Man muß aber die Unterschiede beachten und daß die Allseele in ganz anderer Weise über dem Körper waltet und ohne daß sie an ihn gebunden ist. Nämlich neben allen andern Unterschieden, welche anderwärts eingehend dargelegt wurden, mußte auch die Tatsache in Betracht gezogen werden, daß wir gebunden sind an einen Leib, welcher auf dieser Stufe bereits zu einer Fessel geworden ist; denn das körperliche Sein, welches in die Allseele eingebunden ist, bindet seinerseits alles was es ergreift; die Allseele selbst aber kann ja nicht gebunden werden von den Dingen, welche sie selbst bindet; sie ist die Herrscherin, und daher auch ihrer Einwirkung entrückt (während wir über diese Dinge keine Gewalt haben); der Teil von ihr, welcher dem über ihr stehenden Göttlichen zunächst ist, bleibt ganz rein und wird nicht gehemmt, und der Teil, welcher dem Leibe das Leben gewährt, unterliegt keiner Einwirkung des Leibes. Überhaupt ist ja ein Ding, das sich in einem andern befindet, dessen Affektionen unterworfen, während es seinerseits jenem, da es eigenes Leben hat, seine Affektionen nicht mitteilt; z. B. ein Reis, das einem Baum eingepfropft ist, ist den Affektionen desjenigen, in dem es ist, mitunterworfen, wenn es selbst aber verdorrt, läßt es jenen in seinem Leben unberührt. So ist auch, wenn das Feuer im Einzelmenschen erlischt, deswegen das Allfeuer noch nicht erloschen; ja auch wenn das Allfeuer aufhörte, würde der Seele droben nichts widerfahren, sondern nur der Struktur des Körpers; und es würde die Seele droben nicht bekümmern, bliebe nur sonst die Möglichkeit, daß dann noch irgendwie ein Kosmos da sei. Nun ist auch der Zusammenhalt des Alls ein andrer als der des Einzelwesens; im All genügt ein über die Oberfläche hinspielen, ein bloßer Befehl daß es beharrt, im Einzelwesen sind die Bestandteile noch mit einem zweiten Bande an ihrer Stelle festgebunden, da sie trachten sich davonzumachen; im All dagegen haben sie keinen Ort wohin sie fliehen könnten, so brauchen sie nicht von innen zusammengehalten noch durch Druck von außen nach innen gedrängt zu werden, sondern sie beharren da wo es von Anbeginn dem Sinn und Wesen des Zusammenhaltes entsprach. Da aber ein Teil des Kosmos sich seinem Wesen gemäß bewegt, so müssen die niedern Dinge, denen diese Bewegung nicht wesenseigen ist, sie erdulden, die droben aber be-

wegen sich regelmäßig, als Teile des Ganzen; das niedere muß dabei zu Grunde gehen, da es nicht die Kraft hat die Ordnung des Ganzen zu ertragen; eine Schildkröte, mitten auf dem Wege eines großen Reigens, der sich der Regel nach voranbewegt, ereilt, wird so zertreten, weil sie dem regelmäßigen Vorschreiten des Reigens nicht entrinnen kann; könnte sie sich aber der Regel einreihen, so würde selbst ihr nichts von dem Reigen widerfahren. (8) Weshalb sie aber den Kosmos geschaffen, das wäre gefragt wie: warum es überhaupt eine Seele gibt und weshalb der Schöpfer geschaffen hat. Es würde das erstlich bedeuten, daß man im Immer einen Anfang setzte, sodann glauben sie, daß er infolge einer Umwendung, einer Wandlung aus einem Zustand in einen andern zum Urheber der Schöpfung geworden sei. So sollen sie denn belehrt sein, wenn sies nur in guter Gesinnung sich wollten gefallen lassen, was das Wesen dieser Dinge ist, damit sie aufhören das Ehrwürdige zu schmälen, wie sies leichtfertig tun, während doch gerade besondere Behutsamkeit angemessen wäre. Auch ist es nicht richtig den Aufbau des Kosmos zu schelten; denn erstlich ist er ein Hinweis auf die Größe der geistigen Wesenheit. Denn wenn er so ins Leben eingetreten ist, daß er nicht nur ein abgestückeltes Lebensstück hat, wie in ihrer Kleinheit die Lebewesen in ihm die aus der Fülle des Lebens in ihm unablässig Nachts wie bei Tage geboren werden, sondern zusammenhängend und in die Augen fallend und allgegenwärtig ist die Fülle des Lebens in ihm, und weist zurück auf eine überschwängliche Weisheit: wie soll man da nicht das klare und herrliche Götterbild der geistigen Götter in ihm sehen? Wenn er aber das obere nicht selbst ist sondern nur abbildet, so liegt eben dies im Wesen der Sache: denn sonst gäbe es kein Abbild mehr. Daß er aber ein unähnliches Abbild sei, ist falsch; es fehlt an ihm nichts von allem, was einem schönen naturgeschaffenen Nachbild offensteht. Daß es überhaupt ein Nachbild geben sollte, beruhte nicht auf Überlegung und Klügelei sondern war eine Notwendigkeit. Denn es ging nicht an, daß das Geistige die unterste Stufe der Welt sein sollte; es mußte eine doppelte Wirksamkeit entfalten, die eine in sich selbst, die andere auf ein andres Wesen gerichtet; so mußte es noch ein andres nach ihm geben; denn wenn es allein existiert, so gibt es nichts unterhalb von ihm; aber nur das kraftloseste von allen Wesen hat nichts mehr unter sich. Dort oben aber webt wundernswerte Kraft; so hat sie denn auch die Schöpfung bewerkstelligt. Wenn aber ein andrer Kosmos besser ist als unsrer — wo ist er? Wenn nun notwendig ein

Kosmos existieren muß, ein andrer aber nicht vorhanden ist, so ist es unserer hier, der das Abbild des oberen bewahrt. Ist doch die ganze Erde von mannigfachen Lebewesen voll, und mit unsterblichen ist alles bis zum Himmel hinauf angefüllt; und die Gestirne, die in den untern Sphären wie die am obersten Himmel, was spricht dagegen, daß sie Götter sind, wo sie doch nach Regeln sich bewegen und in schöner Ordnung ihre Bahn ziehen? Weshalb sollten sie keine Tugend besitzen, was hindert sie am Erwerb der Tugend? Dort oben gibt es ja nicht die Dinge, welche die Wesen hier unten böse machen, auch nicht die Mängel des Leibes, der hier unten der Hemmung unterliegt und Hemmung bereitet. Und warum sollen sie nicht in dieser ihrer Ungestörtheit ewig verstehen und in ihrem Geist begreifen den obersten Gott und die geistigen Götter? Weshalb sollen vielmehr wir besseres Wissen von der oberen Welt haben als sie? Wer kann solche Behauptungen hinnehmen, er sei denn nicht bei gesundem Verstande? Gut denn, wenn unsre Seelen von der Allseele gezwungen worden sind hinabzukommen, wie könnten sie, die dem Zwang unterlagen, besser sein? Denn unter Seelen ist das Stärkere das Bessere. Kamen sie aber freiwillig, was scheltet ihr die Welt in die eure Seelen freiwillig hinabkamen, zumal freigestellt ist wieder davonzugehen, wer etwa nicht zufrieden ist.

Ferner aber, wenn diese unsre Welt so beschaffen ist, daß es in ihr möglich ist, Weisheit zu besitzen und während des Aufenthaltes hier zu leben nach der Richtschnur des Oberen, so ist das doch ein sicheres Zeugnis dafür, daß sie unter der Einwirkung der oberen Welt steht. (9) Wenn man aber über das Vorhandensein von Reichtum und Armut und die ungleiche Verteilung all solcher äußeren Güter schelten wollte, so verkennt man erstens, daß dem Weisen an der Gleichheit solcher Güter nichts liegt; er betrachtet den Reichtum nicht als einen Vorteil, noch hält er die politisch Mächtigen für bevorzugt vor den Privatleuten; das Trachten nach solchem allem überläßt er andern; er hat die Einsicht erlangt, daß es auf Erden zweierlei Leben gibt, eines für die Weisen und eines für die Masse der Menschen; das Leben der Weisen ist auf das höchste Gut, nach oben gerichtet; das der gewöhnlichen Menschen ist wiederum ein zwiefaches: das höhere gedenkt der Tugend und hat Zugang zu gewissen Werten, der gemeine Haufe aber ist sozusagen nur zum Handlanger der notwendigen Bedürfnisse für die Edleren da. Aber auch wenn einer zum Mörder wird oder aus Schwäche seinen Begierden nachgibt — es ist doch

begreiflich daß der Mensch der Sünde unterliegt: denn sie betrifft ja nicht den Geist, sondern die Seelen, und die sind unreif wie Kinder. Und geht es her wie auf einem Sportplatz, mit Siegern und Besiegten, auch dann ists doch recht. Und erleidest du Unrecht, wie kann das dein unsterbliches Teil schrecken? Wirst du ermordet — so wird dir zuteil was du selber wünschst. Hast du keinen Geschmack mehr an der Verfassung des Erdenlebens — es hält dich niemand. Auch der Staat wendet unter allgemeiner Zustimmung Gericht und Züchtigung an. Mit welchem Recht will man also den Staat des Erdenlebens schelten, welcher jedem nach seinem Verdienste heimzahlt, wo der Tugend Ehre zu Teil wird und Schlechtigkeit mit der gebührenden Entehrung gestraft wird, wo nicht nur die Bilder der Götter, sondern die Götter selbst aus der Höhe die Aufsicht führen, welche, wie es heißt, leicht den Beschuldigungen der Menschen entgehen werden; sie lenken alles nach der Ordnung von Anbeginn bis zu Ende und messen einem jeden seinen gebührenden Teil zu, welcher sich ergibt aus seinen einstigen Taten in Vergeltung früherer Lebensläufe; und ist einer so leichtfertig das zu verkennen, der redet wie ein Tölpel von den göttlichen Dingen.

Vielmehr soll man versuchen selbst so gut zu werden als möglich; wer aber glaubt er habe allein die Fähigkeit gut zu werden, das ist noch nicht gut; vielmehr muß man überzeugt sein, daß auch andre Menschen gut sind, auch die Dämonen, und erst recht die Götter, welche in dieser Welt sind und in jene hinaufblicken, zuallererst aber der Lenker dieser Welt, die gottselige Seele; von da erst schreite man dazu fort, auch die geistigen Götter zu preisen, und über allen schließlich den großen König der oberen Welt, indem man seine Größe gerade in der Vielzahl der Götter aufweist; denn nicht wer das Göttliche auf einen Punkt verengt, sondern wer seine reich ausgebreitete Fülle aufzeigt, legt wahres Wissen um Gottes Kraft an den Tag; in der Fülle der Ausbreitung hat Gott selbst sich aufgezeigt, als welcher verharrend in seinem Sein eine ganze Zahl von Göttern hervorbringt, alle mit ihm verknüpft, alle durch ihn und von ihm seiend. So ist auch unser Kosmos durch ihn und blickt zu ihm auf, der ganze Kosmos sowohl wie alle Götter in ihm, und sind den Menschen Künder des Jenseitigen, gleichsam Orakelsprüche dessen, was dem Jenseitigen genehm ist. Und wenn diese Götter nicht das Sein haben, welches jener obere hat, so liegt eben dies in der Ordnung der Welt. Willst du sie aber gering achten und dich selbst erheben als seist du nicht geringer, so vernimm

erstlich, daß gerade der Edle anerkennend ist gegen Götter und Menschen; und ferner, man soll sich mit Maßen erheben und nicht mit Dreistigkeit, und nur soweit hinauf schreiten als unsere Natur Kraft hat; man muß anerkennen daß jene andern ihren Platz Gott zunächst haben, und nicht sich selbst allein in Gottes Nähe rücken, das ist nur ein Fliegen wie im Traum, damit verschließt man sich nur die Möglichkeit Gott zu werden, soweit das überhaupt der Menschenseele gegeben ist; möglich ist das ihr nur insoweit der Geist sie hinaufführt; über den Geist hinauswollen, das bedeutet Absturz ins Außergeistige. Die vernunftlosen Leute glauben ja beim ersten Hören solchen Reden wie 'Du wirst über allen andern Menschen nicht nur sondern auch Göttern sein'; denn die Anmaßung ist ja bei den Menschen verbreitet, und wenn ein bis dahin gedrückter, bescheidener kleiner Mann zu hören bekommt 'Du bist Gottes Sohn, die andern zu denen du aufschautest sind es nicht, auch nicht die deren Verehrung von den Vätern überkommen ist (*die Sterne*), aber du, du bist mehr als der Himmel ohne daß du dich drum zu plagen brauchst', so schreien die Umstehenden Beifall. Es ist wie in einem Haufen Leute, die die Kunst des Zählens nicht verstehn, wenn da einer von diesen zu hören bekäme er sei tausend Ellen lang, wie sollte er nicht glauben, er sei wirklich tausend Ellen lang und die andern nur fünf, wobei er nur die Vorstellung hätte, daß tausend eine große Zahl sei. Und weiter, für Euch soll Gott vorsorgen, dabei sich aber um den ganzen Kosmos, in welchem doch auch ihr seid, nicht kümmern? Denn wenn es sich nicht mit seiner Muße verträgt zum Kosmos hinzublicken, so ist es ihm auch nicht angemessen, zum untersten Teil des Kosmos, zu den Menschen hinzublicken. Und warum soll er, wenn er zu den Menschen blickt, nicht nach außen blicken, dagegen nach außen, wenn er zum Kosmos blickt, in dem sie doch sind? Wenn er denn nicht nach außen blickt und somit nicht den Kosmos beaufsichtigt, so kann er auch nicht auf die Menschen blicken. Ihr bedürft seiner ja nicht; aber der Kosmos bedarf seiner und weiß wo er seine geordnete Stelle hat, und wie seine Bewohner in ihm und wiederum wie sie in der oberen Welt sein können. Das wissen auch die Männer welche Gott lieb sind; sie nehmen geduldig hin, was infolge der Bewegung des Alls ihnen etwa Unvermeidliches zustößt; denn nicht darauf soll man sehen was dem Einzelnen nach dem Sinn ist, sondern auf das Ganze, das All. Ein solcher Mann läßt jeglichen gelten nach seinem Verdienst, und indem er dorthin trachtet wohin alles trachtet was das Vermögen dazu

hat, mißt er nicht sich allein dies Vermögen bei, er weiß, es gibt viele Arten von Wesen die nach der oberen Welt trachten, und die es erlangen sind glückselig, die andern erhalten nach ihren Kräften den ihnen gebührenden Anteil. Denn wer sich rühmt zu haben, hat noch nicht wessen er sich rühmt, sondern viele ob sie gleich wissen daß sies nicht haben, behauptens zu haben, oder glauben zu haben was sie nicht haben, glauben es allein zu haben was gerade sie allein nicht haben.

(10) Noch viele andere ihrer Lehren, oder eigentlich alle würde eine solche Prüfung im einzelnen reichlichen Anlaß haben richtig zu stellen. Indessen hemmt uns eine gewisse Rücksicht auf einige Angehörige unseres Kreises, welche mit dieser Lehre bekannt geworden ehe sie sich uns anschlossen und nun unbegreiflicherweise auf ihr bestehen. Sie freilich wollen ihrer Lehre den glaubwürdigen Anschein der Wahrheit geben oder glauben auch selbst daran: so sagen sie ohne Zurückhaltung was sie denn sagen. Aber wir richten uns nicht an sie, wir werden wohl nicht erreichen sie umzustimmen, sondern an unsere vertrauten Genossen; sie sollen sich nicht von jenen beirren lassen; denn Beweise können sie, wie sich versteht, nicht bringen, sie treten nur keck auf. In diesem Sinne haben wir gesprochen, obgleich ein ganz anderes Verfahren am Platze wäre Leute zurückzuweisen, die sich unterfangen das in den Staub zu ziehen was die alten, die gottbegnadeten Männer richtig und wahrheitstreu lehren. Indessen bleibe eine weitere Einzelprüfung nun bei Seite; wer das vorhin Ausgeführte scharf erfaßt, wird auch zur Erkenntnis kommen wie es um ihre übrigen Lehren steht.

Doch ehe wir zum Schluß kommen, muß noch von einem Punkt gesprochen werden, der der widersinnigste von all dem Widersinn ist, wenn man hier überhaupt noch von Widersinn reden soll. Sie behaupten, daß die Seele sich hinabsenkt und mit ihr eine gewisse 'Weisheit' — ob nun die Seele den Anstoß dazu gegeben hat oder ob die Ursache dafür von der 'Weisheit' kam oder ob sie beide identisch sein sollen —; dabei sollen nun die übrigen Seelen mit herabgestiegen sein, und als 'Glieder' der 'Weisheit' sich mit Leibern, z. B. den menschlichen, bekleidet haben; jene eine aber, von derenthalben die andern überhaupt nur herabgestiegen sind, sie soll ihrerseits nun wieder nicht herabsteigen, sich also sozusagen nicht herniedersenken, sondern nur die Finsternis erleuchten, worauf dann von ihr nur ein Abbild in die Materie eintritt. Darauf soll sich ein Abbild des Abbildes formen, hienieden vermöge der Materie

oder der Materialität oder wie sies denn nennen wollen (denn sie machen einen Unterschied zwischen den beiden und führen noch sonst eine Fülle von Termini ein, ihre Meinung nur recht zu verdunkeln), und lassen auf diese Weise das was sie Schöpfer nennen entstehen; den lassen sie von seiner Mutter abfallen und dann die Welt aus ihm hervorgehen, bis hinunter zum letzten Abbild des Abbildes. Es wollte eben, wer so schrieb, nur recht lästern. (11) Nun denn, erstens, wenn die Seele nicht herabgestiegen ist, sondern nur die Finsternis erleuchtet hat, ist es nicht richtig zu sagen daß sie sich hinabgewendet habe. Denn wenn nur etwas wie Licht von ihr ausgestrahlt ist, so ist es deshalb noch nicht angemessen zu sagen daß sie sich hinabwendet, es sei denn sie habe sich zu dem Unteren, das irgendwo in der Tiefe lag, räumlich hinbegeben und es aus der Nähe erleuchtet. Soll sie aber in sich beharrt sein während sie erleuchtete, und nichts von sich aus dazu getan haben, warum soll dann nur von ihr allein Erleuchtung ausgestrahlt sein, und nicht vielmehr auch von den höheren Kräften im Reich des Seins? War aber die Seele imstande, indem sie nur den Gedanken des Kosmos faßte, ihn vermöge dieses Gedankens zu erleuchten, warum soll sie den Kosmos dann nur erleuchtet und nicht zugleich auch geschaffen, sondern erst die Entstehung der Abbilder abgewartet haben? Ferner hat auch der 'Gedanke' des Kosmos, den sie 'die fremde Erde' nennen, welche nach ihrer eigenen Aussage von den höheren Mächten geschaffen ist, seine Schöpfer nicht zu einer Hinabwendung hinuntergezogen. Und wie kann die Materie, wenn sie erleuchtet wird, seelische Abbilder schaffen und nicht vielmehr eine Körper-Wesenheit? Ein Abbild der Seele kann nichts zu schaffen haben mit Finsternis und Materie, sondern nach seiner Entstehung, wenn denn überhaupt ein solches entsteht, würde es nur durch seinen Schöpfer bedingt sein und muß ihm eng verbunden bleiben. Ferner, ist denn dies überhaupt eine Wesenheit, oder nur ein 'Gedanke' wie sie sagen? Ist es Wesenheit, was soll dann der Unterschied zu dem sein, aus dem es stammt? Soll es sich aber um eine andre Art der Seele handeln, so müßte es, da die obere ja die vernunfthafte ist, die vegetative, zeugerische Seele sein. In diesem Falle kann aber sie die Schöpfung nicht mehr zu ihrer eigenen Verherrlichung und nicht aus vorlauter Prahlerei und Keckheit bewerkstelligt haben. Dann ist überhaupt die Schöpfung aus einer Vorstellung und erst recht das Denken als Schöpfungsgrund aufgehoben. Weshalb war es dann noch nötig, einen eigenen Schöpfer einzuführen, der aus der Materie und dem

Abbild hervorgeht? Ist es aber bloßer Gedanke, so ist zuerst begreiflich zu machen woher es den Namen hat; sodann, wie es überhaupt Gedanke sein kann, es sei denn, daß die Seele dem 'Gedanken' das Vermögen zu schaffen mitteilt. Jedoch, auch abgesehen davon daß das bloße Fiktion ist, wie soll er denn geschaffen haben? Sie lassen dies zuerst und das nachdem so nach Belieben geschaffen werden; aber weshalb soll er denn zuerst das Feuer geschaffen haben? (12) Und, als eben entstandener, wie soll jener Gedanke sich an die Schöpfung machen; etwa in Erinnerung dessen was er geschaut hat? Aber es war ja überhaupt nichts, das er hätte schauen können, er selbst nicht noch seine Mutter, die sie ihm geben. Und da ist es doch unbegreiflich, sie selbst kommen nicht als Abbilder von Seelen in diese Welt herab, sondern als wirkliche Seelen, und gerade eben kann sich der eine oder andre schlecht und recht einmal von der Welt losreißen, zur Wiedererinnerung gelangen und so eine Vergegenwärtigung dessen erreichen was sie einst geschaut haben: dieses Abbild aber soll, wenn auch nur dunkel, wie sie sagen, jedenfalls aber soll ihm gleich nach seiner Entstehung die obere Welt inne werden, ihm selbst oder seiner Mutter, einem materiellen Abbild! Und nicht nur jenes Oberen innewerden soll es und von der oberen Welt den Grundriß der Welt abnehmen, sondern auch wissen auf welchem Wege diese Welt entstehen kann. Aus welcher Veranlassung soll es zuerst das Feuer geschaffen haben? Weil es meinte daß dies zuerst entstehen müsse? Aber warum denn nicht etwas andres zuerst? Und wenn es das Feuer zu schaffen vermochte dadurch, daß es das Feuer dachte, warum hat es nicht, als es die Welt dachte — denn zuerst mußte es das Ganze denken — nicht die Welt mit einem Schlage geschaffen? Es war ja alles einzelne in dem Gedanken enthalten. Denn er schuf gewiß mehr nach Art der Natur und nicht wie die Künste hervorbringen, denn die Künste sind ja später als die Natur und der Kosmos. Auch gegenwärtig entsteht ja das Einzelding, das von Naturwesen hervorgebracht wird, nicht so, daß zuerst das Feuer entsteht, dann die andern Einzelbestandteile, und dann erst deren Vermischung, sondern Umriß und Grundriß jedes künftigen Lebewesens prägt sich schon dem mütterlichen Samen ein. Weshalb soll sich so nicht auch bei der Schöpfung die Form des Kosmos als Umriß um die Materie gelegt haben, in welcher im Grundriß Erde und Feuer usw. enthalten waren? Aber vielleicht hätten sie selbst, als im Besitz einer wahrhafteren Seele, die Welt auf diese Weise erschaffen, jener aber verstand es nicht so zu schaffen. Indessen, die Größe des

Himmels, mehr noch seine bestimmten Maße, die Neigung des Tierkreises, die Bahn der Gestirne unter ihm, die Erde vorauszubestimmen und zwar so, daß man die Gründe für gerade diese Ordnung angeben kann — das konnte ein bloßes Abbild nicht, vielmehr mußte dies Vermögen aus dem höchsten Bereich kommen. Das geben sie ja selbst zu ohne es zu wollen. Denn eine Prüfung ihrer 'Erleuchtung in die Finsternis' muß sie zur Anerkenntnis der wahren Ursachen dieser Welt bringen. Denn weshalb sollte die Seele erleuchten, wenn das nicht schlechthin notwendig war? Es mußte nun entweder wider ihr Wesen oder ihrem Wesen gemäß sein. War es ihrem Wesen gemäß, so mußte sie es immer tun. War es aber wider ihr Wesen, so ergibt sich, daß auch in der oberen Welt das Wesenswidrige eine Stelle hat; dann ist aber das Böse vor dieser Welt und nicht unsre Welt ist Ursache des Bösen, sondern die oberen Kräfte sind Ursache für das irdische Böse; in die Seele kommt das Böse dann nicht aus dieser Welt, sondern es kommt von der Seele in diese Welt; und so muß konsequentes Schließen den Kosmos immer weiter hinaufrücken bis zu den obersten Kräften. Und wenn ihn, so auch die Materie, welche den Kosmos in Erscheinung treten läßt. Als die Seele sich hinabwandte, da war ja die Finsternis nach ihrer eignen Aussage bereits vorhanden, die sie erblickte und erleuchtete. Woher soll die Finsternis gekommen sein? Sie werden behaupten die Seele habe sie erst im Hinabwenden geschaffen. Allein dann gab es ja noch nichts, wozu sie sich hätte hinabwenden sollen; auch kann dann ja die Finsternis nicht die Ursache der Hinabwendung gewesen sein, sondern nur das Wesen der Seele selbst, und das heißt soviel wie die voraufgehenden Notwendigkeiten. Somit sind die obersten Kräfte die Ursache.

(13) Wer also über die Beschaffenheit dieser Welt schilt, der weiß nicht was er tut und bis wohin die fürwitzige Lästerung reicht. Das kommt, weil sie nicht die geregelte Stufenfolge kennen, das Erste, das Zweite, das Dritte und so fort bis zum Untersten, und nicht wissen, daß man die Dinge welche niedriger stehen als das Erste, nicht schelten darf, sondern man muß einem jeden verständnisvoll seine Beschaffenheit zugestehen und seinerseits hinaufeilen zum Ersten, aber aufhören mit dem Schauerdrama von den Schrecknissen, die sich nach ihrem Glauben in den Himmelssphären abspielen sollen, den Sphären, die in Wahrheit ihnen alles 'fein und lieblich bereiten'. Was ist an ihnen denn so Schreckliches, die Leute zu schrecken, die ungeschult sind im Denken und nichts ge-

hört haben von der auf Bildung gegründeten, der harmonisch ausgeglichenen Erkenntnis (*Gnosis*)? Denn wenn ihre Körper aus Feuer sind, so braucht man sie darum nicht zu fürchten, denn sie stehen in ausgeglichenem Verhältnis zum All und zur Erde; ihre Seelen vielmehr muß man ins Auge fassen, vermöge derer auch sie wahrhaftig Anspruch haben wert gehalten zu sein; indessen auch ihre Leiber durch Größe und Schönheit ausgezeichnet sind und mithandeln und mitwirken zum Geschehen in der Natur, welches stets statthaben muß solange die obersten Kräfte existieren; so machen sie das All erst ganz und sind gewichtige Teile des Alls. Und wenn der Mensch ein Wertvolles ist vor den andern Tieren, wieviel mehr sie, die in der Welt sind um ihr Ordnung und Regel darzubieten, nicht etwa in ihr eine Diktatur des Sternzwanges zu üben; denn was angeblich an Einwirkung von ihnen ausgeht, hat man nur für ein Anzeigen des Zukünftigen anzusehen, das Geschehen selbst aber weicht davon ab (denn unmöglich konnte mit jedem einzelnen Individuum dasselbe geschehen) infolge von Zufällen, von Umständen der Geburt, von weiten Entfernungen, von seelischer Veranlagung. Auf der andern Seite darf man auch nicht verlangen, daß alles vollkommen sei, und weil das nicht möglich ist, gleich mit Vorwürfen bei der Hand sein und nun verlangen, daß das Irdische sich in nichts vom Oberen unterscheide; man darf im Bösen nichts andres sehen als eine weniger vollkommene Einsicht, einen geringeren Grad des Guten, sein stufenweises immer geringer Werden; man kann doch auch das Vegetative nicht böse nennen weil es nicht Wahrnehmungskraft ist, und das Wahrnehmende weil es nicht Vernunft ist. Sonst werden sie genötigt auch in der oberen Welt die Existenz des Bösen anzunehmen; denn auch dort ist die Seele niedriger als der Geist und dieser geringer als ein Andres.

(14) Am schlimmsten aber tasten sie die Lauterkeit der oberen Welt auf eine andre Weise an. Wenn sie Beschwörungen verfassen, die sie an das Obere richten, und zwar nicht nur an die Allseele sondern auch an die höheren Wesenheiten, so lassen sie damit ja geradezu das Obere dem Wort von Leuten gehorchen, die solche Zauberformeln, solche Bannsprüche und Beschwörungen hersagen, und der Leitung dessen folgen, der von uns etwa recht nach der Kunst die passenden Sprüche weiß, die Melodien und die Schreie, das Fauchen und das Zischen der Stimme und die andern Praktiken, von denen zu lesen ist, daß sie in der oberen Welt Zauberkraft haben. Wollen sie das nicht gemeint haben, wie kann

aber anders das Körperlose dem Laut von Stimmen gehorchen? Gerade damit also, womit sie ihre Reden recht würdevoll wollen erscheinen lassen, machen sie die Würde der oberen Wesenheiten zunichte. Wenn sie weiter sagen sie reinigten sich von Krankheiten, so täten sie recht daran, wenn sie diese Reinigung durch Mäßigkeit und geregelte Lebensweise sich vollziehen ließen, wie es die Philosophen tun; aber sie verdinglichen die Krankheiten als dämonische Wesen und behaupten sie durch Besprechung austreiben zu können und bieten sich dazu an; womit sie denn bei der Masse sich ein Ansehen geben mögen, welche sich von den Wunderkräften der Zauberer imponieren läßt; wer aber klar denkt, dem können sie nicht einreden, daß die Krankheiten nicht ihre Ursachen haben sollen in Zuständen der Überanstrengung, in einem Zuviel oder Zuwenig der Ernährung, in Fäulnisvorgängen, kurz in Veränderungen, die außerhalb oder innerhalb des Leibes ihren Ausgangspunkt haben. Das zeigen auch die Vorgänge bei der Heilung. Durch Leibesöffnung oder durch Eingabe eines Mittels geht der Krankheitsstoff nach unten ab und wird ausgeschieden, auch ein Aderlaß oder Fasten pflegt zur Heilung zu führen; nun, dabei müßte also der Dämon durch Aushungerung oder durch die Wirkung des Mittels allmählich hinschwinden, in manchen Fällen aber auch mit einem Mal ausfahren, oder aber drinnen bleiben. Aber wenn er noch bleibt, wie kann man gesunden solange er noch drinnen ist? Wenn er ausgefahren ist, warum? Was ist ihm widerfahren? 'Vielleicht hat er sich von der Krankheit genährt'. Dann war also die Krankheit etwas von dem Dämon verschiedenes. Ferner, wenn der Dämon ohne daß es einen Grund dafür gibt in den Menschen eintritt, warum ist man dann nicht immer krank? Ist aber ein Grund dafür da, wozu bedarf es dann noch des Dämons für die Krankheit? Denn dieser Grund reicht ja allein aus das Fieber hervorzubringen. Es wäre ja lächerlich, wenn in dem Augenblick wo eine Krankheitsursache eintritt, alsbald auch der Dämon sich als Nebenursache einfindet, als hätte er nur drauf gewartet. Indessen, es ist ja klar wie es mit ihrer Behauptung steht, aber auch was sie bezweckt, und eigentlich aus diesem Grunde haben wir denn auch dieser Dämonen Erwähnung getan. Das andere aber überlasse ich euch beim Lesen selbst zu prüfen und überall vor allem auf das Eine zu achten, daß die Art des Philosophierens, welcher wir nachgehen, außer all ihren andern Werten auch eine Schlichtheit des Charakters verbunden mit reinem und klarem Denken auszeichnet, da sie es auf Würde, nicht auf Überhebung absieht und die

Kühnheit ihres Denkens vielfältig sichert durch Behutsamkeit und ausgedehnte Umschau; diesem Wesenszuge entspricht ihr übriger Inhalt. Um die Lehre jener anderen dagegen ist es in allen Stücken ganz entgegengesetzt bestellt — stärkere Ausdrücke von ihr zu gebrauchen würden wir für unser unwürdig halten.

(15) Auf einen Punkt aber müssen wir noch vorzüglich unsere Aufmerksamkeit richten, welche Wirkung nämlich ihre Reden auf die Seelen der Hörer ausüben, die dazu gebracht werden, die Welt und was in ihr ist zu verachten. Es gibt zwei Ansichten wie man das höchste Ziel erreichen könne, die eine setzt die leibliche Lust als höchstes Ziel, die andere entscheidet sich für das Edle, die Tugend (und zwar ist dieses Trachten von Gott her bedingt und auf Gott hin gerichtet — worüber das Nähere zu erörtern nicht diesen Ortes ist); die eine, die epikureische, leugnet die Vorsehung und ruft dazu auf der Lust und ihrer Befriedigung nachzugehen, welche dann allerdings allein übrigbleibt. Die hier behandelte Lehre aber ist noch dreister im Tadel gegen den Herrn der Vorsehung und die Vorsehung selbst; sie mißachtet alle Gesetzlichkeit dieser Welt, die Tugend, deren Ausbildung auf eine lange Entwicklung von Anbeginn aller Zeit zurückgeht, und unsere menschliche Zucht läßt sie zu einem Gelächter werden — es darf eben in dieser Welt nichts Edles zu sehen sein — und macht damit zunichte Zucht und Gerechtigkeit, welche dem menschlichen Charakter angeboren sind und durch Vernunft und Übung zur vollen Ausbildung gelangen, und überhaupt alles wodurch man zu einem rechten Menschen werden kann; so bleibt ihnen nur die Lust übrig und das was den Einzelnen angeht, nichts was mit den anderen Menschen als ein Gemeinsames verbindet, nur das bloße Bedürfen, es sei denn einer von eigner Anlage besser als diese Lehren. Denn von allem Irdischen ist nichts für sie werthaft, sondern allein ein Andres, nach dem sie dereinst einmal streben werden. Jedoch sind sie wirklich bereits hier im Besitz der 'Erkenntnis' (*Gnosis*), müßten sie doch bereits von hier aus nach ihm streben und in diesem Streben zuerst hienieden recht handeln, da sie aus göttlichem Wesen kommen; denn dies Göttliche in unserem Wesen hat Sinn für das Edle und achtet die Leibeslust gering. Die aber an der Tugend keinen Teil haben, gelangen ja überhaupt nicht dazu sich zur oberen Welt hin aufzumachen. Und was ihre Gleichgültigkeit an diesen Dingen noch weiter bezeugt: sie haben keinerlei Untersuchung über die Tugend angestellt, sondern die Behandlung dieser Fragen fehlt

überhaupt bei ihnen, sie lehren nicht was ihr Wesen ist und wieviel Teile sie hat, nichts von den ausgedehnten, hervorragenden Untersuchungen die die Schriften der Alten enthalten, nicht woraus die Tugend sich ergibt und erworben werden kann, nicht wie die Seele geheilt und gereinigt wird. Denn sagen: 'Blicke zu Gott', das richtet nichts aus, wenn man nicht auch unterweist wie man dazu gelangen kann. Denn, kann einer sagen, man kann ja recht wohl auf Gott blicken ohne sich irgendeine Lust zu versagen oder seine Aufwallung zu zügeln, kann in alle Leidenschaften verstrickt sein, braucht gar nicht den Versuch zu machen sie irgend auszutreiben, und kann dabei doch des Namens 'Gott' gedenken. In Wahrheit zeigt den Weg zu Gott nur die Tugend, die in der Seele sich fortschreitend entwickelt im Bunde mit der Einsicht; wenn man ohne die echte Tugend von Gott redet, so ist das leerer Name. (16) Wiederum aber, Mißachtung des Kosmos, der Götter in ihm und des andern Schönen, das ist nicht der Weg gut zu werden. Jeder Böse mißachtet ja schon ohnehin die Götter, und hat ers bis dahin nicht getan, so wird er eben dadurch böse, auch wenn er sonst nicht durchaus schlecht wäre. Ferner ist dann die Verehrung gegen die geistigen Götter, die sie im Munde führen, kalt und ohne Mitfühlen. Denn wer Liebe gegen jemanden hegt, empfindet auch freundlich gegen das dem Gegenstand seiner Liebe Verwandte, gegen die Kinder, deren Vater er liebt. Nun stammt alles was Seele ist von dem Oberen als seinem Vater; Seelen aber wohnen auch in ihnen (*den Gestirnen*), die geisthaft und gut sind und viel enger mit der oberen Welt verknüpft als die unsern; denn wie könnte diese Welt abgeschnitten von der oberen überhaupt existieren, und wie die Götter in ihr? Doch davon war früher die Rede; jetzt handelt es sich darum, daß sie, wenn sie das dem Oberen Verwandte mißachten, auch vom Oberen kein Wissen haben als nur leere Worte. Und zu leugnen, die Vorsehung reiche nicht bis in diese Welt und zu den Einzeldingen herab, was ist das andres als Gottlosigkeit? Wie verträgt es sich auch nur mit ihren eigenen Behauptungen? Sie behaupten nämlich, daß Gott für sie allein nun wieder vorsorge. Ich frage: wenn sie in die obere Welt gelangt sind, oder auch während sie hier sind? Wenn erst in der oberen Welt, wie konnten sie dann hinaufgelangen? Wenn auch hier, wie ist es möglich daß sie noch hier unten sind? Und wie ist es dann denkbar, daß Gott selbst nicht auch hier unten sei? Woher soll er sonst erfahren, daß sie hier unten sind, woher, daß sie nicht etwa hier unten seiner ver-

gaßen und böse wurden? Kennt er aber die welche nicht böse geworden sind, so kennt er auch die welche es geworden, denn er muß sie von den andern unterscheiden können; somit muß er allen gegenwärtig sein — auf welche Art das auch sein mag; folglich muß diese Welt an ihm Teil haben. Bleibt er aber der Welt fern, so wird er auch euch fern bleiben, und ihr könntet nicht einmal etwas aussagen von ihm und den Wesen unter ihm. Aber mag nun eine Vorsehung aus der oberen Welt zu euch gelangen oder was ihr sonst wollt, jedenfalls hat der Kosmos sich ihrer zu erfreuen, sie verläßt ihn nicht und wird ihn nie verlassen. Denn die Vorsehung richtet sich viel mehr auf das Ganze als auf die Teile, und die Allseele hat in viel höherem Grade an ihr Teil. Das zeigt auch das Sein des Kosmos, zumal sein vernunftgemäßes Sein. Wer von denen die aus Unverstand mehr Verstand als er zu haben glauben, ist so wohlgeregelt und vernunftbegabt wie das All? Vielmehr ist es lächerlich und ein völliges Unding, solchen Vergleich auch nur anzustellen, auch grenzt solcher Vergleich, wenn er nicht nur darlegungshalber gezogen wird, ans Gottlose, überhaupt diese Frage stellen tut kein Vernünftiger, sondern nur ein Blinder, einer der gar keine Wahrnehmungsgabe und kein Denkvermögen hat, einer der weit entfernt ist den geistigen Kosmos zu schauen. Denn was wäre das für ein Musiker, der die Harmonie wie sie im Geistigen ist wohl sieht, nicht aber in Bewegung gerät wenn er die Harmonie in den sinnlichen Tönen hört? Oder was für ein Kenner von Geometrie und Arithmetik, der sich nicht freute auch wenn er im Sinnlichen eine Symmetrie, eine Analogie, eine Regelmäßigkeit erblickt? Wie denn auch auf einem Gemälde die gleichen Gegenstände der Darstellung nicht auf alle die sie erblicken in gleicher Weise wirken, sondern wer in dem sinnlich Dargestellten das Abbild von jemand erkennt, der ihm in seinen Gedanken liegt, der wird sozusagen aufgerüttelt und es steigt ihm die Erinnerung an den wirklichen Menschen auf — eine Regung die selbst imstande ist Liebesgefühle hervorzurufen. Wer also die gute Nachbildung eines schönen Antlitzes sieht, gelangt von da zu dem Antlitz selbst; und da sollte einer so träge von Auffassung sein, so wenig erschüttert und angeregt werden, daß der Anblick all der Schönheiten die im Sinnlichen liegen, der Harmonie des Universums, dieser riesenhaften, wohlgeregelten Gliederung, der Wohlgestalt, die an den Gestirnen auch aus der Ferne in Erscheinung tritt, ihm nicht zum Anlaß wird sich mit ehrfürchtigem Staunen zu

vergegenwärtigen, wie Wunderbares aus wie Wunderbarem hervorgegangen ist? Dann hat er weder diese Welt begriffen noch jene gesehen. (17) Aber mochten sie nun immerhin in einen Haß gegen das Körperliche geraten, weil sie bei Plato gefunden haben, daß er oft dem Körper vorwirft was für Hemmnisse er der Seele bereitet — hat er doch auch allgemein das körperliche Sein für geringer erklärt —, so hätten sie das Körperliche an der Welt einmal in Gedanken ausscheiden sollen und nur das was dann bleibt ins Auge fassen: die geisthafte Sphäre, welche die dem Kosmos aufgeprägte Form in sich befaßt, der Seelen geordnete Reihe, welche ohne Körper Größe verleihen und das Geistige sich entfalten lassen zur Ausdehnung, so daß das Geschaffene durch räumliche Größe dem Urbild, welches ausdehnungslos ist, nach Maßgabe seines Vermögens gleich kommt; denn der Größe der Kraft dort oben entspricht die Größe der Masse hier unten. Diese geisthafte Sphäre, mag man sie sich vorstellen als bewegt, als in Umschwung gesetzt von Gott, welcher Anfang Mitte und Ende der Kraft des Alls innehat, oder als ruhend da sie ja noch nicht ein Andres zu betreuen hat, sie ist in jedem Falle geeignet, zum Verständnis der Seele zu führen welche unsere Welt betreut. Geht man nun dazu über, in diese Seele den Körper hineinzusetzen, so muß man der Weltseele zugestehen, daß sie dabei nicht affiziert wird, sondern nur dem andern zu eigen gibt was jegliches nach seiner Kraft erlangen kann (denn Neid darf dort im Reich der Götter nicht sein), muß ihr auch soviel Kraft zugestehen, daß dadurch die Körperlichkeit, die an sich nicht schön ist, an der Schönheit, soweit sie ihr denn vergönnt war, Teil erhalten konnte — und diese Schönheit entzückt sogar die Seelen, die doch göttlich sind. Oder sie müßten behaupten, daß sie nicht entzückt werden und keinen Unterschied empfinden wenn sie schöne oder häßliche Körper sehen. Dann aber können sie keine schöne und häßliche Tätigkeit unterscheiden, keine schönen Wissenschaften, also auch keine Intuition, also auch nicht Gott. Besteht doch das irdische Schöne durch das obere; ist also das irdische nicht, so auch nicht das obere; folglich ist das irdische Schöne eine Abstufung des oberen. Wenn sie eine irdische Schönheit zu mißachten behaupten, so kann das recht gehandelt sein bei der Schönheit von Knaben und Weibern, wegen der Gefahr der Zuchtlosigkeit zu unterliegen. Aber man muß beachten, daß sie sich nicht groß tun könnten wenn sie das Häßliche verachteten; aber sie nennen es eigens schön, was sie ver-

achten — woraus ihre Gesinnung zu ersehen ist. Ferner, Schönheit eines Teiles ist nicht identisch mit Schönheit eines Ganzen; sodann, auch in der Sinnenwelt, und auch bei den Einzelwesen, wie z. B. den Dämonen, gibt es so herrliche Schönheit, daß man den bewundern muß, der sie hervorgebracht, und gewiß sein daß sie von oben kommt, und an ihr ermessend die obere Schönheit für überschwenglich herrlich ansehen, nicht bei der irdischen verweilend, sondern von den Wesen dieser Welt zu der obern fortschreitend, jedoch ohne diese zu schelten, vielmehr, sind sie auch innen schön, die Übereinstimmung von innen und außen anerkennen; sind sie aber innen schlecht, so mangelt es allerdings am edleren Teil. Aber vielleicht ist es doch unmöglich daß etwas, das außen wahrhaft schön ist, innen häßlich sei; denn dann könnte das Äußere nicht völlig schön sein, da es vom Innern bestimmt wird. Bei den für schön geltenden Menschen ist, sind sie innen häßlich, auch die äußere Schönheit nur Trug. Will aber jemand Leute gesehen haben, die wirklich schön waren und doch innen häßlich, so möchte ich denken er hat sie nicht gesehen, sondern nur eine falsche Meinung von menschlicher Schönheit; wo aber doch, so ist das Häßliche nur eine nachträgliche Erwerbung, während sie ihrem Wesen nach schön sind; denn zahlreich sind hienieden die Hindernisse der Vollendung. Das All aber, welches ja schön ist, wodurch könnte es gehindert werden auch innen schön zu sein? Mag es immerhin denen, denen nicht von Anbeginn das Vollkommene als Geschenk der Natur zuteil wurde, nicht glücken zur Vollendung zu gelangen, so daß für sie auch die Möglichkeit der Schlechtigkeit besteht: das All war zu keiner Zeit in einem unvollendeten, gewissermaßen kindhaften Zustand, es hat keine Entwicklung, seinem Leibe ist nichts zugewachsen noch hinzugetan; von wo sollte denn? Es umfaßt ja schon Alles. Aber auch für seine Seele wird man solchen Zuwachs nicht fingieren wollen, mindestens aber, wenn man denn ihnen einen solchen zugestehen will, keinen bösen.

(18) Vielleicht führen sie an, daß ihre Lehre die Menschen dazu bringt den Leib zu fliehen, den sie schon von weitem hassen, die unsrige dagegen die Seele am Leibe festhält. Man denke sich zwei Bewohner desselben schönen Hauses; der eine tadelt die Anlage des Hauses und den Baumeister, bleibt aber gleichwohl in ihm wohnen; der andere tadelt nicht, sondern rühmt die Kunst des Baumeisters und harrt indessen der Zeit bis daß sie kommt da er sich aufmachen wird zu einem Ort wo er keines Hauses

mehr bedürfen wird: soll man da den ersten für weiser halten und bereiter zum Auszug, weil er eifrig davon redet, daß die Mauern aus unbeseelten Steinen und Balken bestehen und daß das Haus nichts weniger als unsre wahre Wohnstatt ist, und weiß nicht, daß er nur dadurch von dem andern unterschieden ist, daß er sich nicht ins Notwendige schicken kann, es sei denn er läßt das Murren und gibt sich geduldig zufrieden mit der Schönheit der Steine. Ausharren müssen wir, solange wir einen Leib haben, in unsern Behausungen; sie sind uns zubereitet von der uns verschwisterten, vollkommenen Seele (*der Weltseele*), welcher Kraft die Fülle zu mühelosem Handwerken eignet. Oder wollen sie den Namen Bruder, dessen sie auch den niedrigsten Menschen würdigen, der Sonne und Denen am Himmel, ja der Weltseele selbst weigern, 'rasenden Mundes'? Menschen die schlecht sind zur Verwandtschaft mit jenen Oberen zuzulassen wäre Frevel, wohl aber die, welche gut geworden und nicht bloße Leiber, sondern Seelen in Leibern sind, und in ihnen so zu wohnen vermögen, daß sie der Art des Wohnens nahe kommen, wie die Weltseele im Allleibe wohnt; das aber heißt nicht zurückweichen, angenehmen äußeren Eindrücken nicht nachgeben noch durch harte sich beirren lassen. Die Weltseele unterliegt keinem solchen Druck, denn es gibt nichts wovon er ausgehen könnte; wir aber können, solange wir hier sind, durch Tapferkeit diesen Eindrücken wehren, so werden sie weiterhin schwächer werden je stärker unsre Achtsamkeit ist, ja garnicht mehr auf uns eindringen dank unsrer Erkräftigung. Kommen wir so der Unempfindlichkeit gegen diese Eindrücke nahe, so tun wir es der Allseele und der Sternseele gleich, kommen wir aber ganz nahe an die Gleichheit heran, so trachten wir dann nach demselben wie jene, und es wird uns in der Schau dasselbe zugänglich, da wir durch Anlage und Ausbildung die rechte Zurüstung erworben haben, die jenen von Anbeginn eignet. Wenn sie behaupten sollten, die Menschen allein seien zur Schau im Stande, so wird den Menschen durch diese Beschränkung keine reichere Schau zuteil. Auch stellt es die Menschen nicht wie sie sagen höher, daß ihnen vergönnt ist im Tode aus der Erdenwelt herauszutreten, jenen aber nicht, da sie ewig am Himmel walten; sie verkennen mit dieser Behauptung das Wesen des Begriffes 'außen' und die Art wie die Allseele 'über allem Unbeseelten waltet'. So ist es denn möglich sich von Leibeslust freizuhalten, rein zu werden, den Tod zu verachten, um das Höhere zu wissen und ihm nachzugehen, und doch den andern

Wesen, die auch das Vermögen haben ihm nachzugehen und die ihm ununterbrochen nachgehen, dies nicht neidisch abzusprechen, nicht in den Fehler derer zu verfallen die glauben, daß die Sterne nicht umlaufen, weil die Wahrnehmung ihnen sagt, daß sie stillstehen. Aus diesem Grunde nämlich wollen sie nicht wahrhaben, daß die Sternwesen die Außenwelt erblicken können, weil sie ihre Seele, die sich auf ihrer Außenseite befindet, nicht sehen können.

Die hier im Wortlaut vorgelegte Schrift Plotins ist ein Dokument von allgemeinerer historischer Bedeutung. Allerdings gibt sie uns über die Lehre der bekämpften Gnostiker keine sehr eingehende Auskunft; sie verzichtet darauf den angegriffenen Gegner in Zitaten zu Wort kommen zu lassen: die gegnerischen Bücher waren den Hörern bekannt. Befinden sich doch im Kreise der Schule, den wir uns als einen recht weiten vorzustellen haben, frühere Anhänger der Gnosis, die von ihrer Lehre nicht lassen wollen. Plotin sagt, daß er es für aussichtslos hält sie zu überzeugen; er wendet sich an den engeren Kreis der 'Freunde'; selbst diese waren also gegen das schleichende Gift der Zeitkrankheit nicht gefeit. Diese besonderen Umstände geben der Schrift ihren eigentümlichen Ton; es sind erfahrene Männer und geschulte Philosophen, die überzeugt werden sollen; und es ist eine Atmosphäre der Vertrautheit, der Nichtöffentlichkeit, in der gesprochen wird. Daher die subtile, oft nur andeutende, unendlich viel voraussetzende Argumentation, exakt und schlüssig, mag sie uns auch schwer eingehen; und daher der persönliche, warme und offene Apell, der auch uns noch nah und unmittelbar anzurühren scheint. Diese Mischung von einleuchtender Aktualität und fremd anmutender Dialektik macht den Reiz und die Schwierigkeit des Werkes aus und nötigt uns dem Gang der Rede noch einmal erläuternd nachzugehen.

Der Kampf gegen die Gnosis ist nicht der Ausgangspunkt der Schrift; wir werden mitten hineingeführt in eine Durchdenkung des eignen Systems. Erst die selbstkritische Überprüfung führt zur polemischen Auseinandersetzung; aber was zunächst der eignen Sicherung und Vergewisserung diente, wird mehr und mehr zur Abrechnung mit dem aktuellsten unter den Gegnern, bis der Kampf sich verselbständigt. Erst im Gefolge unserer Schrift (deren traditionellen Titel wir beibehalten) ent-

stehen polemische Werke, von den vornehmsten Philosophen des Schülerkreises verfaßt und mit dem ganzen Rüstzeug breitester philosophischer und philologisch-historischer Einzelkritik arbeitend. Plotin selbst hat nie eine Streitschrift geschrieben, nie sonst sich zu der Schärfe und Ausdrücklichkeit der Polemik herbeigelassen, die unsere Schrift auszeichnet — übrigens am Gebrauch der Zeit gemessen ausgesprochen human und zurückhaltend ist. Zwar als echt griechischer Denker unermüdlich in der Auseinandersetzung und stets bereit zur Debatte, ist er von der philosophischen Händelsucht zahlreicher Graeculi frei, steht auch hoch über der massiven, bedenkenlosen Ketzerbestreitung der Religionen. Dies einzige Mal, wo die menschliche Grundlage seines Denkens als solche sichtbar wird, bewährt seine Philosophie ihre vornehme Bildungskraft: Plotin sucht noch wirkliche Klärung der Sache.

(Kap. 1) In voraufgehenden Vorlesungen war der Aufbau der geistigen Welt dargelegt: das Eine, der Geist, die Seele. Diese klargefügte Ordnung von Platos überweltlichem Reich wird gefährdet, nicht so sehr durch primitive Vereinfachung als durch weitere Zerlegung und Aufspaltung. Eine innerhalb des Platonismus auszutragende Frage also: die Gegner sind Platoniker, die das platonische 'Gute' wegen seiner qualitativen Bestimmtheit, das 'Erste' wegen der in diesem Begriffe liegenden Beziehung auf ein Zweites, Drittes usw. nicht als oberste Wesenheit anerkennen, sondern darüber noch ein gesondertes 'Eines' setzen. Das erledigt sich durch Definition des Einen als des Absoluten. Auch dies Eine in seinem eignen Bereich in Teile zu zerlegen ist unstatthaft. Die Potentialität ist charakteristisch für die Materie, die 'Möglichkeit' eines Seienden ist; das Eine wie der Geist ist dagegen, nach einer griechischen Grundthese, reine Aktualität (da er höchstes Sein, wirklichste Wirklichkeit ist). So ist auch der Geist, die zweite Stufe, nicht aufzuteilen, da die Tatsache, daß die Seele denkt, ihre unmittelbare Berührung mit dem Geist beweist. (2) Die Einheit drittens der Seele zeigt sich an der Menschenseele in ihrem Zusammenhang mit der Allseele, ihrer Fähigkeit sich zu dieser und höher zu erheben; die Allseele ist ständig mit dem Oberen verbunden und wird durch den Weltleib nicht affiziert, also auch nicht geteilt. (3) Daß sie überhaupt dem Körper an ihrem Sein Anteil gibt, das ist Folge ihrer Kraft, der dem Oberen wesenhaften Wirkungsenergie; aber auch der Güte der oberen Wesenheiten, welche dem Niederen zum Leben verhilft.

Hier scheint das im Eingang angeschlagene Motiv zu verklingen, von der Zahl der Stufen nur noch nebenhin die Rede zu sein. Aber die Untersuchung gleitet oder springt nur scheinbar. Daß die Welt in ihrem Stufenbau ewig ist, ist vielmehr im Kern gleichbedeutend mit der These von den drei Stufen: es kann nicht mehr oder weniger Stufen als die drei geben, es kann sie nie gegeben haben oder geben werden aus dem gleichen Grunde, nämlich weil sie so wie sie sind notwendig sind. Auch der Kosmos ist (als von der oberen Kraft und Güte geformt) ewig; wenn Plato ihn im Timaeus 'geworden' (oder 'werdend', 'werdehaft') nennt, so meint er keine zeitliche Entstehung, sondern bezeichnet seine Seinsart. Der Kosmos hat nicht die Möglichkeit sich wie die Einzeldinge durch Übergang in andre Dinge aufzulösen, da es nichts außer ihm gibt. Da es stets Materie gegeben haben muß, denn es läßt sich kein Grund für ihr Dasein einsehen, wenn sie nicht notwendig existent ist; da ferner ihre vom Oberen getrennte Existenz eine Beschränkung des Oberen bedeuten würde, die dessen Wesen widerspricht, so muß das Obere die Materie 'erleuchten', formen. Das Produkt also dieser Erleuchtung, der Kosmos, existiert mit Notwendigkeit und ewig. (4) Auch läßt sich bei Annahme einer zeitlichen Entstehung des Kosmos nicht begreifen, was der Grund zur Schöpfung gewesen sein soll; die 'Entfiederung', von der Plato im Phaedrus spricht, bezieht sich nur auf die Einzelseele, nicht auf die Allseele, die die Schöpferin war; ein Fehltritt der Seele kann es nicht gewesen sein, da der Allseele jeder Grund, ja die Möglichkeit zu einem solchen fehlt. Da ferner der Kosmos Form ist, konnte die Seele ihn nur schaffen wenn sie mit dem Reich der Form, der oberen Welt verbunden, also nicht hinabgesunken war. Ebenso willkürlich die Annahme, daß sie den Kosmos einmal vernichten wird, wofür sich kein begreiflicher Grund angeben läßt; die Seele kann ja nicht andern Sinnes geworden sein, auch ist der Kosmos wohlgeraten, also kein Neubau nötig. (5) So führt die Frage nach der Ewigkeit des Kosmos notwendig zu der Frage nach seiner Vollkommenheit; damit ist das Hauptthema angeschlagen, damit rückt nun auch der Gegner in ein bestimmteres Licht: der Platonismus war nur das Vorspiel, das platonische Grundschema wird nun überwuchert von einer verwirrenden Fülle neuer Wesenheiten, Elementenseele, neue Erde, (6) Abdrücke und dgl. — locker verknüpfte, aus verschiedensten Traditionen stammende Züge, die durch ein bedenkenloses Gleichsetzungsverfahren alle auf den

einen Grundriß des griechischen Weltgebäudes projiziert werden. Da das Griechische dabei von den Gnostikern ebenso rücksichtslos eingeordnet und zurechtgebogen wird wie die orientalischen Überlieferungen, verbindet sich für Plotin die Rechtfertigung des Kosmos mit der Verteidigung der klassischen griechischen Philosophie, insbesondere Platos. Während Numenius, der uns für den Verfall der griechischen Philosophie vor Plotin Zeuge sein kann, zu schreiben gewagt hatte, Plato sei nichts anderes als ein attisch schreibender Moses, deckt Plotin nun umgekehrt das skrupellose Verfahren der Gnostiker auf, die Plato ausbeuten ohne dafür anders als mit Polemik oder mit Unterschiebung ihrer eigenen Lehren zu danken. Aber wie die Vielzahl der Wesenheiten, die sie bei wirklich lernbereiter Durchdenkung des platonischen Systems in dessen drei Stufen hätten aufgehen lassen müssen, so sind auch ihre andern Zusätze und Änderungen nur Verfälschungen der Wahrheit. (7) Denn daß der Leib ein Übel für die Seele bedeute, trifft höchstens auf die Einzelseele, nicht auf die Weltseele zu, die im Kosmos einen vollkommenen Leib besitzt. (8) Die Existenz dieses Weltleibes ist schon dadurch gerechtfertigt, daß seine Vollkommenheit eine Offenbarung der geistigen Welt ist; ferner bedurfte die schöpferische Kraft des Geistes einer Verwirklichung im unter ihm Stehenden. Die Gestirne zeigen durch ihre vernunftgemäße Bewegung, daß sie beseelt sind; dann stehen sie höher als der Mensch, dem doch schon das Geistige zugänglich ist, sind Götter: der sie enthaltende Kosmos kann also nicht schlecht sein.

Aber auch die Verfassung des Erdenlebens selbst soll man nicht schelten. Sie gibt die Möglichkeit eines geistigen Lebens. (9) Ungleichheit irdischer Güter kümmert den Weisen nicht; Verstrickung in Schuld berührt den Geist nicht; Unrecht und Unheil sind verdiente Strafe für Verschuldung in einem früheren Leben; in Wahrheit herrscht in unserer Welt Gerechtigkeit wie in einem guten Staat. In die Ordnung dieses Staates soll man sich einfügen und auch jedem andern Wesen sein Recht zugestehen, überhaupt die reichgegliederte Fülle göttlicher Wirklichkeit anerkennen. Nur dem Menschen das Geistige vorbehalten, ist Hybris, Mangel an Besinnung, die freilich bei der Masse Erfolg hat. So auch die Beschränkung der göttlichen Vorsehung auf den Menschen, die notwendige Voraussetzung für die Annahme eines schlechten Kosmos ist.

Nach Abschluß der allgemeinen Kritik wird noch ein einzelner Punkt herausgegriffen, die Weltschöpfung (Kap. 10 b—12). Grundgedanke der

Widerlegung ist, daß die Ursache der Schöpfung nicht aus der oberen Welt hinabverlegt werden darf, wie es die Gnostiker durch Zwischenwesenheiten versuchen, da sie damit aus dem Bereich des Notwendigen herausfiele. Wieder knüpft sich an die Entstehung der Welt das Urteil über ihre Beschaffenheit: (13) die Gnostiker kennen nur gut und schlecht, hoch und niedrig, vom Stufenbau der Wirklichkeit, der auch eine allmähliche Abstufung der Werte bedeutet, wissen sie nichts: ihre Weltansicht ist die eines Schauerromans. Wer die in Stufen sich aufbauende Harmonie alles Seienden kennt, für den ordnen sich auch die Gestirne in das Gefüge des Alls, der begreift ihre Schönheit und Kraft (die aber nicht, wie die Astrologie lehrt, etwa auch bösen Einfluß auf das Menschenleben hat), der erkennt auch die relative Berechtigung der irdischen Unvollkommenheit; das Böse ist nur die unterste Stufe der Leiter, so wie das pflanzliche (vegetative) unter dem Tierischen (der 'Wahrnehmungskraft'), dies unter dem eigentlich Menschlichen (der Vernunft) steht. Die Kraßheit der Gegensätze (die durch die Fülle der Stufen in Wahrheit nicht gemildert wird) führt letzten Endes zu einer direkten Berührung des Bösen mit der oberen Welt. (14) Dahin gehört auch die direkte Verbindung mit der oberen Welt, die sie durch den Versuch magischer Einwirkung implizit annehmen. Die gleiche Rohheit und Unklarheit des Denkens zeigt sich in ihrer Behandlung der Krankheiten, denen sie mit Gesundbeten, mit Teufel austreibung zu Leibe gehen. Überall derselbe Grundcharakter dieser Lehre, die im geraden Gegensatz zu Plotins eigener Philosophie kraus, wirr, verwegen, willkürlich, kurz: unwissenschaftlich ist.

(15) Von besonderer Gefährlichkeit sind die ethischen Verwüstungen, die die Gnostiker anrichten. Durch ihre Verachtung der irdischen Welt untergraben sie die menschliche Tugend; diese aber ist der einzige Weg zu Gott, zum Aufstieg ins Geistige. (16) Auch ist die Mißachtung anderer, und gar der göttlichen Gestirne schon an sich ethisch verwerflich; eine Verehrung, die sich auf das Oberste einschränkt, die egozentrische Vorbehaltung der göttlichen Vorsehung für die Menschen ist eng und unlebendig; wer nicht auch im Kosmos den Abglanz des Geistigen zu sehen und zu verehren bereit ist, ist stumpf und träge. (17) Denn der Kosmos ist zunächst geistig, die Weltseele wird durch ihren Leib nicht gehemmt und nicht gemindert; wer die irdische Schönheit nicht anerkennt, bleibt auch für die geistige blind, versperrt sich den Weg zum

Oberen. (18) Der Weltflucht und -verachtung wird nun keineswegs eine sinnenfrohe Diesseitigkeit gegenübergestellt, auch Plotin ist als echter Platoniker dem Geistigen zugewandt; aber statt der subjektiven Reaktion des Hasses lehrt er Ehrfurcht vor der Wirklichkeit, auch der kosmischen, sich Einfügen in die Harmonie der Welt auch wo sie dem Einzelnen schädlich wird, ruhiges Hinnehmen der Körperlichkeit als einer objektiven Notwendigkeit. —

Für den Ernst des ganzen Kampfes ist es bezeichnend, daß über dem von außen hereinbrechenden Feinde sogar der Streit gegen den schlimmsten inneren Gegner, den Ketzer Epikur geringfügig erscheint. Plotin ist der erste gewesen und der einzige geblieben, der die von der gnostischen Bewegung drohende Gefahr erkannte. Aus unserer Schrift ergibt sich, daß die Gnostiker nicht nur von Plato abhängig, sondern mit den ausgebildeten Mitteln des späteren Platonismus voll gerüstet sind. Wenn sie also mit zeitgenössischen Platonikern in Berührung getreten sind, so haben sie offenbar eine starke Rückwirkung ausgeübt: der schon genannte Numenius zeigt uns einen Platonismus, dessen orientalisierende Neigung, wenn auch zunächst im Sinne allgemeiner Zeitentwicklung liegend, doch durch gnostische Einwirkung verstärkt scheint.

Der Zerfall des Platonismus hatte schon in der Generation von Platos unmittelbaren Schülern eingesetzt: hier war das Kernstück, der Geist der Polis, der in Plato bis zuletzt lebendig war, herausgebrochen. Für die echtesten der Schüler hat Aristoteles dem Bewußtsein Ausdruck gegeben, daß die klassische Einheit des Denkens mit tätiger Lebensgestaltung unwiederbringlich dahin war. Die Abzielung des Denkens auf das persönliche Heil war durch die ausgewogene Harmonie zwischen Seele und objektiver Wirklichkeit in Platos Lehre hintangehalten; die längst ausgehöhlte Polis hatte selbst keine Bindekräfte mehr zu spenden, so bricht mit Platos Tod die individuelle Erlösungsethik hervor: nicht ohne Recht hat man den Ursprung des sog. 'Neuplatonismus' in die alte Akademie selbst verlegt. Gegengewicht gegen die entbundenen Seelenkräfte, Garant der Ordnung, des Gesetzes, des Objektiven blieb nun noch der Kosmos und seine Harmonie.

Dieser Kosmos wird jetzt noch mehr, was er ursprünglich gewesen, eine große Polis; wie die Stadt ist er beherrscht von dem 'gemeinsamen Gesetz'. Als 'Natur' ist er nun ein großes System wirkender Kräfte; dem Zusammenhang seiner Wirkungskräfte soll sich der Mensch einordnen

und 'naturgemäß' leben; 'über ein natürliches Geschehen zu murren, ist Abfall, Revolte gegen die Natur'. Oder das Welttheater ist ein Lehrstück, in ihm 'lehrt uns die Natur, daß gerechte Kräfteverteilung die Eintracht erhält'. Die bunte Fülle und Mannigfaltigkeit, die einem durchgehenden Rhythmus gehorcht, die 'Schönheit' der Welt ist aber auch ein gewaltiges Schaustück, dessen Kolossalität uns das Irdische klein und arm erscheinen läßt. Schließlich ist die Welt mit den Göttern in ihr ein Pantheon, ein Tempel der Verehrung und Erbauung.

All diese Kosmosgedanken des Hellenismus werden in Plotin wieder lebendig; daß die Welt böse sei, dieser gnostischen Lehre gilt sein heftigster und eingehendster Kampf. Es ist ihm bewußt daß die Rettung der griechischen Bildung an der Wiedereinsetzung des Kosmos in seine Würde hängt. Diese Würde ist die des Notwendigen: ein klares, rational durchgeformtes Bild gegenüber Wirrnis und Willkür. Diese ruhige Klarheit gibt der Welt das Ihre, ohne ihre Mängel zu verschweigen: eine reife, männlichgerechte Abwägung und Abstufung gegenüber dem rohen Schwarz-weiß-Urteil der Gegner. In dieser Renaissance der griechischen Kosmosidee kommt nun wieder ihre Grundkraft zutage, die Rechtsidee der Polis. Die Weltkörper sind wie im Hellenismus Gegenstand religiöser Andacht und Träger ethischer Lehre; der Mensch ist mit ihnen verbunden durch die 'Sympathie', den Wirkungszusammenhang der Natur. Aber sie werden nun auch zu Partnern einer ethischen Beziehung: sie sind 'Brüder'. Scharfsichtig erkennt Plotin den tiefsten Mangel der Gegner, ihr 'Nur mit sich selbst beschäftigt sein', den Hang zum 'Nicht Gemeinsamen'; diese gemeinschaftswidrige Isoliertheit hindert sie am Anerkennen, am Geltenlassen, führt sie zur Verachtung der andern Wesen, welche Hybris ist. Plotin lehrt dagegen in neuem Sinne Weltbürgertum; indem er die platonische Überwelt des Geistigen wieder errichtet, rückt das unter dem Geist befindliche, rücken Mensch und Weltkörper durch den gemeinsamen Unterschied näher zusammen; wenn auch die Gestirne günstiger gestellt und reinern Wesens sind: auch von der Menschenseele bleibt stets ein Stück 'oben'; beide haben gleiche Seinsstufe, gleiche Zusammensetzung aus Seele und Leib, gleiches Trachten nach dem Geist. Bürgertugend, Gemeinsinn, Einordnung in ein größeres Ganzes: diese Kräfte der Polis ergreift Plotin mit der Bewußtheit des Spätgeborenen; in ihm, aber in ihm allein und zuletzt, werden sie noch einmal Träger der griechischen Menschenbildung.

ZWEI MEISTERWERKE

VON

KARL LEHMANN-HARTLEBEN

Rom, das unerschöpfliche, dessen älteste archäologische Forschungstätte in diesen Tagen ihren 100. Geburtstag feiert, ist das große Sammelbecken der künstlerischen Gestaltungen der Antike gewesen und hat mit den eigenen Schöpfungen vermittelnd, mit der Überlieferung griechischer Werke erhaltend, sie dem Abendlande sichtbar gemacht. Was die großen und kleinen 'Dilettanti' von der Frührenaissance ab aus der Fülle der einst von ihren antiken Ahnen gesammelten Werke in ihren eigenen Sammlungen vereinten, bildet den seit Winckelmann bestehenden Grundstock unserer Kenntnisse von der griechischen Plastik. Und wenn auch inzwischen die große Ausgrabungstätigkeit eines Jahrhunderts in Griechenland selbst und den anderen hellenisierten Ländern der antiken Welt unsere Anschauungen tief verändert, mit einer Fülle griechischer Originalskulpturen uns neue Wertmaßstäbe gegeben, unsern Blick für die feineren Unterschiede zwischen Vorbild und Nachbildung geschärft, uns die im Boden einzelner Landschaften wurzelnde Eigenart kennen gelehrt und die wie jede geschichtliche Auswahl bedingte Auslese seitens der römischen Liebhaber namentlich für die Frühzeiten der griechischen Kunst berichtigt hat, — immer wieder muß man die römischen Museen durchwandern, um in ihnen alte Schätze neu zu verstehen. Stehen doch hier allein in dichter Fülle die Nachbildungen der sonst fast ganz verlorenen griechischen Erzplastik, die die führende plastische Kunst der Antike gewesen ist! Gerade wenn wir uns der Individualität großer Meister nähern wollen, was immer wieder Aufgabe der nur notgedrungen weithin 'anonymen' antiken Kunstgeschichte sein muß, weil die Hellenen es gewesen sind, die die Individualität des schaffenden Künstlers als Grundbedingung der künstlerischen Kultur Europas entwickelt und als Formkraft großer Werke erlebt haben, gerade dann wird immer wieder Rom der Ausgangspunkt bleiben.

Nur der mühselige Wege des Vergleiches zwischen den Nachbildungen

griechischer Werke aus römischer Zeit mit dem Blick auf die Maßstäbe griechischer Originalschöpfungen und die Eigenart römischer Stilelemente, die sogenannte Kopienkritik, der Zusammenschluß der so erhaltenen Originalideen, ihre zeitgeschichtliche und schulmäßige Einordnung führt zum Erfassen großer Meistergestalten. Sie werden immer weniger Blut haben, als die uns mit Leben und persönlichen Äußerungen bekannten Künstlerpersönlichkeiten der Neuzeit. Aber sie erhalten eben deshalb als eigentliche Grundformen der an sich künstlerischen Individualität eine tiefere und besondere Wesensbedeutung. Denn nur aus den Werken selbst und an ihnen wird hier die gestaltende Kraft als eine einzigartige ergriffen. Die Werke, ohne Namen und Urkunden, in Nachbildungen und Reflexen verschiedener Klarheit erhalten, aus ihren alten Zusammenhängen herausgerissen, fordern selbst durch die Kraft ihres besonderen Daseins immer wieder zu solchem Versuch auf. Als Historiker wird jeder, der ständig um Erkenntnisse dieser Art ringt und die Fehlerquellen nicht unterschätzt, immer wieder unser Nichtwissen beklagen. Dem Kunstgeschichtsforscher aber wird doch eben diese Not zu einem auf tiefere Wesenserkenntnis dringenden Antrieb, der ihn stets wieder von Hellas nach Rom und von Rom zurück nach Hellas führt.

Vor 50 Jahren wurden in Rom auf dem Esquilin die zerschlagenen und verbauten Bruchstücke einer überlebensgroßen Frauenstatue (Tafel 7—12) aus parischem Marmor gefunden. Die Figur ließ sich fast völlig wieder zusammensetzen. Nur der linke, einst mit einem Gegenstand unbekannter Art vorgestreckte Unterarm, der gesenkte rechte Arm, ein Stück des Kopfes an der linken Seite, einige Lockenenden an der rechten Wange fehlen. Die weggebrochene Nasenspitze und ein Stück des Kinnes hat man bei der Zusammensetzung ergänzt, im übrigen nur Geringfügiges. Falsch und zu plump ist dabei die wagerechte Faltenmasse über der rechten Hüfte ausgefallen. Hier quoll einst das unter dem Mantel getragene Gewand am Übergang in den weiten Ärmel des rechten Armes lebhaft herabhängend hervor und bildete ein zierliches Abschlußmotiv der großen horizontalen Teilungslinie. Dies lehrt eine bei den amerikanischen Ausgrabungen in Korinth gefundene zweite römische Wiederholung (Abb. 1) desselben griechischen Meisterwerkes, dessen Berühmtheit im Altertum sie ebenso wie eine dritte in Statuettenform und mehrere erhaltene des Kopfes erweist.

Daß diese feierliche Gestalt von großartigster Wirkung eine Göttin ist, empfindet jeder sogleich. Der überlebensgroße Maßstab des Werkes,

Abb. 1. Statue einer Göttin, Korinth. Nach freundlichst von der amerikanischen archäologischen Schule in Athen zur Verfügung gestellten Photographie.

der vielleicht gar hinter einem noch kolossaleren des Vorbildes zurückbleibt, läßt in ihm ein Tempelbild vermuten. Da die Attribute, die allein so oft die umfassend menschlich-übermenschliche Erscheinung griechischer

Götter wie Epitheta, Zutaten der Anrufung, in ihrer individuellen 'homerischen' Persönlichkeit bestimmen, hier fehlen, vermögen wir nur den allgemeinen Kreis der religiösen Vorstellung zu ertasten. Etwas Matronales liegt in der Erscheinung. Wenn man auf Grund freilich nicht beweisbarer Zusammenhänge an Demeter, die große alte Erdmutter, gedacht hat, so ist die geistige Sphäre freilich damit getroffen. In der Rechten mag man sich dann ähnlich wie bei der schönen sog. Hestia Giustiniani (Abb. 7) ein Scepter, in der Linken die vorgestreckte Schale ergänzen.

Das griechische Vorbild war unzweifelhaft aus Erz. Das erweist die sonderbare spiralige Windung der Locken, die in Bronze erdacht ist, ebenso wie die tiefe Unterscheidung und die scharfkantigen Grate am Mantel, welche erst bei der Zurückübersetzung in das strahlend-goldgelbe Material des Urbildes volle Wirkung und volles Leben gewinnen.

Auch über die zeitliche Ansetzung des in der römischen Zeit so berühmten bronzenen Götterbildes kann kein Zweifel herrschen. Die blockhaft zusammengeschlossene Fügung der Gestalt, die wuchtigen Proportionen bei straffer Aufrichtung, die männlich breiten Schultern und unweiblich schmalen Hüften, die verhaltene und gleichsam gebannte Bewegung, die strenge Stilisierung von Faltenzügen und Haarsträhnen, das Gesicht mit seinen großen Flächen und dem starken Kinn — all das atmet noch den Geist jener großartigen vorklassischen Epoche, deren eindrucksvollstes plastisches Zeugnis die unmittelbar vor der Mitte des 5. Jahrhunderts vollendeten Skulpturen des Zeustempels von Olympia für uns sind.

Andererseits zeigt die Bewegung der Figur schon einen Ansatz zu klassischer Freiheit. Das wird besonders deutlich, wenn man sie mit der verwandten Gestalt eines Weihreliefs aus dem Demeterheiligtum von Eleusis (Abb. 2) vergleicht, was schon Carlo Anti getan hat. Auf diesem um 460 gearbeiteten handwerklichen Relief steht die Göttin, vielleicht die gleiche wie die in der Statue dargestellte, noch völlig geradlinig da. Streng senkrechte Konturen begrenzen die reine Vorderansicht des Körpers, über dem sich der hart ins Profil gedrehte Kopf, wie mit einem Scharnier ansitzend, zur Seite wendet. Das rechte Bein ist auch auf dem Relief bewegt, aber dies wirkt sich nicht weithin aus. Noch nicht tritt das Knie durch die Gewänder als funktionierender, die Bewegung bestimmender Punkt heraus. Die Faltenzüge des Mantels umwickeln den Körper, sie sind noch nicht Widerspiel eines ihn in seinen Bewegungen begleitenden Rhythmus. Mit solchen Beobachtungen aber gewinnt man nicht nur etwas

phot. Faraglia

GÖTTIN. ROM, KONSERVATORENPALAST

phot. Faraglia

GÖTTIN. ROM, KONSERVATORENPALAST

phot. Faraglia

GÖTTIN. ROM, KONSERVATORENPALAST

Abb. 2. Weiherelief in Eleusis. Nach Annuario d. R. Scuola archaeologica d'Atene IV—V.

für die zeitliche Einreihung der Statue, die danach etwa um 450 v. Chr. entstanden sein muß, sondern man nähert sich mit ihnen auch schon einer besonderen künstlerischen Problematik. Zugleich zeigt sich, daß das Werk als Gestalttypus nicht hier neu erfunden ist, daß vielmehr der große

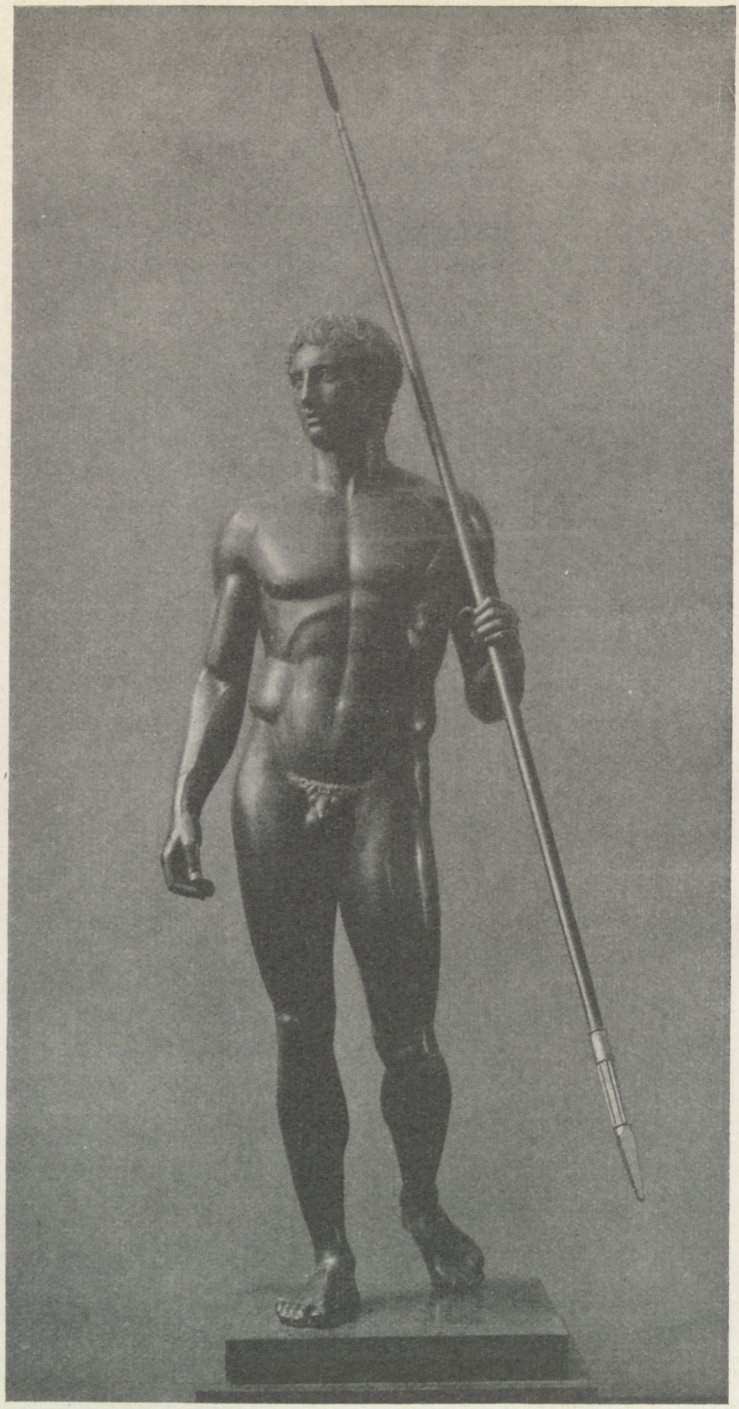


Abb. 3. Doryphoros des Polyklet. Wiederherstellung im Museum zu Stettin.

Künstler, der es schuf, sich in ihm an ältere Vorgänger anschloß. Innerhalb der Übernahme dieses Gestalttypus aber tritt eine Durchformung nach neuen und eigenen künstlerischen Prinzipien auf. Originalität ist hier die Neudeutung des Überlieferten, Individualität die Belebung des Überkommenen aus einer neuen Grundvorstellung körperlichen Daseins.

Verweilen wir, um uns dieser besonderen Kunstart zu nähern, noch einen Augenblick bei der Bewegung. Das rechte Bein steht noch mit voller Sohle wie bei archaischen Menschenbildern auf, es ist aber so weit zur Seite gesetzt, daß es den Umriß der eng anliegenden Gewänder zum Schwingen bringt (Tafel 8); das Knie ist so scharf nach vorn heraus gedrückt, daß es auch in der Ansicht von links (Tafel 7) noch wirksam bleibt. Durch den festen Stand des Fußes wirkt dabei der Oberschenkel wie unnatürlich lang gezerrt, die Auflockerung hat etwas versuchsmäßig Gewaltsames. Ähnlich ist es im Oberkörper. Die rechte Schulter ist wie in plötzlicher Bewegung zurückgedrängt und die Wendung des Kopfes folgt dieser. Aber wieder prägt sich diese Bewegung nicht weiter aus. Die große wagerechte Teilung durch den oberen Mantelrand unter der Brust bildet ihre harte Grenze. Es sind gewissermaßen einzelne Sonderbewegungen gegeneinandergesetzt, und zwar in einem bestimmten System. Übers Kreuz entsprechen sich die drängenden Bewegungen unten rechts und oben links, die steile Ruhe der vertikalen Mantelfalten unten links und der herabgeführte rechte Oberarm. Dieser Eindruck wächst, wenn man sich die Rechte mit dem Scepter aufgestützt und angespannt ergänzt. Dann liegt über dem 'spielenden' rechten Bein der tätige Arm, über dem fest tragenden linken der lässig und leicht vorgestreckte. Im Keime ist hier jener berühmte 'Chiasmus' der Verteilung der Lasten, Bewegungen und Funktionen enthalten, der die Ponderation des großen Polyklet von Argos kennzeichnet. Nur ist das, was in seinem Doryphoros (Abb. 3) er in lebendigem Rhythmus flüssiger Bewegung gestaltete, hier noch gleichsam archaisch aus einzelnen für sich geformten Teilen buchstabiert.

Und nun der wunderbare Kopf dieser Göttin! Unberührt und streng liegen die großen Flächen des Gesichtes in fast männlicher Herbheit innerhalb ihrer Lockenumrahmung. Kaum irgendwo ist so mächtig das Ideal der Erhabenheit formuliert, für das der Grieche seinen besonderen Ausdruck, uns unübersetzbar in dem Wort σεμνότης hatte. Der Kopf der römischen Statue ist in der Arbeit der beste unter den erhaltenen Wiederholungen. In der etwas größeren Breite des Untergesichtes höchstens

mögen die anderen (Abb. 4) eine besondere Stileigentümlichkeit besser wiedergeben. Ein jetzt im Museum in Boston befindlicher, ebenfalls aus Rom stammender Kopf (Abb. 6) ist durch seine bessere Erhaltung der Haare eindrucksvoll. Denn die mächtige Stilisierung der Haarmassen gibt diesem Göttinnenhaupt sein besonders eigenartiges Gepräge. Sie schließen

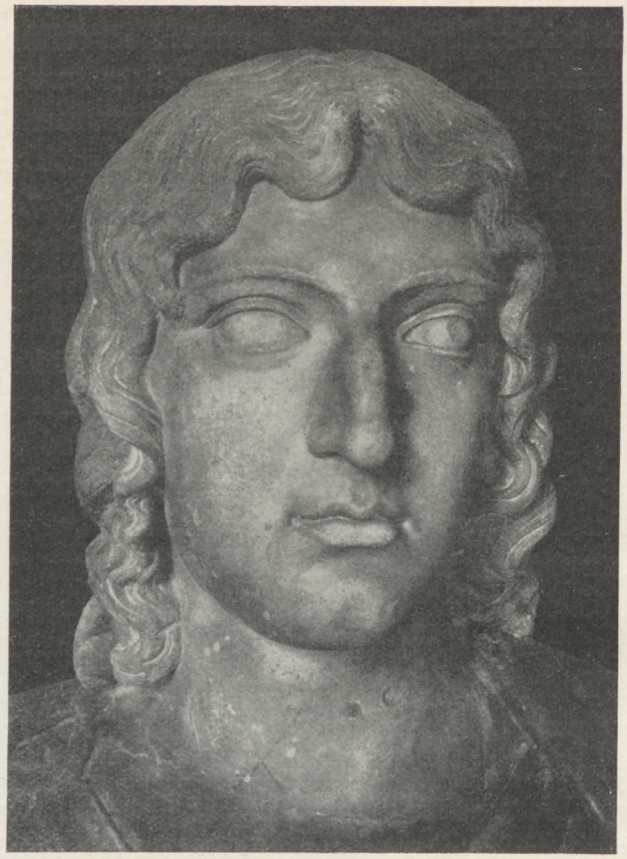


Abb. 4. Göttinnenkopf in Venedig. Nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 2485.

das Ganze zu einem einfachen, kubischen, wuchtigen Gebilde zusammen und umrahmen streng dekorativ das Gesicht in groß geschwungenen Wellenkonturen, vom Scheitel zu den Schläfen herabsteigend und die hohe Stirn vom übrigen Antlitz sondernd. Die Oberfläche des Kopfes ist in graphischen Wellenlinien, welche die einfache Schädelform hervortreten lassen, streng und zugleich flüssig geziert. An den Seiten und hinten, auch die Ohren verdeckend, fällt eine ununterbrochene Reihe von Spirallocken, von dem flachen Oberkopf durch eine Furche getrennt, herab. Sie ist es, die

Abb. 5. Kopf der Demeter von Cherchel. Nach 57. Berliner Winckelmannsprogramm.

eine Eigentümlichkeit gerade dieses einen Werkes bildet. Die Spirallocken schließen sich zu dichter Masse zusammen und setzen in ungefähr gleicher Höhe an. Sie bilden ein eigenes gleichmäßig geformtes Massenstück, gerade in ihrer Starrheit von größter Monumentalität. Die Einzelheiten dieses wundervollen Ganzen lassen sich vielfach in der Kunst dieser Epoche nachweisen: die welligen Konturlinien über der Stirn so gut wie die flächige Haarzeichnung des Oberkopfes und die echt bronzemäßigen Spirallocken. Aber die Zusammenfügung der Teile ist eine Eigentümlichkeit, die nur vereinzelt noch wieder-

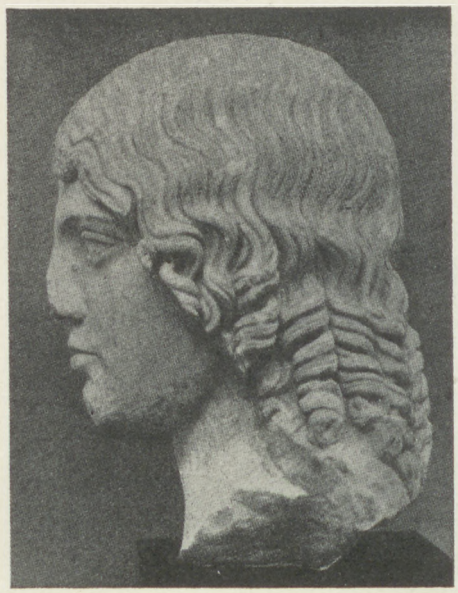
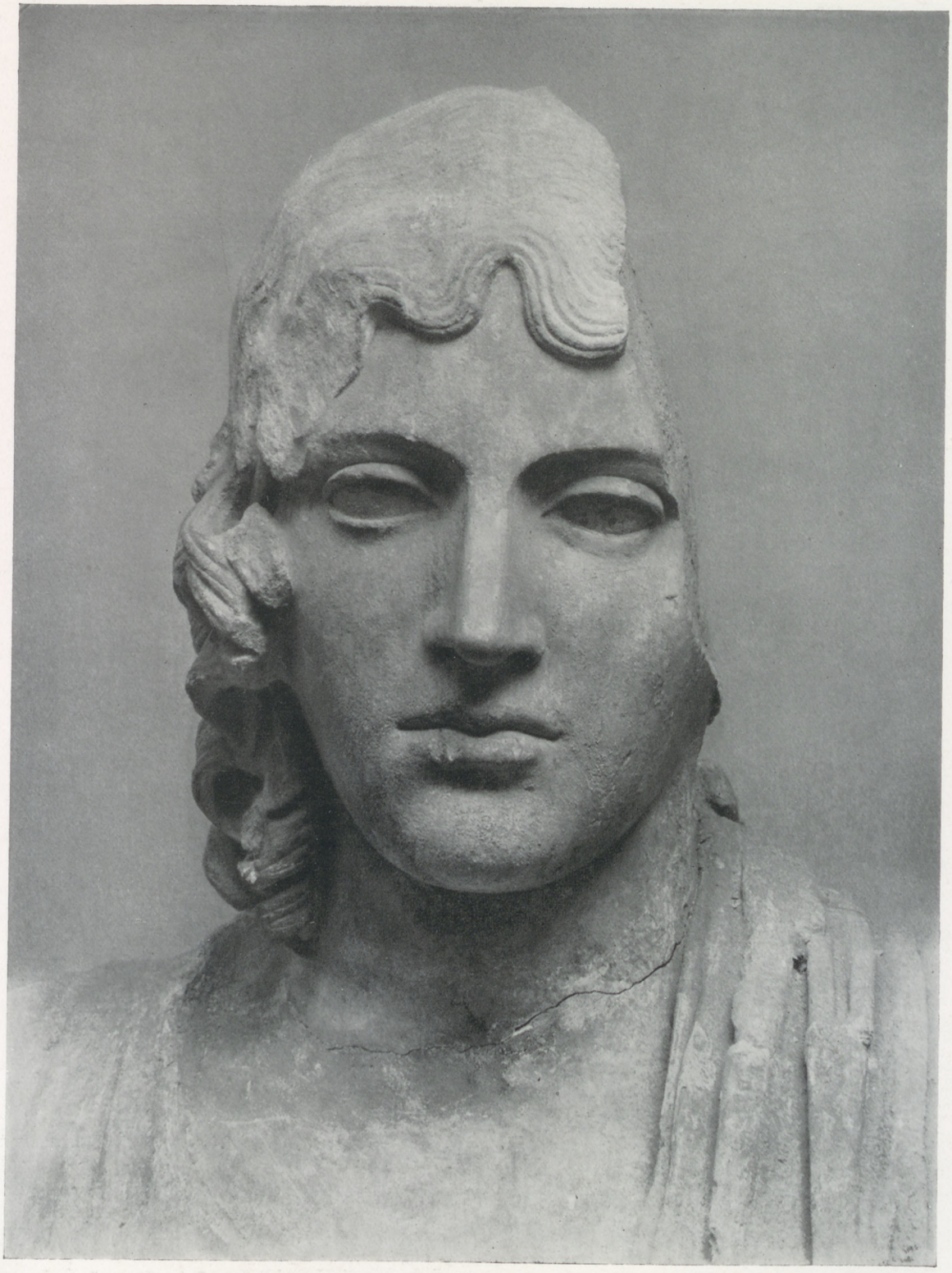


Abb. 6. Göttinnenkopf in Boston. Nach Caskey, Cat. of sculptures.

kehrt. Die langen, die Ohren verdeckenden Spirallocken hat die schon herangezogene sogenannte Hestia Giustiniani (Abb. 7), ein Werk der argivischen Kunstschule, das etwa 10 Jahre älter ist. Aber das Motiv kommt hier durch die Verhüllung des Hauptes nicht recht zur Auswirkung. Der

Abb. 7. 'Hestia Giustiniani'. Nach Klass. Skulpturenschatz 572, Bruckmann.

herrliche Bronzekopf, den die berühmte Statue des Dornausziehers trägt (Abb. 8) zeigt Ansätze in der Richtung des Stiles der Göttin. Auch er, ebenfalls ein argivisches Werk dieser Zeit, bestätigt also die Entwicklung dieses Motivs in einem bestimmten Schulzusammenhang. Aber der Vergleich zeigt deutlich, wie anders diese Formen an der Göttin zu monumentaler Dichte und gleichzeitig dekorativer Verfestigung gesteigert sind. Am nächsten steht ihr eine schöne römische Kopie eines anderen klassischen



phot. Faraglia

KOPF DER GÖTTIN. ROM, KONSERVATORENPALAST

phot. Faraglia

KOPF DER GÖTTIN. ROM, KONSERVATORENPALAST

Erzwerkes (Abb. 9), das aber aus etwas jüngerer Zeit stammt. Es zeigt auch die Verbindung der dichten Spirallockenmasse mit dem Wellenhaar über der Stirn. Aber alles ist hier reifer und zierlicher. Die strenge Wucht

Abb. 8. Kopf des Dornausziehers, Rom. Nach Phot. Alinari.

ist gemildert. Dieser um 440 geschaffene Kopf ist freilich andererseits zu altertümlich, um, wie man angenommen hat, als Nachbildung der berühmten Hera des Polyklet angesprochen zu werden, eines erst in den 20er Jahren des 5. Jahrhunderts entstandenen Alterswerkes des Meisters, dessen Abbildung auf Münzen (Abb. 10) übrigens gerade jene bezeichnenden Spirallocken nicht mehr zeigt. Aber in den Kunstbereich des Polyklet

gehört dies Werk allerdings. Er hat, wie eben jene Münzbilder und die römischen Kopien seiner in den 30er Jahren gearbeiteten Amazonenstatue lehren (Abb. 11), auch lange an der strengen Wellenstilisierung der Stirnhaare festgehalten.

Mit diesem konservativen Geist der Bewahrung altertümlicher Stilformen nähern wir uns auch dem Sinn der großartigen Bildung des Kopfes

Abb. 9. Kopf einer Göttin in London. Nach Journal of hellenic studies 1901.

der Göttin: alles ist hier einer tektonischen Gesamtwirkung untergeordnet. Wie das strenge Gesicht nichts verrät von der beginnenden neuen Kräftebewegtheit des Körpers, so fügen sich alle Einzelformen einer die plastische Gesamtwirkung erhöhenden Gleichmäßigkeit. Um den Unterschied zwischen solcher Auffassung und gleichzeitiger anderer Kunstschulen und Individualitäten zu zeigen, sei noch ein attisches Werk der Epoche zum Vergleich herangezogen: der Kopf einer wohl mit Recht dem Phidias zugeschriebenen, herrlichen Göttinnenstatue (Abb. 5) aus demselben reli-

giösen Vorstellungskreis wie die unsere, dessen von Leben zitterndes Gesicht mit dem strahlenden Blick umrahmt ist von aus der gleichen Formenüberlieferung herausentwickeltem Wellenhaar, das aber hier in unbändig wogender Eigenwilligkeit sich züngelt.

So führt alles auf denselben Kreis und Namen. Vom argivischen Meister Polyklet besitzen wir keines seiner zahlreichen Werke vor dem um 445 gearbeiteten Doryphoros. Seine großen Zeitgenossen Myron und Phidias — schon die klassische Zeit selbst hat diese Trias bahnbrechender Individualitäten herausgehoben — treten uns zu Beginn desselben Jahrzehnts greifbar zuerst entgegen. In den Anfang dieser Epoche, in der die großen Heroen der abendländischen Kunstgeschichte aus den zeitgeschichtlichen und schulmäßigen Bindungen ihre Individualität auf der Höhe ihres Lebens herausheben, gehört die große Göttin.

Abb. 10. Münzbild der Hera des Polyklet. Nach Journal of hellenic studies 1901.

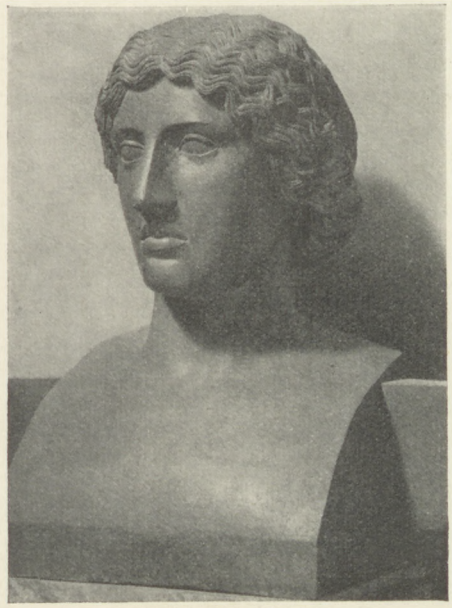


Abb. 11. Kopf der Amazone des Polyklet, Neapel. Nach Phot. Alinari.

Auch ein Stück alten römischen Antikenbestandes ist eine eigenartige Knabenstatue (Tafel 13), die jetzt im Museum in Madrid steht. Auch sie römische Kopie eines griechischen Erzwerkes, nicht eben glücklich von einem neueren Restaurator mit plumpen Unterschenkeln und rechtem Arm ergänzt, gleichzeitig durch ätzende Säuren der feinsten plastischen Reize beraubt. Zudem ist die Nachbildung schon von Hause aus nicht so vollendet und auf Rechnung des Kopisten kommt die durch die Arbeit des Ergänzers noch verstärkte, leicht sentimentalische Wirkung. Die Statue ist unterlebensgroß, gemessen an dem kolossalen Maßstab der Göttin wahrhaft kindlich. In jedem Falle ist der Dargestellte ein göttlicher oder menschlicher Knabe. Die fehlende Behaarung über der Scham, die weiche Bildung

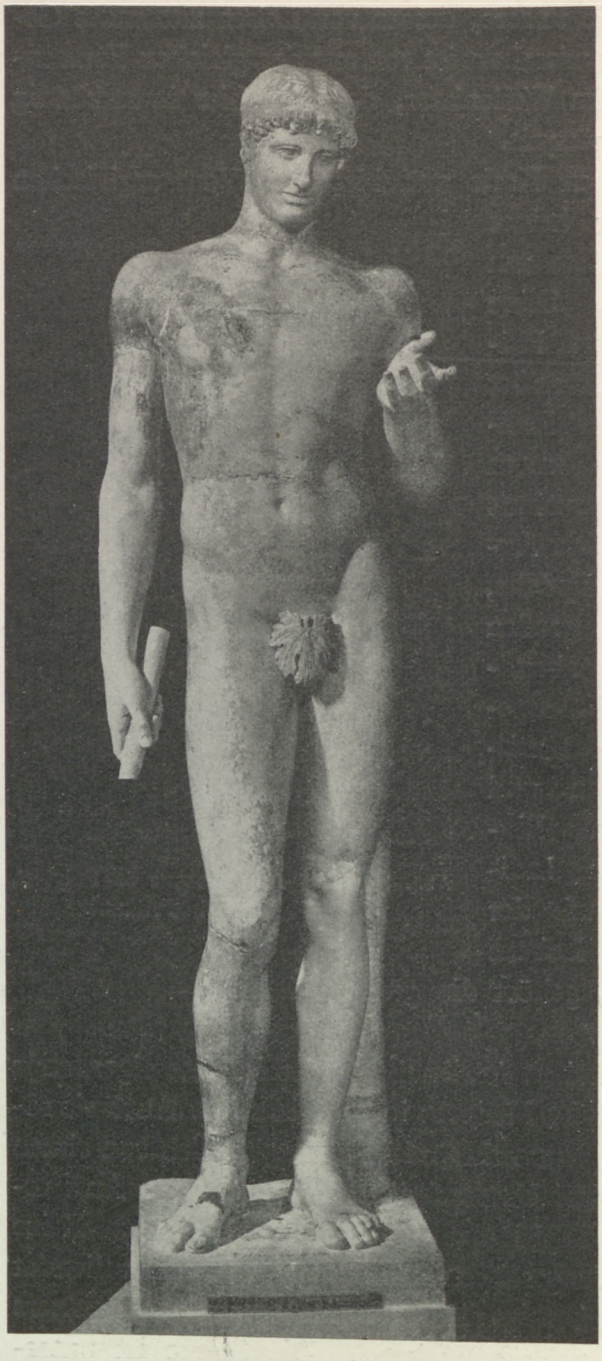


Abb. 12. Jünglingsfigur, Kopie des Stephanos. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 301.

des Körpers wie bei Knaben der olympischen Giebel, stimmen zur Kleinheit der Figur und zur überzierlichen Frisur. Der linke Arm ist lässig in die Seite gestützt; in der gesenkten Rechten hielt der Junge einen Gegenstand, vielleicht, wenn sich der moderne Ergänzer in der häßlichen Stütze an einen vorhandenen Rest anschloß, einen Zweig. Man hat an Triptolemos gedacht, den göttlichen Knaben, der den Menschen das Getreide von Demeter brachte, oder man könnte Apoll als Knaben erkennen mit dem Lorbeerzweig.

Eine seltsam verschiedene Beurteilung bei den Gelehrten hat das Werk erfahren. Sie deutet schon an, daß es einen stark persönlichen Charakter hat. Man hat es der Kunst der spätklassischen Zeit des 4. Jahrhunderts zugeschrieben, weil man die Körperbildung — deren Weichheit aber eben den Knaben bezeichnet — nicht früher möglich glaubte. Ein anderer Forscher erkannte zwar die altertümliche Haartracht, die zu solchem Zeitansatz gar nicht paßt, hielt aber das ganze Werk für ein eklektisches

nach Phot.

STATUE EINES GÖTTERKNABEN, MADRID

nach Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1595

STATUE EINES GÖTTERKNABEN, MADRID

einer noch späteren Zeit. Endlich ist auch schon das Richtige ausgesprochen: daß die Statue jenem strengen Stile angehöre, den auch die große Göttin zeigt. Alles weist in der Tat darauf hin: die Proportionen des Körpers mit den langen Oberschenkeln und den mächtig breit entwickelten Schultern, die starke Herauswölbung des Rückens, die Haartracht mit einer zierlichen Verknotung über der Stirnmitte, das herbe unbewegte, groß geformte Gesicht.

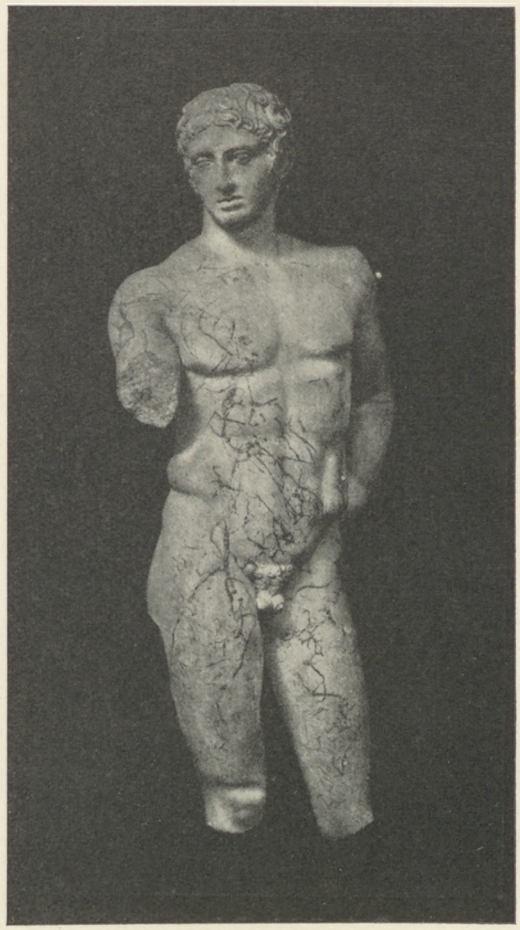


Abb. 13. Polykletische Jünglingsstatue. Nach Coll. Barracco Taf. 45.

Der körperliche Aufbau trägt die Züge strenger Kunst der argivischen Schule, wie sie etwa um 465 in einer von den späteren viel kopierten Erzstatue (Abb. 12) vorgebildet waren. Aber an diesem Werk gemessen wird sogleich der Fortschritt deutlich. Was in der Bewegung als plastischem Grundthema versucht wird, entspricht nach Zeitstufe und Art der Göttin. Auch hier steht das entlastete Bein offenbar noch mit fester Sohle auf, und seine Bewegung führt zwar schon zu einer Senkung der einen Hüfte, durchdringt aber noch nicht den Körper in zusammenhängendem Fluß. Auch hier ist die Seite des tragenden Beines begleitet von dem locker bewegten Arm, die andere von dem aktiveren, eingestützten. Auch hier ist die eine Schulter zurückgenommen, doch verwickelter als dort entgegen der Wendung des Kopfes. Und auch hier hat man die Empfindung, daß die einzelnen, im Gegensinne entwickelten Bewegungen gleichsam aneinandergesetzt sind.

Daß dieses Tasten polykletisch ist, macht ein Blick auf ein kaum 15 Jahre jüngeres Werk, das man mit Recht dem großen Meister zuschreibt, deutlich (Abb. 13). Die schöne, einst im Altertum berühmte Statue zeigt

in der Nachbildung, welche in dem kleinen köstlichen Museo Barracco in Rom bewahrt wird, alle Züge des Madrider Jünglings fortgebildet und in das rhythmische Ideal, das zuerst am Doryphoros (Abb. 3) verwirklicht ist, zusammengeschmolzen. Um eine große Kurvenlinie in der Mittelachse des Leibes lagern sich die organisch im Widerspiel der Bewegungskräfte hin und her gedrängten Teile. Das erst ist die Kunst, die dann klassisch wurde und vorbildlich für Schöpfungen wie ein schönes Grabrelief in Palermo (Abb. 14), an dem alle Formen in schmiegsamen Rhythmen dahingleiten. Daß aber der Madrider Knabe am Anfang dieser Linie steht, zeigt auch die plastische Durchformung des Körpers. Sie ist auf der weniger von der Zeit mitgenommenen Rückseite (Tafel 14) besser zu erkennen. Entsprechend dem polykletischen Ideal einer vom inneren, funktionierenden Gerüst des Körpers bestimmten Bewegungsplastik sind es wenige große und scharf umrissene Formen des Körperinneren, die herausdrängen: die Schulterblätter, die Muskeln des Gesäßes, welche über den am Hüftgelenk in seitlichen Senkungen sichtbaren Knochen straff und elastisch sich wölben, die tiefen und energischen Muskelumrisse über dem Kreuz (Abb. 15). Wieder ist es bei attischen Werken, wie dem gleichzeitigen großartigen Apoll im römischen Nationalmuseum (Abb. 16) ganz anders; alles ist hier von stärkerer Einzelbewegung erfüllt, Wölbungen und Buckel der Oberflächen, von außen geführt und ertastet, zeigen unbändigeres Leben.

Abb. 14. Grabrelief in Palermo. Nach Arndt-Amelung, Einzelverkauf 565.

Der Kopf (Tafel 15 und 16) verbindet dieses Werk auf das nächste mit der hoheitsvollen Göttin. Das zeitlich und örtlich gegebene Motiv der

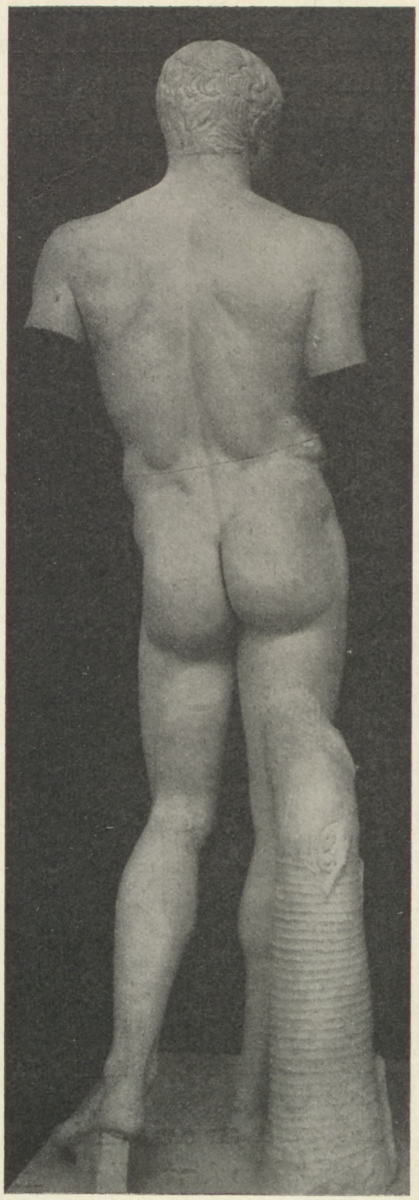


Abb. 15. Doryphoros des Polyklet. Phot. nach Gipsabguß.

Abb. 16. Phidiasische Apollonstatue, Rom. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 462.

Verflechtung der Haare über der Stirnmitte ist wie dort die symmetrische Wellung zur Grundlage eines in gleichmäßiger Flächigkeit gegliederten tektonischen Rahmensystems gemacht. Darunter hängt ganz gleich gebildet der massig gedrängte Kranz von Spirallocken. Wollten wir Bedeu-

tung und Funktion dieser Dinge im Ganzen des Werkes umschreiben, so müßten wir das oben von der Göttin Ausgesagte wiederholen. Das reine und großflächige, geistig unerschütterte Gesicht hat einen stillen, geheimnisvollen Reiz der Ruhe, verrät aber nichts vom Wesen des Gottes oder

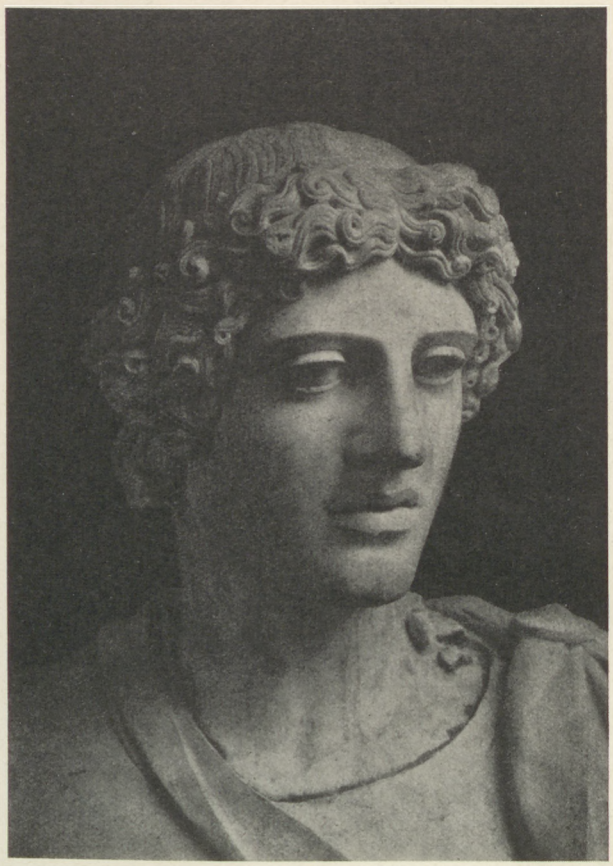
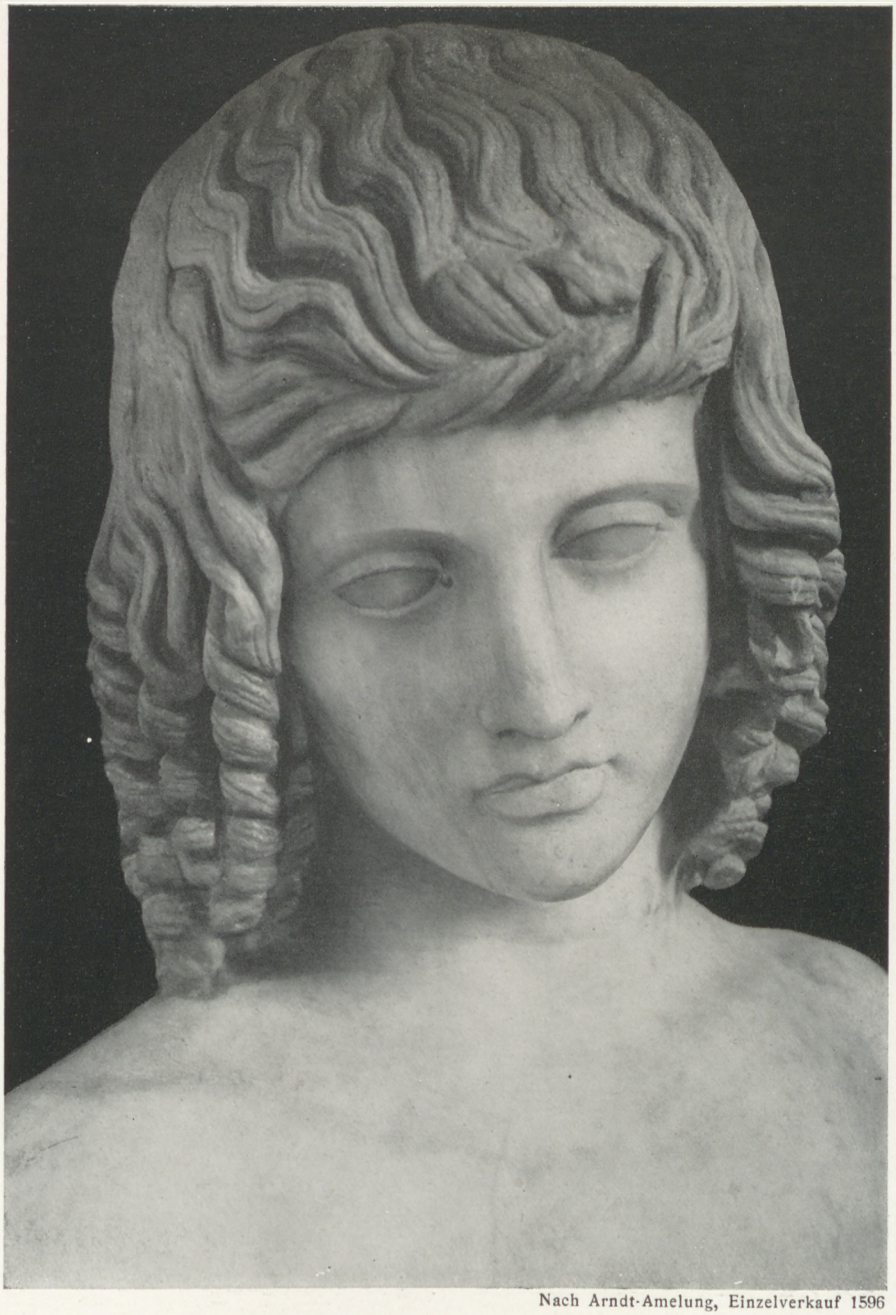


Abb. 17. Kopf einer phidiasischen Apollostatue. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 601.

Menschen, das eben nur in seiner Knabenhaftigkeit an sich da ist. Was bei jener mächtigen Frau Erhabenheit ist, das ist hier herbe Zartheit. Da mag man wieder ein anderes Werk der Zeit vergleichen (Abb. 17): den Kopf des phidiasischen Apolls, der zeigt, wie dieselbe Zeit auch noch in strengen Formen eine große ethische Idee in ihrer drängenden Kraft zu gestalten vermochte.

Wir werden uns dem großen Meister dieser Werke, für dessen Individualität den Namen Polyklet auszusprechen man wagen darf, weil so eben seine Kunst in dem Jahrzehnt vor seinen reifen und bekannten Sta-



Nach Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1596

KOPF DER KNABENSTATUE IN MADRID

Nach Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1598

KOPF DER KNABENSTATUE IN MADRID

tuen ausgesehen haben muß, am besten nähern, wenn wir die Grundfaktoren der Gesamterscheinung etwa so umschreiben. Aus einer festen bildlichen Tradition und schulmäßigen Überlieferung wächst sie heraus. Vorbildliche Werke werden im Typus übernommen. Originalität und Individualität ist hier etwas anderes als heute. So wie die Göttin sich an eine schon überlieferte Gestalt anschließt, so hat es Polyklet anscheinend in seinem berühmten Jüngling mit der Siegerbinde in der Benutzung eines Werkes des Phidias getan. Der individuelle Durchbruch liegt in anderer Richtung: diesem Meister galt es als sein Problem, die menschliche Gestalt als beweglichen Organismus zu erfassen, die von inneren Formkräften seines Aufbaues bestimmten Teile des Körpers in ein Funktionspiel einzuordnen. Darum setzt er in seinen Frühwerken an mit einer Auflockerung und neuen Artikulation, die dann später zu einem anderen einheitlichen Bewegungsrhythmus wieder sich eint. Das erste ist es, was wir an den beiden Werken erleben. Dabei bleibt die geistige Bewegung wie das Temperament reicher Formenerfassung zurück: greifbar an Kopf und Haaren. Beides hat man schon stets an seinen späteren Werken beobachtet, an denen die unbewegte Daseinsform der Gesichter sich ebenfalls mit einem dekorativen System der Haarstilisierung vereint. Nur daß an ihnen auch beides flüssiger und weniger streng wird. Was wir an diesen Frühwerken erleben, zeigt, wie der Meister zunächst überlieferte strenge Elemente aufnimmt und sie mit großartiger Einfachheit solch dienender Aufgabe nutzbar macht.

Eine sehr kunstverständige Zeit, die des Kaisers Hadrian, hat besonderen Sinn für die Werke dieser frühen Klassik gehabt. Das können wir an den erhaltenen Kopien noch sehen. Der Grund dafür war ein eigenes Idealbild klassizistischer Art. Hier fand man noch jenseits der später hervorbrechenden Fülle individueller Bildungen feste Bindungen, deren Abstand von der eigenen Wirklichkeit doch nicht so groß schien wie der der älteren archaischen Kunst. Als damals die antiken Menschen noch einmal das Auftreten eines leiblich sich äußernden Gottes erlebten, haben sie ihn nach dem Bilde dieser Zeit geformt. Die erhaltenen Bildnisse des Götterknaben Antinous zeigen eine seltsame Mischung von Zügen strenger Kunst mit anderen Überlieferungen, die verschmolzen sind in der romantisch-sentimentalen Einheit ihrer Entstehungszeit. Als Beispiel mag eine Statue in Neapel (Abb. 18) dienen, die neben anderen Einflüsse von Werken der Art des Madrider Knaben, wenn nicht gar seines Vorbildes selbst zeigt.

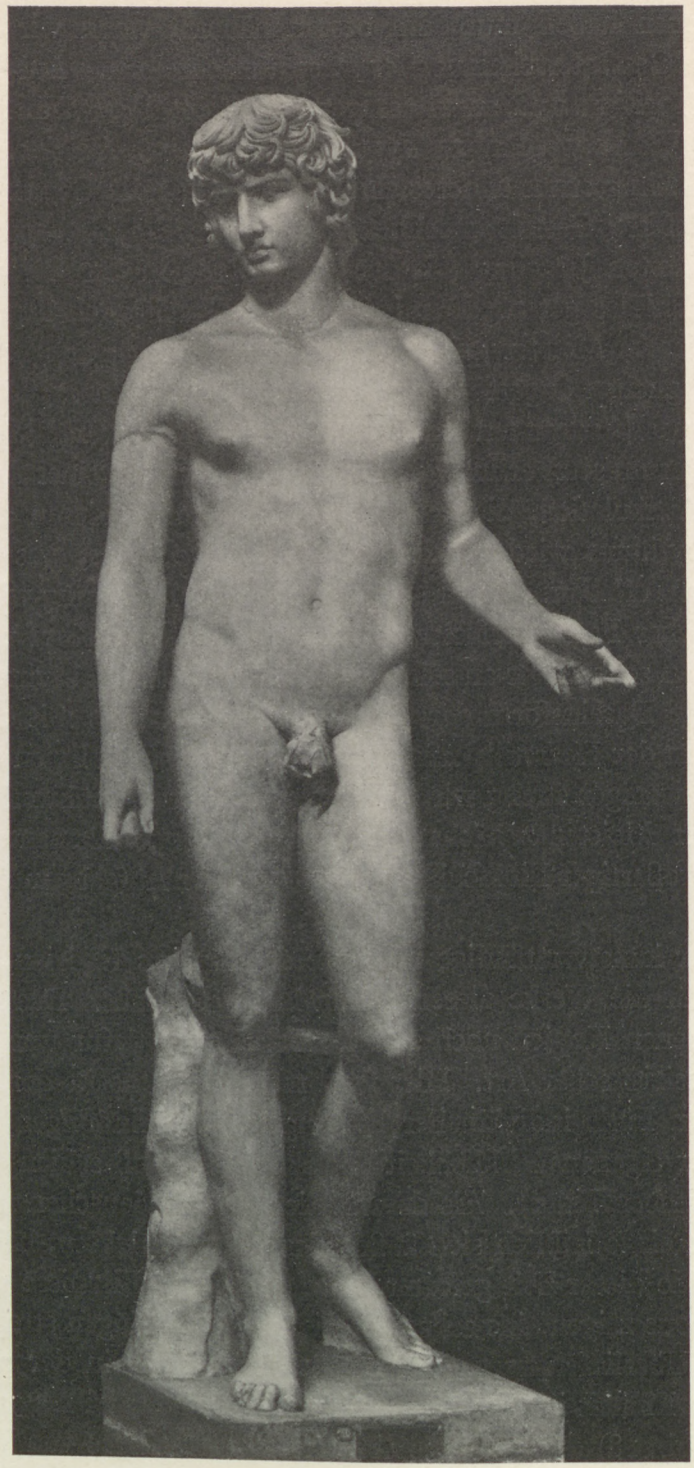


Abb. 18. Statue des Antinous, Neapel. Nach Phot. Alinari.

Freilich den Fluß der Linien, gleichsam die natürliche Handschrift aller nachklassischen Epochen, vermag der Künstler nicht zu verhehlen. Doch hat er sich sicher dem Geiste des Vorbildes nahe geglaubt. Ein anderes Antinousbildnis aber, eine Büste im Vatikan (Abb. 19), bildet gar die Haaranordnung des Madrider Knaben mit den großen Spirallocken unter dem

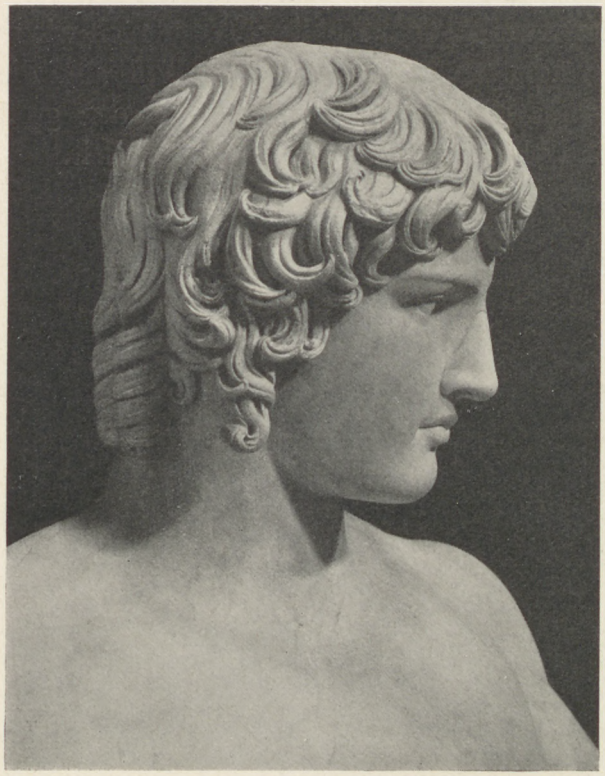


Abb. 19. Büste des Antinous, Vatikan. Nach Phot. Anderson.

graphischen gewellten Oberhaar im Nacken nach. Nur ist sie verbunden als eine fast gelehrte Reminiszenz mit einer gar nicht dazu passenden, den Bildnissen des Antinous auch sonst eigenen flüssigen Bogenform der Hauptlockenmasse, die sich mehr an spätere Werke des Polyklet anschließt.

Mit der Feststellung einer solchen Tatsache 'eklektischer' Benutzung eines griechischen Meisterwerkes neben seiner Verbreitung in unmittelbaren Nachbildungen allein ist wenig geschehen. Es gilt zu verstehen, daß man in einer Zeit, in der man mit höchstem Urteil und Geschmack innerlich von der Größe der hellenischen Kunst erfüllt war, weit ab gewesen ist von einem zufälligen Buchstabieren und widersinnigen Zusammensetzen längst

entwurzelter Einzelformen. Wenn die Künstler so verfuhren, die den barbarisch-asiatischen neuen Gott mit der Ephebenschönheit griechischer Jünglinge für eine abendländische Gesamtwelt zur Erscheinung brachten, so war ihnen die von den großen griechischen Meistern geschaffene Formensprache in ihrer ganzen Vielfältigkeit zum Ausdruck des Eigenen in einer von ihr gebildeten Welt gemäßes Mittel. Neben dem Anschauen der großen griechischen Meisterwerke, dem Kopieren, dem auch wir noch ihre lebendige Gegenwart verdanken, steht in Rom der Wille und die Kraft zur Bezwingung ganz anderer neuer Lebensinhalte in den großen Ausdrucksformen einer am Hellenentum gebildeten Menschheit.

DIE FRÜHE CHRISTLICHE KIRCHE UND DIE ANTIKE BILDUNG

VON

HARALD FUCHS

In den großen geistigen Auseinandersetzungen, in denen ein neues Geschlecht die herrschende Weltansicht zu überwinden trachtet, pflegt das geschichtliche Recht der Vergangenheit von den Jüngeren mit fast notwendiger Einseitigkeit verkannt zu werden. Die tiefste aller Umwandlungen jedoch, die das abendländische Denken erfahren hat, die Durchdringung seiner griechischen Urform mit den christlichen Lebensgehalten, weist es als einen bezeichnenden Wesenszug auf, daß sie ein solches unbefangenes Mißverstehen der eigenen Lage in suchender Selbstbesinnung von sich fernzuhalten vermochte und daß umgekehrt vielmehr ein ernstes Bemühen um die zutreffende Beurteilung der Tatsachen, die zur Gegenwart hingeführt hatten, von Anfang an in ihr lebendig war. So wurde hier auch die Bildungsarbeit, die von den früheren Geschlechtern geleistet war, nicht nur in den bereitliegenden Ergebnissen verwendet, sondern gerade von den richtungweisenden Wortführern des neuen Geistes als Gesamtwerk in ihrem zeitbedingten Sinn wie in ihrem überdauernden Wert zu begreifen versucht und planvoll in die eigene Erziehungsordnung eingefügt. Allerdings hat diese Schätzung der klassischen Studien mit manchem zähen Widerstand von Seiten der Gläubigen zu kämpfen gehabt; aber wie es für das geistige Erbe der Antike das Schicksal war, bei der Auflösung der alten Welt nur durch die Übernahme in die Kirche vor der Vernichtung bewahrt zu werden, so ist andererseits auch die Kirche selbst, da sie das Schwert verwarf, einzig durch diese Verbindung mit der Antike befähigt gewesen, ihr Dasein zu behaupten und zu entfalten. Die Spannung freilich, die vor der endgültigen Vereinigung der beiden Mächte bestanden hatte und während der langen Dauer der Annäherung und des Ausgleichs nur sehr allmählich gewichen war, hörte ganz doch niemals auf, sondern erhielt sich in unsichtbarer Wirksamkeit zu allen Zeiten

stark genug, um in der Kirche als Gesamtheit wie in jedem einzelnen ihrer Glieder immer wieder im gegebenen Augenblick die Frage nach der Berechtigung der klassischen Studien dringend werden zu lassen. Daß dabei stets von neuem auf die Entscheidung zurückgegriffen wurde, welche die frühe Kirche getroffen hatte, läßt jene erste große Aussprache über den Gehalt der Antike als ein Ereignis von nicht geringerer grundsätzlicher als geschichtlicher Bedeutung erscheinen.

Die Bildung in dem antiken Sinne einer vollen Gestaltung des geistig selbständigen Menschen und die Nachfolge Christi in der anfänglichen strengen Auffassung der von allem Irdischen abgewandten reinen Heilssuche sind zwei Ziele menschlicher Lebensart, die ihrem Wesen nach nichts miteinander gemein haben. Es ist nicht nur überhaupt der Gegensatz zwischen dem östlichen empfängnisbereiten 'Glauben' und dem abendländischen vernunftbewußten 'Denken', der hier von Bedeutung ist, sondern innerhalb der allgemeinen östlichen Geisteshaltung kommt wiederum im besonderen die eigentümlich christliche Wertung der Welt und des Menschen in Betracht: zum ersten daß die Gestaltung der äußeren Lebensformen in der Gewißheit des baldigen Weltendes und in der Zuversicht auf eine künftige umwälzende Neuordnung der Dinge als unerheblich außer aller Erwägung gelassen wird, zum anderen daß sich die christliche Verkündigung ausdrücklich an die geistig Armen wendet und ihre Anhänger vorwiegend in den untersten Schichten der Bevölkerung zu gewinnen sucht. Da das Christentum somit eigene Bildungsmittel in keiner Weise besaß, sah es sich gezwungen, sobald es auf diese bei der Glaubenswerbung in geschlossenen Kulturgebieten nicht verzichten konnte, sie von eben dorther zu beziehen, wohin es selbst seinen Wirkungsbereich auszudehnen begann. Traf es also, durch Paulus zur Besitznahme der westlichen Oikumene getrieben, mit der griechischen Kultur zusammen, so nahm es in einem durchaus natürlichen und zwangsläufig gegebenen Vorgehen zunächst was es für die Bekanntmachung und die unmittelbare Wiedergabe seines Glaubensgehaltes nötig hatte, in der Folge aber auch alles das herüber, wovon es eine Steigerung seiner Wirkungskraft in den immer weiteren Kreisen erwarten konnte, auf die sich seine Werbetätigkeit erstreckte.

Um im Abendlande überhaupt Beachtung zu finden, bot es sich in einer Selbstauffassung, die in bemerkenswerter Weise mit der griechischen Wertung seiner Ursprungsreligion, des Judentums, überein-

stimmte, als eine neue Philosophie dar, ja einzelne seiner Vertreter gingen so weit, es geradezu als eine andere Form der Bildung, der παιδεία, zu bezeichnen und ihm damit die reichen Ansprüche des griechischen Kulturbegriffes zu eigen zu machen. Diese christliche Philosophie und Bildung aber ließ sich im Wettbewerb mit den geistigen Mächten, die neben ihr lebendig waren, mit Aussicht auf Erfolg nur dann verfechten, wenn man — wie man selber sagte — die 'Waffen' in die Hand nahm, die von der Welt, auf die man stieß, von jeher bei Meinungskämpfen verwendet zu werden pflegten und mit denen man auch die eigenen Gegner ausgerüstet sah. Man bemächtigte sich also der Kunstmittel der Rhetorik und bemühte sich nun auch den Ohren der Gebildeten wohlgefällig zu sprechen. Eine solche erste Angleichung an die Geisteshaltung der hellenistischen Welt vollzog sich um so rascher, als sich in ihrem Gefolge der aus den gebildeten Schichten stammende Zustrom zum Christentum stetig vergrößerte. Denn diese neu gewonnenen Angehörigen der kulturbewußten Schichten brachten neben ihrer allgemeinen geistigen Lebendigkeit auch das gesamte Bildungsgut mit, das sie vor ihrem Übertritt in sich aufgenommen hatten. Weiterhin aber stärkten sie die Widerstandskraft der Kirche noch insofern, als sie ihr aus der eigenen genauen Kenntnis der heidnischen Religion und Literatur Blößen für den Angriff zu zeigen vermochten und selbst auch solche Angriffe in den wirkungsvollsten Formen unternahmen.

Allerdings ergab sich für das Christentum aus der Tatsache, daß die Zahl seiner mit den Bildungsgütern der heidnischen Welt versehenen Bekenner ständig wuchs, auch die Gefahr einer Überflutung durch das Fremde und der Abwendung von seinem eigentlichen Wesen. Es gehört zu den bedeutendsten Leistungen zunächst der alexandrinischen Kirche des zweiten und dritten Jahrhunderts und dann der gesamten Großkirche bis zum fünften und sechsten Jahrhundert hinab, daß sie diese stets von neuem drohende Gefahr, die unter Umständen zu einer Sprengung der christlichen Glaubenseinheit hätte führen können, zu überwinden wußte, indem sie die verwertbaren Bestandteile der antiken Bildung in wohlberechneter Weise in das Ganze der christlichen φιλοσοφία einfügte. Dabei galt es nicht nur, die über das erträgliche Maß hinausgehenden Freiheiten der Hellenisten abzuwehren, sondern ebenso auch die Ansprüche der bildungsfeindlichen Christen strengster Richtung zurückzuweisen, die sich in ihrer nicht selten schroff hervorgekehrten geistigen Bedürfnislosigkeit als die allein rechtmäßigen Erben der nur im

Glauben lebenden ersten Jünger fühlten. Auch bei der Lösung freilich, die man fand, blieben Gegensätze genug, um eine endgültige und dauernde Beruhigung nicht eintreten zu lassen. Aber wenn die Bildung innerhalb der Kirche im Hinblick auf die Zeiten des anspruchslosen Urchristentums auch immer wieder Gegnerschaft erfahren hat, so war doch ihre Stellung am Ende des Altertums durch die vereinten Bemühungen der Väter so weit gefestigt, daß sie ernstlich zu keiner Zeit mehr hat erschüttert werden können.

Die erste umfassende und grundsätzliche Erörterung über den Wert, den die antike Bildung für das Christentum besaß, hat gegen Ende des zweiten und zu Anfang des dritten Jahrhunderts in Alexandrien stattgefunden. Die Stromata des Klemens und der Lehrbetrieb des Origenes, wie ihn Gregorios Thaumaturgos und Eusebios schildern, lassen die Haltung, zu der man gelangt war, deutlich erkennen. Das Entscheidende ist, daß der Anspruch, eine Philosophie zu sein, den das Christentum bei seinem Eintritt in die hellenische Welt erhoben hatte, in seinem ganzen Umfange anerkannt wird. Allerdings war es eine Philosophie, deren letzte Wahrheiten sich allem Denken entzogen und um der göttlichen Bezeugung willen gläubig hingenommen werden mußten. Aber als Philosophie stand das Christentum, so wie es als Religion durch die Gestalt seines Stifters mit dem Judentum verbunden war, zugleich auch im Zusammenhange mit der antiken Philosophiegeschichte, deren Kenntnis für seine Selbstauffassung damit notwendig erfordert war. Von besonderer Wichtigkeit ist es, daß man auch in der Methode des Unterrichts auf die antike Philosophie zurückgriff und die feste Stufenfolge ihrer 'Vorwissenschaften', der *προπαιδεύματα*, in den Fächern der Grammatik, Dialektik, Rhetorik, der Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie für sich selbst in Anspruch nahm. Der Wert dieser sieben Wissenschaften, deren Zusammenordnung in hellenistischer Zeit unter der Wirkung der Sophistik und dem starken Eindruck platonischer Gedanken erfolgt war, wurde von der griechischen wissenschaftlichen Philosophie darin gesehen, daß durch sie der Geist geschult, 'gereinigt' werde, indem er in planmäßigem Fortschreiten von der Beschäftigung mit der Sinnenwelt zur Erfassung der reinen geistigen Wesenheiten (*ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν ἐπὶ τὰ νοητά*) geführt und so zur angemessenen Behandlung der philosophischen Fragen befähigt würde. Dabei war freilich der Wert, der dieser *προπαιδεία* von einzelnen Schulen mit Nachdruck beigelegt wurde, keineswegs ganz un-

bestritten anerkannt, und die Frage, ob es für den Philosophen gut sei sich mit diesen Wissenschaften zu befassen, wurde ebenso oft in der vorsichtigen Form, daß es 'nicht unnütz' sei, wie in einem unbedingt bejahenden Sinne beantwortet. Dieselbe Bewertung wie von der wissenschaftlich gesinnten antiken Philosophie erfuhren die genannten Gegenstände auch in dem christlichen Unterricht, wie er in Alexandrien ausgeübt wurde, nur daß hier bei ihrer Verteidigung auf den wesentlich schrofferen Widerspruch derer Rücksicht zu nehmen war, die alles Griechische von vornherein wie 'böse Schreckgespenster' fürchteten. Für sie besonders kam die berühmte und durch Augustin auch für das Abendland maßgebend gewordene Deutung der biblischen Nachrichten über den Auszug der Israeliten aus Ägypten in Betracht, die Origenes in glücklicher Eingebung gefunden hatte: wenn es im Buche Exodus hieß, Gott habe den Juden befohlen, alle goldenen und silbernen Gerätschaften der Ägypter mitzunehmen, so sei, sagte man, damit verdeckt den Christen die Anweisung erteilt worden, daß sie ihrerseits die goldenen und silbernen Gefäße der Hellenen, nämlich deren wertvolles geistiges Gut mit zu sich herübernehmen sollten.

Nachdem diese grundsätzliche Entscheidung getroffen war, blieb es im einzelnen noch fraglich, welche von den heidnischen Bildungsmitteln als derartige goldene und silberne Gefäße anzusehen seien. Bei weitem die größten Schwierigkeiten boten dabei die Werke der schönen Literatur. Man befand sich ihnen gegenüber in einem besonders empfindlichen Zwiespalt, da man zwar geneigt war, die formalen Werte, die sie vor allem in der Kunst der Sprachbehandlung aufwiesen, anzuerkennen und zu schätzen, sich andererseits aber durch vieles von dem verletzt und sogar gefährdet fühlte, was durch diese Kunst mit besonderer Eindringlichkeit nahegebracht wurde; denn gerade in den Werken der schönen Literatur stellte sich die antike Welt- und Lebensauffassung am unbefangensten dar. Das führte dann seinerseits wieder zu dem Bedenken, ob der Kunst der Rede, durch die auch Verwerfliches empfohlen werden konnte, überhaupt ein Wert zugesprochen werden dürfe und ob nicht vielmehr die von den Heiden verlachte schlichte und ungefeilte Sprache den Vorzug verdiene, in der die Bibel die tiefsten Glaubenswahrheiten siegreich verkündet hatte. Es gab genug Christen, die sich wenigstens grundsätzlich für jene 'Fischersprache', den *sermo piscatorius*, wie sie in einer leicht verständlichen Anspielung genannt wurde, entschieden. Aber die Frage

war damit um so weniger gelöst, als umgekehrt wiederum diese Bildungsfeinde selbst ihre eigenen Gedanken erfolgsicher nur so vertreten konnten, daß sie sich einer mit den erprobten Mitteln der Rhetorik arbeitenden kunstgerechten Sprache bedienten. Hier hat Augustin, von dem — bezeichnend genug — die Folgezeit auch eben das Lob der 'Fischersprache' herleitete, in seinem natürlichen Sinn für die Erfordernisse der sprachlichen Verständigung das schöne Wort geprägt, die Ausdrucksmittel der Rede, die Träger der Gedanken seien an sich 'erlesenen und kostbaren Gefäßen' gleichzuachten, die es nur immer auch mit einem kostbaren Inhalt anzufüllen gälte. Im übrigen führte er in seinem Werke über die christliche Bildung aus, daß auch in der Bibel eine bewußte und sorgfältige Sprachgestaltung zu beobachten sei, und erbrachte für diese bemerkenswerte Behauptung durch eine eindringende stilistische Untersuchung einzelner Stellen des Paulus und des Propheten Amos den Beweis. Wie viel den Christen auch an den sonstigen Ausdrucksformen der antiken Literatur gelegen war, wurde sehr deutlich offenbar, als Kaiser Julian seine Feinde durch das Abdrosseln ihrer Bildung zu treffen hoffte; für die Klassiker, die er den christlichen Lehrern aus den Händen genommen hatte, suchte sogleich ein Humanist mit religiösen Lesestücken Ersatz zu schaffen, die planmäßig in den antiken Kunstformen gehalten waren.

Daß aber die heidnische hohe Literatur noch weit über ihre formale Bedeutung und die sprachliche Schulung hinaus für das Christentum Erziehungsmöglichkeiten besaß, daß sie trotz mancherlei bedenklichen Anstößen, die sie notwendig aufwies, auch für die Charakterbildung wertvolle Hilfe zu leisten vermochte und überhaupt für die freie Entfaltung eines sich selbst und seine Zeit erfüllenden Menschen Unersetzbares bot, ist endlich im vierten Jahrhundert von zwei durch ihre eigene Menschlichkeit hervorragenden griechischen Vätern so tief empfunden wie beredt verkündet worden. Des Basilius Schrift 'an die Jungen' ist zwar weit davon entfernt, ein freiwilliges und freudiges Bekenntnis zum Humanismus zu sein; es liegt so wenig in ihrer Absicht für die Griechen zu werben, daß Basilius es ausdrücklich als den eigentlichen Zweck seiner Abhandlung erklären kann zu zeigen, was alles der junge Christ bei seiner im Schulunterricht erforderten Beschäftigung mit der klassischen Literatur gerade auch vorsichtig zu meiden habe. Aber je zurückhaltender demnach die Beurteilung des antiken Bildungswerkes ist, um so stärker wirkt

die Anerkennung, die dessen wahrem Werte in seiner sittlichen Bedeutung erteilt wird. Wenn die Schriften der Alten, so heißt es, auch keinesfalls die letzten Wahrheiten zu übermitteln vermögen, die nur die Kirche kennt und hütet, so bieten sie doch eine Fülle von Lehren zum Erwerb der ebenfalls für den Christen und besonders für ihn nötigen ἀρετή und weisen vor allem in den großen Gestalten der Vergangenheit, an die sie die Erinnerung wach halten, eine reiche Zahl von lebensvollen Beispielen auf, denen nachzustreben auch für die christliche Jugend sich verlohnt. Solange man im frühen Alter noch nicht das rechte Verständnis für die Tiefe der christlichen Gedanken haben kann, ist es gut, mit den 'bedeutenden Männern der Vorzeit' Umgang zu pflegen, um daraus für die Seele Gewinn zu ziehen. 'Ein Färber' — lautet ein Gleichnis, das wie so vieles in dieser selbst ganz mit klassischer Bildung gesättigten Schrift aus antiker Literatur übernommen ist — 'ein Färber bringt erst dann die Farbe an, den Purpur oder sonst irgendeine, wenn er den Stoff, der gefärbt werden soll, durch besondere Mittel zubereitet hat: genau so werden auch wir, falls der Glanz des Schönen ohne zu verblassen bei uns bleiben soll, dann erst, wenn wir in die weltlichen Bildungslehren eingeweiht sind, die heiligen und geheimen in uns aufnehmen und so, als ob wir uns zuvor gewöhnt hätten die Sonne im Wasser zu betrachten, dem Lichte selbst das Auge zuwenden'. Und an einer anderen Stelle heißt es: 'Ein Baum findet die Erfüllung seines Wesens darin, zu gegebener Zeit mit reifer Frucht zu prangen, aber er ist dabei auch nicht ohne Schmuck und trägt Laubwerk, das um die Zweige spielt: ebenso hat die Seele zwar vorwiegend in der Wahrheit ihre Frucht, nicht ohne Reiz jedoch ist es für sie, sich auch mit der weltlichen Weisheit versehen zu haben, wie mit Laubwerk, das der Frucht Schutz bietet und ein liebliches Aussehen gewährt'. Endlich ein drittes Bild, das nun freilich nicht mehr die Berechtigung der klassischen Studien begründet, sondern die Art, wie sie zu betreiben sind, vorführen will; es ist in der griechischen Kirche des vierten Jahrhunderts, so oft das Verhältnis zur antiken Bildung in Frage stand, immer wieder verwendet worden, kaum aber sonst so einprägsam gestaltet wie hier. 'Wie bei den Blumen für die Menschen der Genuß nicht hinausgeht über Duft und Farbe, die Bienen aber überdies imstande sind, Honig aus ihnen zu gewinnen, so kann auch hier, wer nicht das Angenehme und Gefällige nur in solchen (heidnischen) Schriften sucht, auch manchen Gewinn aus ihnen in seine Seele übernehmen. Ganz nach dem Bilde der Bienen nun müssen

wir uns mit den Schriften befassen. Jene nämlich kommen nicht unterschiedslos zu allen Blumen und bemühen sich auch nicht, von denen, auf die sie fliegen, alles fortzutragen, sondern sie nehmen nur was sie für ihre Verrichtungen nötig haben, und das Übrige lassen sie unangetastet. So werden auch wir, wenn wir richtig denken, nur was uns zugehört und was mit der Wahrheit verwandt ist, den weltlichen Schriften entnehmen und das übrige übergehen. Und wie wir, wenn wir am Strauche eine Rose pflücken, uns vor den Dornen in Acht nehmen, so müssen wir auch bei solchen Schriftwerken was nützlich ist uns aneignen und vor dem Schädlichen uns hüten.'

Als Basilius gestorben war, hat Gregor von Nazianz ihm den Nachruf gehalten. Er benutzte die Gelegenheit des Gedächtnisses an den Freund, mit dem zusammen er in Athen die hellenische Bildung in sich aufgenommen hatte, um ein offenes und weithin vernehmbares Bekenntnis zur klassischen Bildung abzulegen. Die große und wohlberechnete Kundgebung, die bedeutsamste unter den zahlreichen ähnlichen Äußerungen Gregors und eine der wirkungsvollsten Erklärungen überhaupt, die zur Frage der klassischen Bildung aus der Gemeinschaft der Großkirche hervorgegangen ist, verdient es ebenfalls, im Wortlaut mitgeteilt zu werden. 'Ich glaube, darin stimmen alle Verständigen überein, daß von den Gütern, die uns zu Gebote stehen, das erste die Bildung ist, nicht nur diese edlere und uns Christen gehörige, die allen Prunk und alle Ruhmsucht der Rede verachtet und sich nur an das Heil und die Schönheit der geistigen Wahrheiten hält, sondern auch die draußen liegende, welche die große Menge der Christen, falsch unterrichtet wie sie ist, als tückisch und verführerisch und von Gott entfremdend verabscheut. Denn wie wir Himmel und Erde und Luft und alles was dazu gehört nicht deswegen verachten dürfen, weil einige verkehrt darüber geurteilt haben, die statt Gott Gottes Werke verehrten, sondern wie wir zwar was nützlich davon ist, uns fruchtbar machen zum Leben und Genuß, aber vermeiden was Gefahren bringt, da wir nicht wie die Unverständigen dem Schöpfer die Schöpfung feindlich gegenüberstellen, sondern aus den Werken den Werkmeister erfassen und, wie der heilige Apostel sagt, alles Denken gefangen nehmen zum Gehorsam gegen Christus, und wie ferner auch, soviel wir wissen, von Feuer und Nahrung und Eisen und was es sonst noch gibt, sehr nützlich oder sehr schädlich nichts an und für sich ist, sondern ganz nur nach der Auffassung derer,

die davon Gebrauch machen — und selbst von den Kriechtieren hat der Mensch schon einige in den Arzneien zu Heilzwecken verarbeitet: so nun haben wir auch von jenen das aufgenommen, was sich mit der Erforschung und der Erkenntnis der Dinge befaßt, verabscheut aber haben wir alles, was zu den Dämonen, zum Irrtum und zum Abgrund des Verderbens führt. Immerhin aber haben wir auch daraus für unsere Frömmigkeit Nutzen gezogen, sofern wir durch das Schlechte das Gute erkannten und die Schwachheit jener Lehren zur Stärke unserer eigenen Anschauungen werden ließen. Nicht also darf man die Bildung verachten, weil einige dieser Meinung sind, sondern für beschränkt vielmehr und ungebildet muß man die Leute halten, die so denken, denn sie möchten wohl, daß ein jeder so sei wie sie selbst, damit in dem gleichen Zustand aller ihr eigener unbemerkt bleibe und sie so der Gefahr entgehen, als ungebildet gescholten zu werden.'

Während die antike Bildung von der griechischen Kirche bereits im dritten Jahrhundert in wohlbegründeter Erwägung des Dienstes, den sie zu leisten vermochte, entschlossen übernommen ist, hat der Westen seine gültige Bildungslehre erst beträchtlich später empfangen. Das bereitliegende antike Bildungsgut war naturgemäß auch hier seit den ersten Tagen einer näheren Berührung mit der heidnischen Welt ungehindert in die Kirche überführt worden. Aber die Frage nach der grundsätzlichen Zulässigkeit eines engeren Verbundenseins mit der heidnischen Literatur blieb merkwürdig lange ungeklärt. Das wenige, was Tertullian gegeben hatte, war überspitzt wie alles was er sagte, und überdies durch die jeweiligen Rücksichten seiner Kämpfe bedingt. Nur durch das Fehlen gesicherter Normen auch war es möglich, daß noch gegen das Ende des vierten Jahrhunderts Hieronymus in plötzlicher Erschütterung vor der eigenen Bildung zurückscheuen und den Ciceronianus in sich als den erklärten Feind des Christianus empfinden konnte; wo er selbst dann später sich maßgebend geäußert hat, geschah es ohne Wahrung der inneren Unabhängigkeit und somit je nach den Umständen im Wechsel von Verteidigung und entwürdigender Ablehnung seines eigenen geistigen Besitztums. Dem stand auf der anderen Seite die Fortdauer der antiken Denk- und Lebensformen in der Dichtung gegenüber, die zeitweise bis zur Zersetzung oder doch Verdeckung aller echten christlichen Überzeugungen führte. Daß man sich hier überhaupt in eine engere Abhängigkeit von der Antike begab als auf irgendeinem an-

deren Gebiet der geistigen Welt, war notwendig erfordert, sobald einmal die Werke der römischen Dichter als Vorbilder für das eigene Schaffen anerkannt waren; befördernd mußte dabei die Überzeugung wirken, daß gerade die Dichtung berufen sei, den Ansprüchen der literarisch Empfindlichen in den eigenen Reihen wie bei den Gegnern Genüge zu leisten und das Vorurteil von der Bildungslosigkeit des Christentums zu zerstören. Aber die spielerische Belebung der antiken Götterwelt, wie sie unbedenklich vorgenommen wurde, und vollends die leeren oder auch unsauberen Belanglosigkeiten, an denen man nicht nur im Gallien des Ausonius Gefallen fand, ließen eine wesentlich stärkere innere Verflechtung mit der heidnischen Schriftstellerei erkennen als gerechtfertigt werden konnte. So ist es gelegentlich zur schroffen Abkehr von dieser Weltläufigkeit gekommen; in dem Briefwechsel des Ausonius und Paulinus, wo sie sich vor unseren Augen vollzieht, haben beide, der ganz noch in der alten Welt heimische bildungsfrohe Plauderer und die reiche christliche Natur seines Schülers, dem schmerzhaft bewußt gewordenen Gegensatz ihrer Empfindungen mit unvergleichlicher Aufrichtigkeit Sprache verliehen.

Der Erzieher der abendländischen Welt ist auch für die Fragen der Bildung Augustin geworden. Die beiden grundsätzlichen Abhandlungen zur Bildungslehre, die er hinterlassen hat, die Schrift de ordine und die vier Bücher de doctrina christiana, sind freilich in ihrer Haltung und in ihren Ansprüchen so verschieden, wie es der im Freundeskreise von Cassiciacum philosophierende Augustin des Jahres 386 und der alternde Bischof von Hippo selber waren. Die Schrift de ordine zunächst unternimmt es, der Philosophie nebst ihren 'Vorwissenschaften', den προπαιδεύματα, auch bei der westlichen Christenheit Geltung zu verschaffen. Es ist ihrem Wesen nach dieselbe Aufgabe, wie sie auf griechischem Gebiete bereits anderthalb Jahrhunderte früher den Alexandrinern gestellt gewesen war. Augustin trifft seine Entscheidung, ohne dabei mit seinen Vorgängern erkennbar verbunden zu sein, in ähnlicher Weise, wie es Klemens und Origenes getan hatten. Da die Disziplinen den Menschen von dem Reich der Sinnendinge in planmäßigem Aufbau in die Welt der reinen Gedanken führen, ist die Beschäftigung mit ihnen als eine unschätzbare Vorbildung für den Christen zu betrachten, dessen erste Pflicht darin besteht, über das Wesen Gottes und der Seele Klarheit zu gewinnen. 'Eine solche Bildung nämlich, mit Maßen angewendet — denn nur das

Zuviel ist dort zu fürchten —, kräftigt den Soldaten der Philosophie oder auch den Führer, daß er zu jenem höchsten Maß, über das hinaus er nichts suchen weder können noch dürfen noch wollen soll, imstande ist nach Wunsch sich zu erheben und hinzugelangen und viele andere hinzuführen.' Die Voraussetzung auch dieser Bildungslehre also ist es, daß das Christentum eine Philosophie sei.

Von dieser Auffassung seiner ersten christlichen Jahre hat Augustin sich sehr bald völlig abgewandt. Die von Jahr zu Jahr enger werdenden Beziehungen zur Kirche und vor allem eine gründliche Beschäftigung mit der Bibel ließen ihn den rein religiösen Gehalt der christlichen Lehre immer deutlicher empfinden. So wenig er selbst die Bildung, die er empfangen hatte, verleugnen konnte, so sehr erschien ihm nun doch vieles an ihr in Frage gestellt. Der Glaube bedurfte, anders als die Philosophie, der Bildung oder gar der Vorbereitung durch die Disziplinen nicht; Christus hatte 'nicht Könige oder Senatoren oder Philosophen oder Rhetoren ausgewählt, sondern die Plebejer, die Armen, die Unwissenden, die Fischer'. So hat Augustin in den Konfessionen, in denen sich sein christliches Lebensgefühl zum ersten Male voll entwickelt darstellte, die herkömmliche Bildung mit Erbitterung angeklagt und am Ende seines Lebens, als er bei der großen Rückschau auf seine schriftstellerische Tätigkeit zur Besprechung der Schrift de ordine gelangte, die frühere hohe Einschätzung der vorbereitenden Wissenschaften ausdrücklich für falsch erklärt.

Aber mit diesen Verneinungen hat er sich nicht begnügt. Noch als Zweiundsiebzigjähriger hat er mit den beiden letzten Büchern der Schrift de doctrina christiana das vor langem begonnene große Werk über das Wesen der christlichen Wissenschaft zum Abschluß gebracht, in dem sich das Verhältnis der Kirche und im besonderen ihres priesterlichen Führerstandes zu der Bildungsarbeit der alten Welt maßgebend erörtert findet. Was hier gegeben wurde, war trotz der zunächst beschränkteren Absicht des Gesamtunternehmens, das der Lehre von der Schriftauslegung galt, zu einem wesentlichen Teile nichts anderes als die Ausführung des Gedankens, daß das Christentum, das eine Philosophie im eigentlichen Sinne nicht sein konnte, in Wahrheit, viel weiter greifend, als eine umfassende Bildungseinheit zu verstehen sei, als eine παιδεία eigenen Rechtes, um das Wort der alten Apologetik noch einmal zu wiederholen. Als eine solche 'Bildung' konnte es wohl sich selbst genug sein und

auf bewußte Ergänzung durch die Kultur, die äußerlich von ihm überwunden war, verzichten; besaß es doch in seinen heiligen Büchern ein Schrifttum, das 'nicht nur weise, sondern auch beredt' war. Aber im Gegensatz zu einer, wie es scheint, auch hier nicht geringen Zahl anders Gesinnter hat Augustin sich dennoch dazu verstanden, von den heidnischen Bildungsgütern in die Kirche zu überführen, was alles ihm bei vorsichtiger Prüfung brauchbar erschien — im Vertrauen darauf, wie er sagte, daß jeder gute und wahre Christ einsehen werde, die Wahrheit gehöre, wo immer sie gefunden werde, einzig Gott dem Herrn. Für ihn persönlich ist es bezeichnend, daß er anders als die griechischen Väter, die vom rechten Gebrauch der antiken Literatur stets nur in weiter Allgemeinheit sprachen, eine solche Prüfung nicht dem Urteil der einzelnen Gläubigen überließ, sondern selbst die Wissenschaften und Künste der Heiden durchmusterte und genaue Angaben darüber machte, ob und in welcher Weise sie jeweils zu verwenden seien. Was wirklich seine Billigung gefunden hat, ist wenig genug und in der Tat mögen seine Lehren, die nur gerade in der Wertung der Disziplinen noch an die frühere Unbefangenheit erinnern, neben denen der Griechen engherzig erscheinen. Aber die Gefahren, die aus dieser Haltung entstehen konnten, wurden doch sofort auch dadurch wieder gebannt, daß er sich das befreiende Wort des Origines von den goldenen und silbernen Gefäßen der Ägypter zu eigen machte, das überall, wo es in seiner überzeugenden Anschaulichkeit lebendig war, das Recht zur offenen Aufnahme aller echten Güter der antiken Bildung verbürgte.

Die beiden Bildungslehren Augustins, die nachdrückliche Inanspruchnahme der antiken Erziehungspläne in den Aufstellungen der Schrift de ordine und die eingeschränkten Nützlichkeitserwägungen in dem Werke seiner Bischofszeit, bezeichnen nicht nur zwei Entwicklungsstufen seines eigenen Lebens, in denen er von verschiedenen Voraussetzungen aus die Frage nach dem geistigen Besitztum der Christen zu beantworten suchte, sondern sie entsprechen darüber hinaus zugleich auch zwei Erscheinungsformen des Christentumes selbst, in dessen Geschichte sich eine ähnliche Verengung ursprünglicher Freiheit beobachten läßt. Die Entfaltung von der Philosophie zur Bildungseinheit, in der die Kulturleistung des frühen Christentums beschlossen ist, brachte in dem Ausgreifen und der Verfestigung seines geistigen Geltungsbereiches auch eine immer stärkere Abkehr von der antiken Welt, die sich früher trotz aller Entfernung nahe

genug befunden hatte, um ihre Bildung lebendig hinüberwirken zu lassen. Am Ende sah man nur noch auf die Ergebnisse ihrer Denkarbeit, ohne sich zu bemühen, deren eigentlichen Sinn zu verstehen, und an die Stelle der von wenigen bedeutenden Geistern unternommenen fruchtbaren Anpassung und Weitergestaltung einer Bildungsidee trat in der großen Gesamtheit die zweckgebundene Benutzung verwertbarer Wissensstoffe. Aber schließlich bot auch diese letzte Form, in der sich das Verhältnis zwischen der frühen Kirche und der antiken Bildung darstellte, zu ihrem Teile Möglichkeiten der Erziehung und der Schulung, und die Bereitschaft, mit der sie aufgenommen wurde, wie die Wirkung, die sie ausübte, bewiesen, daß in ihr eine notwendige Entwicklung zu folgerichtigem Abschluß gekommen war.

DAS WEIHGESCHENK DES DEINAGORES

VON

KARL ANTON NEUGEBAUER

Die unter dem Namen des Apollon von Naxos bekannte, 18,5 cm hohe Bronzestatuette des Berliner Antiquariums (Tafel 17 und 18) bot Jahrzehnte lang einen seltsamen Anblick (Abb. 1). Mehr als zur Hälfte verschwand die Formgebung der Gestalt unter einer Schicht kleinkörniger, hellgrüner Wucherungen von etwa einem halben Millimeter Dicke, an der linken Seite aber lag die Oberfläche in rotbrauner Farbe zutage. Die Grenze verlief senkrecht von der Mittellinie des Haarschopfes nach vorn über den Scheitel, über das Gesicht und den ganzen Rumpf hin, am linken Oberarm dicht über dem Ellenbogen ringsum, am linken Oberschenkel vorn über dem Knie, stieg hinten unregelmäßig zum Gesäß an, griff auf den rechten Glutaeus über und umschloß etwa die Hälfte der rechten Rückseite bis zur Grenze des Haarschopfes.

Die Kruste war in dem angegebenen Umfange noch vor 1890 von dem besonders um die Zusammensetzung der pergamenischen Altarfriese hoch verdienten Bildhauer Antonio Freres entfernt worden. Doch wurde die kaum begonnene Arbeit unterbrochen. Sie vollenden zu lassen, ist erst jetzt möglich gewesen, als eine geeignete Kraft dafür zur Verfügung stand. Während der ersten beiden Monate dieses Jahres hat der durch Geschicklichkeit und Vorsicht bereits vielfach bewährte Hilfsrestaurator am Antiquarium Herr Hans Tietz die ihm gestellte Aufgabe in der Weise gelöst, die unsere Tafeln veranschaulichen. Der wissenschaftliche wie künstlerische Gewinn dieser Tätigkeit ist augenfällig. Man decke nur einmal in Abb. 1 die von Freres befreiten Teile zu. Was übrig bleibt, wirkt schlaff, weichlich und dumpf gegenüber der Spannkraft, der Bestimmtheit und beseelten Heiterkeit, die das Kunstwerk erst jetzt auszeichnen. Sein besonderer Reiz besteht in einer überwiegend rotbraunen Patina, die in gleicher Fläche von schwarzgrünen Flecken durchsetzt ist. Nur hier und da erweist sich das Metall in ganz kleinen Gruben von einem

zum Teil gleichfalls rotbraunen, zum Teil aber grasgrünen Ton ausgefressen; andererseits bemerkt man schon vor den Photographien auch Stellen von sehr flachen, rauhen Erhebungen, die bereits die rotbraune Patina bedeckt. Für den Gesamteindruck fallen sie nicht ins Gewicht.

Abb. 1

Auf der Oberfläche der Plinthe zieht sich längs den Rändern, vorn beginnend, die rechtsläufige Inschrift hin *Δεινα[γ]όρης μ' ἀνέθεκεν ἑκηβόλοι Ἀπόλλονι δεκάτην*, Deinagores hat mich dem Fernhintreffer Apollon geweiht als Zehnten. So lesen wir jetzt vollständiger als früher, als die Buchstaben des letzten Wortes in schwer erkennbaren Spuren unter den Wucherungen der Bronze verschwanden; sie hatten allerdings ihre richtige Deutung schon gefunden. Aus welchen Einkünften der Stifter dem Gotte

sein Geschenk dargebracht hat, besagt die Schlußformel ebensowenig wie in der linksläufigen Inschrift an dem Kapitell, auf dem eine Frauenstatuette aus Poseidonia in Berlin steht: *Τἀθάναι Φιλλὼ Χαρμυλίδα δεκάταν*, Phillo, die Tochter des Charmylidas, der Athena als Zehnten (Abb. 2). Auf eine sonderliche Höhe der Einnahmen darf aus diesen Weihegaben weder für

Abb. 2

Deinagores noch für Phillo geschlossen werden. Denn beide Werke geben in den Hauptzügen statuarische Typen wieder, deren Verwendung für Votive in der Monumentalplastik zahlreiche Beispiele hinterlassen hat. Für den des nackten Jünglings braucht nur an die Apollonheiligtümer vom Ptoon und auf Delos, für den des jonisch gewandeten Mädchens an die Akropolis zu Athen erinnert zu werden. Die reichen Funde von Bronzestatuetten,

wie sie etwa in Olympia, in den Pansheiligtümern Arkadiens, in Delphi oder wiederum auf der athenischen Burg gemacht worden sind, bezeugen dem gegenüber den frommen Opferwillen derer, die nicht imstande waren oder keine Veranlassung hatten, eine lebensgroße Marmorstatue darzubringen. Erst das Kennertum eines späteren Klassizismus hat den Wert jener Bronzen so außerordentlich in die Höhe schnellen lassen.

Die Fassungen der beiden miteinander verglichenen Inschriften unterscheiden sich deutlich voneinander. Die der Phillo ist in einem nüchtern knappen Pentameter gehalten, die des Deinagores in einem Hexameter, dem der homerische Beiname des Apollon einen poetischen Anstrich gibt. Doch endigt der Vers vor dem letzten Worte; die Angabe „als Zehnten" ist an ihn äußerlich angehängt worden. Für sie hat auch der Raum nicht ausgereicht, denn die beiden letzten Buchstaben des Wortes *δεκάτην*, die erst jetzt wieder zum Vorschein gekommen sind, stehen linksläufig über den vorhergehenden nahe dem vorderen Ende der linken Seitenkante.

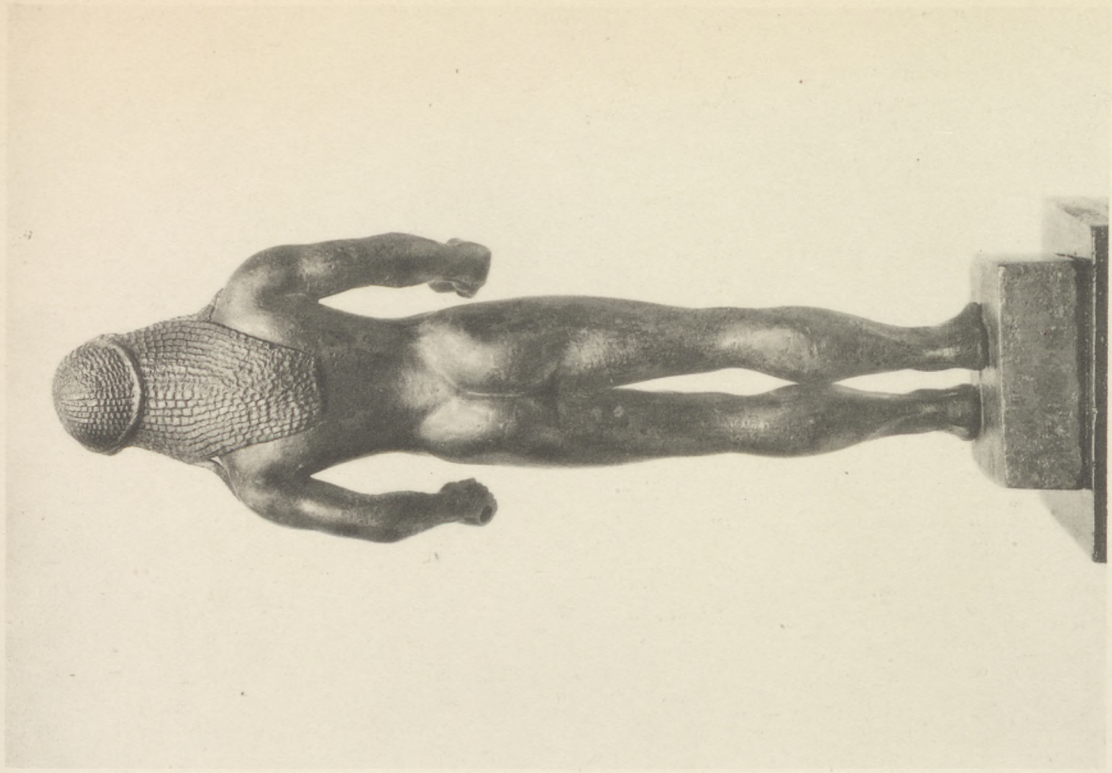
Ob in unserer Statuette Deinagores oder der Gott dargestellt sei, folgt aus der Inschrift nicht. Das Weihgeschenk der Phillo kann schon wegen des Mangels an Wehr und Waffen nicht Athena sein. Dazu kommt, daß sich auf dem Kopfe die abgearbeitete Ansatzspur eines Gegenstandes befindet, den die erhobene rechte Hand gestützt hat. Man hat in ihm einen Korb vermutet und die Statuette als die Trägerin eines Kultgerätes, als Kanephore, erklärt; dies Wort ist ihr Rufname geworden. Ist die Deutung auch keineswegs streng bewiesen, so darf jedenfalls die Statuette als Abbild einer Sterblichen, vielleicht sogar der Stifterin Phillo selber, gelten. Ein Analogieschluß von ihr auf die Bronze aus Naxos wäre indessen verfrüht. Zwar lassen sich Statuetten nackter Jünglinge von der Akropolis oder aus Arkadien kaum anders denn als die andeutenden Wiedergaben derjenigen auffassen, die mit diesen Gaben ihre Person dem Schutze der Gottheit anempfahlen. Andererseits ist es oft ausgesprochen worden, man habe den Beinamen Apollons in der Inschrift auf das Attribut zu beziehen, das die Gestalt in der Linken hielt, und in ihm einen Bogen zu vermuten. Indessen erhält auch Artemis denselben Beinamen in der aus drei Hexametern bestehenden Inschrift an der von der Naxierin Nikandre etwa hundert Jahre zuvor auf Delos geweihten Frauenstatue, deren Hände untätig herabhängen. Jener Schluß reicht also zur Deutung unserer Bronze nicht aus. Doch kommt ihm eine zweite Überlegung zu Hilfe. Auf der rechten Hand des Jünglings liegt ein annähernd kugeliger Gegenstand mit

flachem kreisförmigem Aufsatze. Das kann kein Granatapfel sein, denn das Blätterkrönlein dieser Frucht bildet, falls es nicht geschlossen und daher zugespitzt ist, einen ausgezackten Rand, den die griechische Kunst stets angibt, und sei es wenigstens durch die Andeutung eines in den Aufsatz eingravierten Kreuzes. Als kürzlich die Reinigung der Statuette ergab, daß die Oberfläche jenes Aufsatzes glatt sei, gelangte die bereits seit Jahrzehnten von den meisten Beurteilern geteilte Ansicht zum Siege, er könne nichts anderes als die Mündung eines henkellosen Salbgefäßes, eines Aryballos, darstellen. Ein genau entsprechendes Gefäß findet sich denn auch in dem noch unveröffentlichten Relief eines Jünglings zu Delphi wieder, einem trotz schwerer Beschädigung reizvoll feinen Kunstwerke vom Ausgange des Archaismus. Dieser Jüngling ist durch das Ölfläschchen als Palästrit bezeichnet. Dasselbe würde auch für die Bronze aus Naxos gelten, falls sie einen Sterblichen, falls sie Deinagores selber bedeuten sollte. Wie aber paßte zum ausgewachsenen Athleten das lange Haar, dessen Hauptmasse als Schopf auf den Rücken herabfällt, während beiderseits hinter den Ohren drei Strähnen sich lösen, um in zierlicher Anordnung Schultern und Brust zu bedecken? Wir kennen Apollon als den Schirmer der im Wettkampf sich übenden Jugend. Als solcher trägt er, der *ἀκερσεκόμης*, in unserer Statuette das Salbgefäß; die andere Hand faßte, wie in zahlreichen vergleichbaren Werken der Flächenkunst und der Rundplastik, den Bogen, die furchtbare Waffe des Rächers der Unbill. Eine Beziehung gerade dieser Attribute Apollons zu dem Anlasse der Weihung ist allerdings schwer auszudenken und hat wahrscheinlich nicht bestanden.

Es sind zwei Heiligtümer des Gottes auf Naxos überliefert. Aus welchem von ihnen die Statuette stammt, kann mangels näherer Herkunftsangaben nicht gesagt werden. Daß sie überhaupt auf jener Insel gefunden sei, wird durch Buchstaben und Sprachformen der Weihinschrift bestätigt, da sie zu anderen naxischen Urkunden des sechsten Jahrhunderts passen. Daraus folgt aber noch nicht ohne weiteres, daß die Statuette auf Naxos gearbeitet worden ist und als Beispiel einer einheimischen Kunstübung gelten muß. Vielmehr kann Deinagores sie auch anderswoher bezogen haben und die Inschrift von einem naxischen Toreuten hinzugefügt worden sein.

Wie so oft, bietet die Stilvergleichung die einzige Möglichkeit zu dem Versuche, den Kunstkreis des Werkes zu bestimmen.

WEIHGESCHENK DES DEINAGORES. BERLIN, ANTIQUARIUM



WEIHGESCHENK DES DEINAGORES. BERLIN, ANTIQUARIUM

Eine naxische Erzindustrie ist nicht überliefert. Wohl aber haben die Brüche verschiedenartigen Marmors auf der Insel die Entwicklung einer

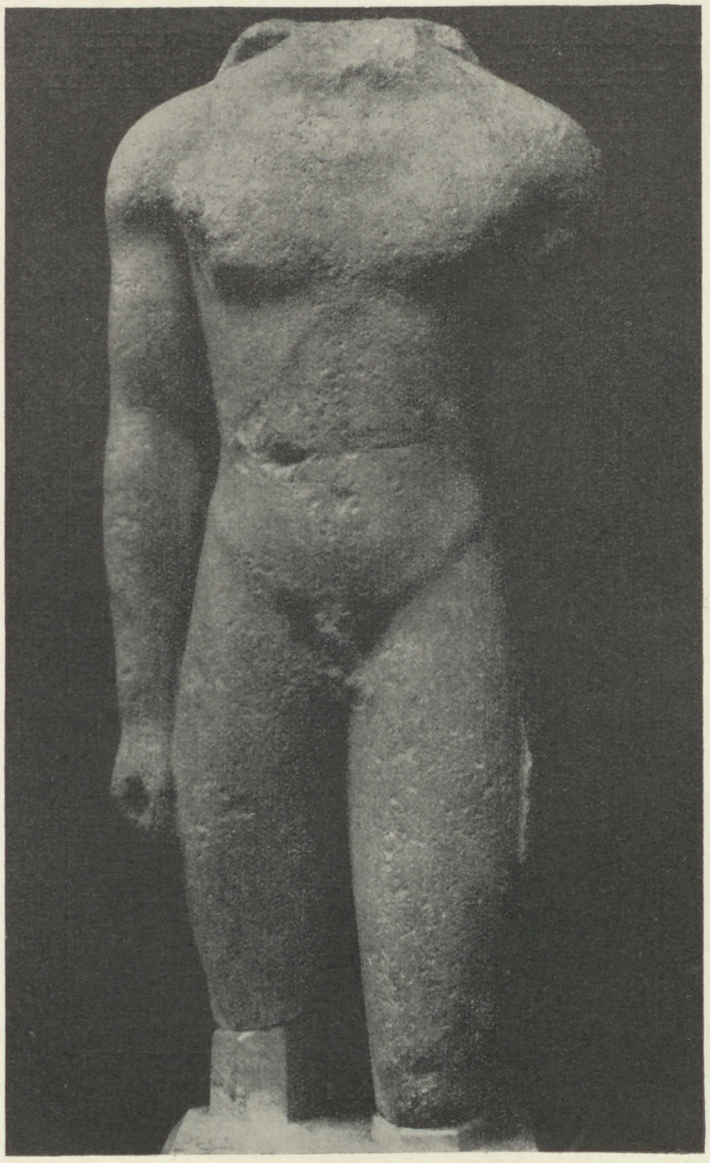


Abb. 3

einheimischen Bildhauerei veranlaßt. Von den Proben, die diese hinterlassen hat, scheint unserer Statuette am nächsten vergleichbar ein etwas überlebensgroßer Torso des Berliner Museums (Abb. 3). Im Aufbauschema — die Arme hängen herab, die Fäuste berühren die Schenkel —

und in den unrichtiger und einfacher durchgeführten Einzelformen des Rumpfes erweist er sich älter als die Bronze. Dennoch kann in den Umrißlinien von den Achselhöhlen zu den Knien herab wie in den weichen Rundungen der Schultern oder der Beine ein verwandtes Formgefühl nicht verkannt werden. Unter den so zahlreich erhaltenen Kleinbronzen

Abb. 4

des vorgeschrittenen Archaismus steht andererseits, wie längst erkannt wurde, dem Weihgeschenk des Deinagores in manchen Zügen keine näher als eine Statuette vom Ptoon in Athen (Abb. 4). In der Güte der Arbeit ist sie ihm offensichtlich unterlegen. Nicht nur hierin kennzeichnen sich indessen auch Unterschiede von jenem; der Fluß des Umrisses erleidet durch die hochgezogenen Schultern eine Hemmung, und

in gleichem Sinne sind die Brust- und Bauchmuskeln schärfer gegen einander abgesetzt. Gleich anderen Bronzen vom Ptoon dürfte auch diese ihre Erklärung als provinziell böotische Arbeit unter peloponnesischem Einfluß finden. Gibt es doch etwa zu der Art, wie die Schulterlocken von ihren Trennungstellen an auseinandergelegt sind, so viel ich sehe, besonders nahen Parallelen in zwei spartanischen Grabreliefs aus einer und derselben Werkstatt, deren besser ausgeführtes zu den Glanzstücken der Berliner Skulpturensammlung gehört. Verbindet nun aber dieselbe Anordnung der Schulterlocken die Statuette vom Ptoon mit der von Naxos, so kann es kaum ein Zufall sein, daß an dieser auch die Haarrolle über der Stirn und der trapezförmige Schopf, der den Rücken bedeckt, an peloponnesischen Kleinbronzen ihresgleichen finden. Wäre dies als die Wanderung einer Mode genügend erklärt? Peloponnesische Künstler sind es nach der schriftlichen Überlieferung gewesen, die im monumentalen Erzguß das ältere Schema der ruhig dastehenden nackten Jünglingsgestalt durch das Motiv der vorgestreckten Arme und durch Attribute in oder auf den Händen zur Vollendung gebracht haben. Keines von diesen Werken ist der Bronze von Naxos zeitlich näher als der Apollon Philesios des Sikyoniers Kanachos im Didymaion bei Milet. Wir kennen die Hauptzüge dieses Meisterwerkes aus der antiken Literatur und aus Nachbildungen. In der Linken hielt der Gott den Bogen, auf der Rechten lag eine Hirschkuh. Als hochheilige Kultstatue umschloß der berühmte ionische Tempel die Schöpfung eines dorischen Bildners! Kein machtvolleres Zeugnis für die überragende Geltung des peloponnesischen Erzgusses gegen Ende des Archaismus ließe sich anführen. Es erklärt die Abhängigkeit unserer Kleinbronze, die auf einer der Kykladen, halbwegs zwischen der Peloponnes und Ionien, gefunden wurde, von demselben großen Mittelpunkte der Bronzeplastik vollauf. War ihr Künstler auch vielleicht ein Naxier, so darf er doch als der Schüler einer peloponnesischen Kunstschule angesprochen werden.

DIE ENTSTEHUNG DER DEUTSCHEN ÄSTHETIK AUS DEM GEIST DES HUMANISMUS

VON

HELMUT KUHN

Unser Verhältnis zur Antike ist wesentlich bestimmt durch eine doppelte Blickrichtung: einmal auf das Urbild, die griechische Kultur selbst, sodann auf seine Wiedererzeugung in dem von uns durch das neunzehnte Jahrhundert getrennten Humanismus. Jeder neue Wesenszug, der sich der Erkenntnis des Urbildes entdeckt, muß auf die Beurteilung unserer eigenen humanistischen Geschichte hinüberwirken und uns ihr nähern; wie auch umgekehrt das erneuerte Verständnis für die überlieferte Interpretation zu neuen Ansichten des Originals hinführen muß. Das Ablehnen dieser Vermittlung wäre nicht ein Zeichen für die Unmittelbarkeit unseres Erkennens. Denn im Medium der Geistesgeschichte trübt und bricht sich nicht das ursprüngliche Bild, sondern es wirkt sich in ihm aus und ist also substantiell in ihm enthalten; wir können nicht anders als uns mit unserem eigenen Verstehen der Kontinuität dieser Auswirkung anzuschließen versuchen. Andererseits muß freilich die Annahme jeder Vermittlung von dem kritischen Bewußtsein des Gültigen und nicht mehr Gültigen in ihr begleitet sein, da sich keine einzige Phase des Verstehens, immer zugleich eine Phase des Fortwirkens, als solche wiederholen läßt.

Die erneute Hinwendung der Altertumswissenschaft auf unsere humanistische Geschichte, die der positivistischen Abkehr gefolgt ist, hat ihr Gegenstück in einer entsprechenden Rückwendung der systematischen Wissenschaft, voran der Sprachwissenschaft, dann aber der philosophischen Disziplinen und der Geisteswissenschaft überhaupt. Dieses Zusammengehen ist kein Zufall: muß doch jede echte historische Erkenntnis (nicht schon eine neue Stoffentdeckung) einer systematischen Erkenntnis entsprechen. Das Wissen um das Recht, die Sprache, die Kunst muß in Wechselbeziehung zu dem Wissen um die historischen Objektivationen

dieser allgemeinen Formen stehen. Es war also nur natürlich, bei dem Vermittler einer historischen Anschauung auch gewisse systematische Erkenntnisse, wenigstens als Ansatz und Forderung zu einer neuen Formulierung, zu suchen.

Nun scheint aber die Ästhetik von dieser Erfrischung aus der philosophisch-humanistischen Vergangenheit ausgeschlossen. Denn grade was den Humanismus der deutschen Klassiker und der idealistischen Philosophie zum 'ästhetischen Humanismus' stempelt, scheint endgültig der Vergangenheit anzugehören. Das Dogma von der ästhetischen Allgültigkeit des griechischen Ideals, darum ist kaum ein Streit möglich, hat als Erinnerung vielleicht nicht seine Ehrwürdigkeit, aber jedenfalls als Theorie seine Glaubwürdigkeit verloren.

Winckelmann hatte die Schönheit des plastischen Bildwerkes der Griechen dem eben neu erwachenden deutschen Geist gezeigt, und so weich und leidenschaftlich war dessen Empfänglichkeit, so mächtig der festgehaltene Eindruck, daß er für die reichsten Jahrzehnte der deutschen geistigen Geschichte zum bestimmenden Schicksal wurde. In dem griechischen Bildwerk sah man nicht ein Schönes sondern die Schönheit selbst und mehr als dies: die Offenbarung der menschlichen Natur in ihrer irdischen Göttlichkeit. „Die Formen der Skulptur", so formuliert Herder im Hinblick auf die griechische Plastik das Dogma des neuen Glaubens, „sind so einförmig und ewig als die einfache reine Menschennatur" (WW Hempel XVII 520). Die Natur, der sonst in unendlichen Formen leicht das Schöne gelingt und die erst in der Bildung ihres vollendetsten Geschöpfes mit dem allzu feinen und zwiespältigen Stoff zu kämpfen hat, sieht hier durch ein glückliches Schicksal das Ziel ihrer Pläne verwirklicht, die geheimste Absicht ihres Wirkens entschleiert. In einem tausendfältigen Stufenreich ordnen sich die Kreaturen um die Erzeugung des höchsten Bildes, das die menschlichen Züge eines griechischen Agonisten oder Gottes trägt. — So erscheint dem Rückblickenden als das Symbol dieser Zeit, das in all ihren Äußerungen, in ihrer Sprache und ihrer Lebensart, ihren Gedichten und Bildern, in ihrer Philosophie und ihrem politischen Denken durchscheinend wird, die klassisch nackte griechische Statue, vielleicht etwas kühler und gehaltener als sie heute erscheint, vielleicht auch christlich beseelter, von der Schwärmerei romantischer Sehnsucht umhaucht und mit der Erinnerung an Rokoko-Zierlichkeit behaftet, mit einem Wort: als klassizistisches Griechenbild.

Gegen dieses Bild aber, das zugleich als Wahrzeichen der humanistisch-ästhetischen Theorie aufgefaßt wird, richtet sich vorzüglich die Mißachtung und Abneigung, mit der sich der moderne Geist gegen seine humanistische Vergangenheit empört. Es scheint kaum eine Partei zu geben, die nicht gelegentlich ihre Streitbarkeit an ihm erprobt hat. Dem Romantiker verkörpert es marmorne Herzlosigkeit, dem kirchlich Gesinnten künstliches Heidentum, dem Naturalisten blasse akademische Geziertheit, dem Germanophilen importierte Welscheit, dem Neu-Gotiker ein falsches Formprinzip, dem Sozialisten das bürgerliche Ideal; und dem ästhetischen Kritiker ist in der geringwertigen bildenden Kunst des Klassizismus eine bequeme Zielscheibe seiner Kritik gegeben.

Solche Kritik einer Vergangenheit gegenüber, die, wie sie auch gewesen sein mag, immerhin groß und fruchtbar war, muß als bloße Negation einseitig und darum falsch sein. Aber man wird sich aus verschiedenen Gründen außerstande sehen, ihr eine Erneuerung des ästhetisch-humanistischen Dogmas entgegenzustellen. Man darf sagen, daß die griechische Kunst selbst ihren absoluten Vorrang aufgehoben hat. Der kunsthistorisch sich einfühlende Blick, an ihr erzogen und zuerst erprobt, hat bald darauf einen künstlerischen Weltteil nach dem anderen aufgeschlossen. In dem modernen Pandämonium heimischer und fremdländischer Stile und Kunstideale ist die griechische Schönheit nur noch eine unter vielen. Man kann über die Fähigkeit, so viel Verschiedenartiges schön zu finden, erschrecken, und in der kunstwissenschaftlichen Literatur hat dieser Schrecken auch gelegentlich Ausdruck gefunden. Aber man wird sich dieser Fähigkeit nicht mit Hilfe eines guten Willens entschlagen können.

Dem Gegner des Historismus entfallen die Waffen, wenn er seinen Angriff auf diesen Punkt lenkt. Auf dem Gebiete der Logik kann er zeigen, wie der Historismus als eine besondere Form der Skepsis sich selbst aufhebt, im Felde des Praktischen, wie er die Möglichkeit sinnvollen Handelns vernichtet. Allein auf dem Gebiete des Ästhetischen kann ihm weder ein Selbstwiderspruch noch eine Aufhebung des Gegenstandes nachgewiesen werden. Die Verschiedenheit der Schönheitsideale verschiedener Kulturkreise darf als die Steigerung einer Differenzierung betrachtet werden, die sich durch den Wechsel der Epochen innerhalb der Kulturkreise selbst findet, und diese wiederum kann durch die Unterschiede der persönlichen Stile vorgebildet sein. Es gibt nicht nur

ein griechisches Schönheitsideal im Unterschied vom ägyptischen sondern auch ein archaisches im Unterschied zum klassischen und ein praxitelisches Ideal im Unterschied zu dem des Myron. Wenn das moderne Kunstgefühl wirklich abnorm ist, wie weit reicht dann die Fassungskraft des normalen ästhetischen Urteils? Offenbar müssen alle Bestimmungen hierüber willkürlich und ungenau bleiben. In den Versuchen, den ästhetischen Dogmatismus zu erneuern, mag diese Erneuerung zugunsten des griechischen oder eines anderen Schönheitsideals gedacht sein, wird man vielleicht einen berechtigten kritischen Kern entdecken können, sofern sie sich gegen ästhetisches Feinschmeckertum richten. Aber man wird ihnen, als einen Grundsatz der Ästhetik, entgegenzuhalten haben: daß der ästhetische Wert, in sinnlicher Anschauung sich realisierend, dem Charakter aller Anschauung entsprechend eine unendliche Mannigfaltigkeit der Verwirklichungsformen nicht nur zuläßt sondern fordert; daß dadurch die Objektivität des Schönen als des sinngebenden ästhetischen Prinzips nicht angetastet wird. Vielmehr wird überall, wo diese Forderung übergegangen ist, der Anspruch der logischen Allgemeinheit fälschlich auf ein ihm fremdes Gebiet übertragen. Dann aber gelangt man dazu, grade denjenigen Teil der klassizistischen Ästhetik zu erneuern, der einer Wiederbelebung unfähig ist: die Lehre von der Kunst als einem Organon der Erkenntnis, die zu dem weiteren Satz von dem Einen wahren Kunstwerk und der Identifikation von Poesie und Philosophie geführt hat.

Anders also als in der Logik und der Ethik wird der Versuch, in der Ästhetik gegen den Strom des historischen Relativismus eine Norm neu zu befestigen, keine theoretische Stütze finden können. Nicht weil die Ästhetik als solche relativistisch sein müßte, sondern weil die Absolutheit, die hier verlangt wird und die in der Gültigkeit ganz bestimmter superlativisch-ästhetischer Urteile bestehen müßte, außerhalb des Machtbereiches aller Theorie liegt, und, so dürfen wir nun hinzufügen, weil sie dem Sinn des Ästhetischen widerspricht. Wohl kann man, ein Einzelner, ein Volk oder eine Kulturepoche, so erfüllt sein von einer bestimmten Form der Schönheit, daß daneben alle anderen Formen vergessen und nicht gesehen werden. Vielleicht dürfen wir weiterhin behaupten, daß die künstlerische Zeugungskraft selbst solche Beschränkung fordert, bewirkt und ohne sie nicht bestehen kann. Aber man kann nicht eine absolute ästhetische Wertskala theoretisch begründen wollen.

Die Unmöglichkeit, die im Kampf gegen den historischen Relativismus sonst wirksamen Mittel auch hier einzusetzen, erklärt sich vielleicht am einfachsten dadurch, daß der Historismus wesentlich nichts anderes ist als eine unstatthafte Ausdehnung der ästhetischen und ästhetisierenden Betrachtungsweise. Indem eine praktische oder theoretische Leistung, ein metaphysisches System etwa, dem Gesichtspunkte des seelischen Ausdrucks unterstellt wird (und dies ist ein ästhetischer Gesichtspunkt), begibt man sich der Möglichkeit einer absoluten Beurteilung, und alles ist 'wahr', sofern es nur Teil des individuellen Weltbildes ist.

Wenn also erkannt ist, daß jeglicher ästhetischer Dogmatismus mit dem Wesen des Ästhetischen selbst unverträglich ist, so wird auch das Dogma von der Alleingültigkeit griechischer Schönheit zwar noch als Bekenntnis, nicht jedoch als Theorie auftreten können. Als Bekenntnis aber wird es nur dann Beachtung verdienen, wenn es sich durch das Zeugnis einer verwandten bildnerischen Kraft ausweist; wie auch der ästhetische Dogmatismus der deutschen Neuhumanisten, wenn ihn die Theorie als Irrtum verurteilt, durch die künstlerische Leistung, in der er seine Produktivität entfaltet hat, gerechtfertigt wird.

Nun könnte man noch fragen, ob mit der Ablehnung des ästhetischen Dogmas, das uns nur als Bekenntnis, nicht als Theorie gelten zu dürfen schien, auch tatsächlich die ästhetische Theorie des Neuhumanismus betroffen ist und nicht vielleicht bloß deren Anwendung? Denn es könnte als fraglich gelten, ob irgend eine ästhetische Theorie als solche überhaupt imstande ist, ihre Geschmacksrichtung oder ihr ästhetisches Ideal anders als anhangsweise, in technischen Anweisungen oder einzelnen Kunsturteilen, zum Ausdruck zu bringen. Die Frage, ob die Ablehnung des ästhetischen Dogmas wirklich das Wesen der klassizistischen Ästhetik betrifft, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Gewiß aber ist, daß dieses Dogma viel tiefer auf den Bau jener ästhetischen Theorien eingewirkt hat, als daß es sich mit den Anwendungen und Beispielen von ihnen abziehen ließe, gleichsam als das Kostüm, an dem sich der Geschmack der Zeit verrät. Um nur einiges Augenfällige anzuführen: die ausgezeichnete Stellung, die die Ästhetik Schellings und Hegels der menschlichen Gestalt als dem vollendeten Symbol des Geistes einräumen, deutet auf die Schätzung der griechischen Plastik; die ästhetische Ideenlehre, wie sie Schelling und Schopenhauer entwickelt haben,

ist nicht zu denken ohne die Vorstellung, daß in der griechischen Kunst ein ewiges Paradigma höchster Schönheit aufgestellt sei. Die Lehre von der Architektur als der künstlerischen Erweckung der dem Gestein immaneten statischen Idee ist ganz auf den griechischen Tempel zugeschnitten und versagt vor dem gotischen Dom als einer phantastischen Monstruosität; ebenso wie die Auffassung der Plastik als einer anschaulichen Ideenlehre der organischen Natur das griechische Bildwerk mit seinem organischen Aufbau und seiner symbolisch vereinfachten Körperhaftigkeit vor Augen hat. Die Idee oder das Absolute, im Idealschönen sich offenbarend, erscheint oft geradezu im Reiche der Ideen als Entsprechung dessen, was in der Welt der Erscheinung die griechische Schönheit ist. So mächtig ist der Zwang dieses Schönheitsbegriffes innerhalb der Theorie, daß noch seine Zersetzung durch die romantische Reflexion, zuerst im Kreise des Athenäums, als Huldigung für ihn erscheint. Um die Jahrhundertwende beginnen die Umrisse der Weltliteratur und der Weltkunst am Horizont des deutschen Geistes aufzusteigen und fordern ihre theoretische Legitimation. Aber noch kann das 'Interessante', und das heißt in der romantischen Terminologie: das Schöne oder ästhetisch Wertvolle, sofern es dem griechischen Schönheitsideal widerstrebt, nicht anders gerechtfertigt werden denn als Etappe auf dem Weg zu einer neuen Harmonie, zu einer neuen griechischen oder übergriechischen Schönheit, deren phantastisches Bild als Traum von dem romantischen Universalkunstwerk, das schon nicht mehr romantisch, schon gleichzeitig griechisch und klassisch sein soll, in der Zukunft erschaut wird. Zum ersten Male taucht hier der für die moderne Kunstbeurteilung so bedeutungsvolle Begriff der ästhetischen Kraft auf, dem schon der Verzicht auf ein absolutes Schönheitsideal innewohnt. Aber noch ist er gebunden durch den Begriff ästhetischer Vollendung, den die griechische Schönheit repräsentiert. Das Nicht-Klassische und also Nicht-Vollendete, wenn es durch seine ästhetische Kraft schätzenswert ist, muß sich wenigstens als Fortschritt zu neuer Vollendung, als Teil der 'progressiven Universalpoesie' bewähren. Die Aphorismen Friedrich Schlegels nehmen als Aperçu und romantischer Witz voraus, was die Ästhetik Hegels in ein strenges System zu bringen versucht. Die Erweiterung des ästhetischen Horizontes ist hier dogmatisch gesichert. Die Wandlungen des Schönheitsideals sind aus dem Wesen des Ästhetischen selbst entwickelt und in den dialektischen Geistesgang der Weltgeschichte

aufgenommen. Aber noch in dem neuen dreiteiligen Schema erhalten sich die Grundlinien des ursprünglichen ästhetischen Dogmas. Der Begriff des Klassischen, durch den die griechische Schönheit gegenüber der symbolischen Kunst der Orientalen und der romantischen Kunst des christlichen Abendlandes gekennzeichnet wird, bedeutet zwar einerseits nur Durchgang, andererseits aber, sofern in ihm die völlige Durchdringung von Geist und Gestalt verwirklicht ist, Gipfel und absolute Vollendung des Begriffes der Schönheit. Von ihr aus gesehen ist das Symbolische als Vorbereitung, das Romantische als Zersetzung zu deuten. So wird hier, in einem Augenblick, in dem das klassizistische Schönheitsideal schon an Boden zu verlieren beginnt, noch einmal namens der Vernunft der Weltgeschichte die absolute ästhetische Überlegenheit griechischer Kunst erklärt: „Schöneres kann nicht sein und werden".

Wenn also das klassizistische Dogma unzweifelhaft sehr tief auf die besondere Gestalt der deutschen humanistischen Ästhetik eingewirkt hat, so ist auch von der nachfolgenden antiklassischen Reaktion, die sich in wechselnden Formen durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurchzieht, dieser Zusammenhang gesehen und hervorgehoben worden. Die Feindschaft gegen die Ästhetik der Ideen und des Idealschönen verbündet sich mit der aus verschiedenen Quellen gespeisten Abneigung gegen das ästhetische Ideal des Klassizismus. Ein Beurteiler vom Range Diltheys sah beide Bewegungen als wesentlich Eine: ein neues Gefühl für die Wirklichkeit verlangt gleichzeitig von dem Theoretiker das Eintauchen in die psychologische Empirie und das Erfassen des Konkret-Einzelnen an Stelle der Konstruktion metaphysischer Ideen und von dem Künstler eine minder abstrakte, der Wirklichkeit genäherte Schönheit. In der Ästhetik der Ideen wollte man ebenso wie in der Umwerbung der griechischen Schönheit eine 'falsche Idealisierung' sehen. Nach der naturalistischen Epoche, deren Ansprüche hier vertreten wurden, hat auch die moderne Geschmacksrichtung mit ihrer Vorliebe für Gotik und primitive Kunst wieder eine angeblich klassizistische, durch griechische Schönheit geblendete Ästhetik für das Übersehen der von ihr neu verkündeten Werte verantwortlich gemacht und gefordert, daß man eine Ästhetik der 'Abstraktion' der Ästhetik der 'Einfühlung', das heißt des Organischen, Plastischen und also Griechischen gegenüberstelle — eine veraltete Polemik, die schon weit mehr einen Strohmann als einen wirklichen Gegner trifft.

Die Lage der heutigen Geisteswissenschaft, die durch ihre Probleme in vielfältigen Beziehungen zu der klassischen Zeit des deutschen Geistes und der deutschen Philosophie steht, fordert auch die Ästhetik auf, gewisse heut gefährdete Einsichten in ihrer humanistischen Vergangenheit aufzusuchen und von neuem fruchtbar zu machen. Jeder derartige Versuch wird die hier geschilderte Sachlage beachten und sich hüten müssen, nicht jenen Bestandteil der klassischen Ästhetik erneuern zu wollen, der unweigerlich der Vergangenheit angehört: ihre klassizistisch-ästhetische Dogmatik. Wenn die Feststellung, daß die deutsche Ästhetik aus dem Geist des Humanismus entstanden sei, nichts bezeichnen sollte als die enge Beziehung zwischen dem Dogma von dem absoluten normativen Wert des griechischen Schönheitsideals und den klassizistischen Anfängen der Theorie des Schönen, dann wäre sie, für das systematische Denken belanglos, als eine historische Feststellung zu werten. Aber auch als solche hätte man sie mit einer gewissen Zurückhaltung aufzunehmen. Denn wo wir nur schärfer zusehen und die wahren Stimmführer jener Zeit zu Wort kommen lassen, bemerken wir, daß das angebliche Dogma viel mehr eine Ergriffenheit und ein Glaube ist, der überall stärker, reicher und beweglicher ist als die wenn auch noch so bedeutsamen Ansätze zu einer Dogmatisierung. Man denke nur daran, daß Lessing, Dogmatiker des Altertums in einem älteren, traditionalistischen Renaissancestil, Shakespeare neben die alte Tragödie zu stellen wagte, daß Winckelmann, den man mit Recht als den Urheber des Dogmas verantwortlich zu machen pflegt, die geographische und nationale Bedingtheit aller Kunst als Prinzip der Kunstgeschichte entdeckt und angewandt hat, daß Herders ästhetischer Griechenverehrung seine Liebe für den Ausdruck nationaler Besonderheit in ihren unendlich wechselnden Formen entspricht und daß diese in ihm, dem Erwecker der Stimmen der Völker, nicht minder produktiv war als jene — ganz zu schweigen von dem Reichtum künstlerischer Formen, die Goethe zu sehen selbst fähig war und andere gelehrt hat. Schiller, der entschiedenste Theoretiker, war auch am meisten Dogmatiker und hat in diesem Punkte am meisten geirrt. Bei ihm finden sich die nachdrücklichsten Ansätze zu dem Unternehmen, die ästhetische Allgültigkeit griechischer Schönheit a priori zu konstruieren. Im ganzen aber war es so, daß man durch die griechische Kunst die Schönheit überhaupt und mehr als dies: Heldentum und menschliche Größe neu zu sehen lernte und daß der Dank und die Liebe, die

man dem Vermittler solcher Offenbarung schuldete, in verschiedener Weise ausgedrückt wurden; unter anderem auch dadurch, daß ihm der Rang eines ewigen Musters der Schönheit zuerteilt ward. Aber nicht ist als das Ursprüngliche jene Rangordnung zu betrachten, die vielmehr, als Dogma ausgesprochen, nicht mehr der spontanen Bewunderung sondern dem Wunsch nach Staffelung entsprungen, wie jede ästhetische Zensur von einer gewissen Pedanterie nicht freizusprechen ist. Wo dennoch das Dogma als solches beherrschend in den Vordergrund zu treten scheint, handelt es sich entweder um den Verfall der echt humanistischen Gesinnung oder um eine nachträgliche Entstellung durch jenen Kunstgriff der Karikatur, den jede aus einer Reaktion entsprungene Polemik anwendet. Die Formel, auf die eine Zeit 'geschworen' haben soll, ist schon falsch, weil sie Formel ist. Es liegt dann eine ähnlich vergröbernde Fälschung vor wie in der Meinung: die Klassizisten hätten im historischen Griechentum eitel Vollendung, das irdische Gottesreich der Humanität gesehen, und erst die spätere Wissenschaft hätte diesem idealisierten Griechentum die Farbe der Wirklichkeit zurückgeben müssen; während die großen Repräsentanten jener Zeit sehr wohl wußten, daß die Vollendung, die sie bewunderten, nicht die historische Wirklichkeit der griechischen Kultur sondern ihre Idee ist, mit W. v. Humboldts Worten: „unsere Auffassung, die von dem Mittelpunkt ihrer größten und reinsten Bestrebungen ausgeht" (Über die Verschiedenheit des Sprachbaus § 5).

Wenn wir also vorhin sagten, daß das klassizistische Dogma nicht das heute noch Fruchtbare an der deutschen Ästhetik jener Zeit sein kann, so dürfen wir nun hinzufügen, daß es überhaupt nicht das wesentliche an ihr ist. Vielmehr wird auf etwas anderes, was in ihm dogmatisiert ist, zurückzugehen und zu fragen sein, was dieses andere, abgesehen von seinem Charakter als ästhetisches Erlebnis, etwa in theoretischer Hinsicht zu besagen hat. Es wird zu fragen sein, ob der Behauptung, die deutsche Ästhetik sei aus dem Geist des Humanismus entstanden, nicht ein von dem vorhin angenommenen verschiedener Sinn zuzuschreiben sei, und inwiefern diese veränderte Deutung für das gegenwärtige Denken wichtig werden könne? Was hier als doppelte Frage formuliert wird, soll nicht zwei verschiedene und voneinander trennbare Angelegenheiten betreffen, einen historischen Sachverhalt und daneben dessen systematische Auswertung; eine solche äußerliche Verkoppelung zweier verschiedener Gesichtspunkte würde mit Recht den Verdacht erregen, daß

sie wenigstens einen davon schmälert. Vielmehr liegt der doppelten Problemstellung die Überzeugung zugrunde, daß es sich tatsächlich um eine Sache und eine Frage handelt; daß nämlich die hier aufgeworfene Entstehungsfrage wesentlich nicht gewisse Anlässe der Hervorbringung oder geistige Kräfte, die zu ihr geführt haben, meint (obwohl auch dieses mitgemeint sein soll), sondern daß sie in dem Quellpunkt der historischen Erscheinung die Prinzipien der Ästhetik selbst findet. Es soll also die Frage nach dem Entstehen der deutschen Ästhetik aus dem Geiste des Humanismus die Frage nach ihrem Bestehen in ihm einschließen.

Die lebendige Vergegenwärtigung einer bestimmten Erscheinung der Vergangenheit kann entweder wesentlich für das anschauende Vermögen als historische Vorstellung stattfinden oder wesentlich für den Willen als praktischer Antrieb oder vorwiegend für die Theorie als Problem. Wenn wir nun eine so enge Beziehung der ästhetischen Theorie zu ihren humanistischen Ursprüngen behaupten, haben wir zu zeigen, wie in ihnen bestimmte theoretische Probleme verkörpert sind, die als Forderung, nicht als fertig vorliegende Lösung für unser Denken Gültigkeit haben.

Wir brauchen uns, aus Furcht etwa, der Vergangenheit mit einer Konstruktion Gewalt anzutun, nicht davor zu scheuen, die Formulierung dieser Forderung in der Sprache unseres Denkens voranzustellen. Solche Abweichung von der gebräuchlichen Form problemgeschichtlicher Untersuchung betrifft nur den Weg der Darlegung und den Schwerpunkt der Betrachtung, die in keinem Fall weder auf einen eigenen Standpunkt noch auf Übertragung in die eigene Begriffssprache verzichten kann. Es sei also gestattet, von einer allgemeinen systematischen Überlegung (die, auch wenn sie dies nicht ausspricht, selbst schon der Vergangenheit verpflichtet sein muß) auszugehen und in ihr den Gesichtspunkt für die Betrachtung des historischen Gegenstandes anzugeben.

Die Ästhetik als philosophische Disziplin hat zwei ihr durch die Beschaffenheit ihres Gegenstandes gestellten Aufgaben zu genügen, die polar einander gegenüberstehen. Sie muß einmal, wenn sie nicht ihren Gegenstand und damit sich selbst aufheben will, nachzuweisen suchen, daß sie es mit einer Wertsphäre von eigentümlicher Gesetzlichkeit oder, was uns das Gleiche bedeutet, mit einer besonderen Form des Geistes zu tun hat; nicht aber mit einer bloßen subjektiven Reaktionsweise (dann dürfte sie sich nur als Unterabteilung der Psychologie der Gefühle betrachten) und ebensowenig mit einer gewissen äußeren Beschaffenheit

wirklicher Gegenstände (womit sie einer empirischen Proportionslehre oder Morphologie zuzurechnen wäre). In Erfüllung dieser ersten Aufgabe behauptet sich die Ästhetik als Philosophie und stellt zugleich die Autonomie ihres Gegenstandes, des Schönen und damit auch der Kunst, sicher. Doch tritt diesem Prinzip der Autonomie eine zweite Forderung gegenüber, die eine Ergänzung und Einschränkung des ersten Gesichtspunktes verlangt. Nicht isoliert, herausgehoben aus der Entwicklung des Geistes in der konkreten Mannigfaltigkeit seiner Formen, tritt uns das Kunstwerk gegenüber. Die historische Wirklichkeit verlangt seine Einordnung unter eine umfassende Einheit, die durch das Ganze der Kultur repräsentiert wird. Ihm hat sich die autonome Form einzugliedern, in dem doppelten Sinn einer theoretischen Einbeziehung, die das Kunstwerk als Ausdruck der gleichen geistigen Einheit betrachten läßt, die sich auch als Denken und Handeln darstellt, und im Sinn einer praktischen Einfügung, die das Kunstwerk an der Wirkungseinheit der Kultur teilnehmen läßt, an dem höchsten und allgemeinsten Streben, dem Bildungswillen einer Zeit, oft aber auch an Taten und Antrieben, die wenigstens ihrer Erscheinung, wenn auch nicht ihrem Sinne nach der Stunde gehören.

Man sieht, daß die beiden Forderungen, die wir durch die Begriffe der Autonomie und der Kulturfunktion der Kunst bezeichnen, zueinander im Verhältnis der Spannung stehen. Doch wird sie nicht dadurch gelöst werden können, daß der eine Begriff zugunsten des anderen ausgeschaltet wird. Denn beide sind in der Beschaffenheit ihres Gegenstandes gegründet. Weder darf der Begriff der Autonomie den der funktionalen Einordnung verdrängen und absolut werden: es entstände dann der leere und abstrakte Begriff einer für sich seienden, autarken Kunst, dem nirgends eine historische Wirklichkeit entspricht und der nur durch die Verbindung mit einer praktischen Tendenz des neunzehnten Jahrhunderts, dem Ästhetizismus, eine Scheinwirklichkeit gewinnen konnte. Noch darf der Begriff der Einordnung seine Befugnisse überschreiten: Wir werden sonst theoretisch auf den Standpunkt der Aufklärungsästhetik zurückgeworfen, die das Kunstwerk nur als Werkzeug verstand; und praktisch geben wir jeder noch so teilhaften Parteibestrebung das Recht, eine Tendenzkunst zu propagieren. Durch die erste Forderung soll der Ästhetik die Eigenart ihrer philosophischen Methode und die Eindeutigkeit ihres Gegenstandes garantiert werden, durch die zweite Forderung seine geistige Bedeutung

oder Würde und darüber hinaus seine Wirklichkeit als Teil der historischen Realität.

Die Einschließung der lebendig sich entwickelnden Problematik einer ganzen Wissenschaft in zwei allgemein angegebenen Grenzen kann abstrakt und künstlich erscheinen. Aber tatsächlich muß sich innerhalb von ihnen der ganze Reichtum ästhetischer Fragestellung entfalten können: denn die elementarsten Fragen, die Konstitution der ästhetischen Form betreffend, haben sich vor dem Prinzip der Autonomie zu rechtfertigen; und die höchsten Fragen, die sich der Geistesgeschichte ergeben, müssen die Tatsache der Einordnung erklären helfen. Die Polarität aber, die uns hier entgegentritt, ist nicht auf die Ästhetik beschränkt; sie wiederholt sich in der Logik und in der Ethik, dort als Frage nach dem praktischen Sinn der Erkenntnis (der sokratische Gedanke der Philosophie als der *τέχνη βασιλική*, heut gewöhnlich formuliert als Problem der wissenschaftlichen Möglichkeit einer 'Weltanschauung'), hier als Frage nach dem ethischen Sinn der historischen Wirklichkeitsordnungen — zugleich die Frage der humanistischen Geschichtsphilosophie. Es ist die allgemeine Polarität von denkend erfaßter Form des Geistes und historischer Sinnverwirklichung in der Kultur.

Von den beiden hier formulierten Forderungen aus betrachtet gewinnt die deutsch-humanistische Ästhetik eine veränderte, paradigmatische Bedeutung. Die Bezeichnung 'ästhetischer Humanismus', die uns vorhin auf das Unwiederholbare des Klassizismus und seine dogmatische Gebundenheit hinwies, erfüllt sich nun mit neuem Sinn. Wenn jene Zeit in einem schönen Bild die Norm nicht nur ihres künstlerischen Bildens sondern auch ihres Denkens und Handelns fand, so mußte die Reflexion, die dieses Erlebnis zum Gedanken erhob, vor allem den Bildungssinn des Schönen zu verstehen suchen. In diesem besseren Sinn mußte eine unter solchen Bedingungen stehende Ästhetik humanistisch sein, nicht aber dadurch, daß sie die griechischen Züge jenes Bildes zur ewigen Form aller Schönheit erklärte. Dies gehört dem Stilgefühl einer vergangenen Epoche, jener humanistische Grundgedanke aber ist von ihm zu befreien und gehört der Philosophie, also auch der Gegenwart an.

Noch aber ist damit nicht das Entscheidende über die besonderen Beziehungen der ästhetischen Problematik grade zu jener Epoche des Geistes gesagt. Was bisher in einer allgemeinen Formel ausgesagt ist, gilt nicht für sie allein, sondern mehr oder minder für das gesamte Denken

des modernen Europa, sofern es sich mit dem Gegenstand der Kunst befaßt. Überall steht die Kunst als Bildungsangelegenheit in der humanistischen Überlieferung, und die Reflexion, die die künstlerische Produktion begleitet, spiegelt diesen Sachverhalt wieder. Bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein ist die antike Überlieferung selbst die Autorität, auf die man sich beruft, um das Recht und den Sinn der Kunst im Aufbau des Lebens zu verteidigen. Im neunzehnten Jahrhundert, wenn Ruskin die Kunst als Blüte des schön geordneten Lebens verkündet oder wenn die Saint-Simonisten die individualistisch genießende romantische Lyrik befehden und die Kunst für ihr soziales Erneuerungswerk gewinnen wollen, wird die Idee des platonischen Staates aufgerufen.

Es müssen also, wenn gerade im Hinblick auf die Reihe der deutschen Denker von Winckelmann und Herder bis Hegel von einer Entstehung der Ästhetik aus dem Geist des Humanismus gesprochen werden darf, ganz eigentümliche historische Bedingungen vorgelegen haben, die einen Gedanken, der an sich mit dem künstlerischen Humanismus gegeben war, zu seiner klassischen Form reifen ließen.

Die deutsche Dichtung, als klassische Vertretung des deutschen Geistes in der Geschichte der modernen europäischen Kultur, ist ein Spätling gegenüber den klassischen Epochen Italiens, Englands und Frankreichs. Emporwachsend aus einem kunstfeindlichen oder wenigstens kunstfremden rationalistischen Jahrhundert, in einem Land, dessen Nationalgefühl unerweckt, dessen ästhetische Kultur durch schwere Schicksale gehemmt, dessen geistige Einheit einem religiösen Konflikt zum Opfer gefallen war, mußte die neue Kunst, indem sie sich zur Bildungsmacht erhob, diesen ihren Anspruch und ihr Daseinsrecht nicht nur durch die Tat, das heißt durch künstlerische Gestaltung, sondern auch im Gedanken rechtfertigen. In der Überwindung entrichtete sie dem Jahrhundert des Verstandes und der Wissenschaft, dem sie entwuchs, ihren Zoll und vollzog ihre Entwicklung im Lichte eines wunderbar hellen theoretischen Bewußtseins. Es durfte ihr nicht genügen, als Kunst schön zu sein und Menschen zu bilden, sondern sie mußte sich darüber erklären: was Kunst eigentlich sei und worauf sich ihr hoher Anspruch gründe. Auch darin schließt sie sich einer Überlieferung an. Die Apologie der Dichtkunst ist ein altes, der peripatetischen und neuplatonischen Tradition entstammendes Thema der Renaissance-Poetik, mit dem sich die weltliche Kunst und ihre Träger moralisch und gesellschaftlich gegen die

Überreste des mittelalterlich-theologischen Systems Raum zu schaffen suchten, meist unter Anknüpfung und Berufung auf literarische Autoritäten der Antike, die die Göttlichkeit und Nützlichkeit der Kunst und die hohe Verehrung und freigibige Belohnung, die das Altertum dem Künstler entgegenbrachte, bezeugten. Wenn es gestattet ist, hier von einer Fortsetzung dieser Tradition zu sprechen, so muß hinzugefügt werden, daß sich die Überlieferung in ihr bis zur völligen Aufhebung ihres bisherigen Charakters umgestaltete. Auch die neu aufwachsende deutsche Dichtung trägt ihre Apologie vor, aber nicht um sich gegen feindliche Mächte der Religion, der politischen oder ständischen Ordnung zu verantworten, sondern vor dem innersten moralischen und intellektuellen Gewissen der Nation. Das heißt aber: die poetische Apologie wird zu einer philosophischen Rechtfertigung. Philosophiegeschichtlich betrachtet: die Überlieferung der Renaissance-Poetik, Fragmente antiker Weisheit mit sich, die Nähe der Kunst und das Gefühl ihrer schöpferischen Kräfte in sich tragend, trifft hier voll auf die europäisch-philosophische Tradition; nicht in einer ersten Begegnung — Berührungen hatten unaufhörlich stattgefunden — aber zu einer ersten und endgültigen Durchdringung. Ihr Ergebnis ist: die Vernichtung der Poetik als einer eigentümlichen, geradenwegs auf Aristoteles zurückführenden literarischen Gattung, die Schaffung der Ästhetik als einer philosophischen Disziplin.

Der Maßstab, den diese theoretische Rechtfertigung anwendet, ist ihr in dem humanistischen Bildungsgedanken gegeben; die beiden Fronten, in denen sie sich vorbewegt, sind durch die bezeichneten Probleme der Autonomie und der Kulturfunktion anzugeben. Das Schöne muß sich als Wert von eigentümlicher Beschaffenheit und Selbständigkeit erweisen, nicht mehr, wie das aufklärerische Denken wollte, als Vermittlung von nützlichem Wissen, als anmutige Form der Zurechtweisung oder als erheiterndes Gesellschaftspiel. Und ferner muß es beweisen, wie es grade vermöge seiner unantastbaren Eigenart zum Träger der höchsten bildenden Kräfte berufen ist.

Wenn wir diesen Prozeß der philosophischen Rechtfertigung des Schönen und der Kunst vor der Idee des Humanismus in einer Skizze vergegenwärtigen wollen, so dürfen wir drei Phasen unterscheiden. Aber in jeder von ihnen werden wir jene Doppelheit der Aufgabe wiederfinden, die Eigenwert und Eigengesetzlichkeit und zugleich die geistige Bedeutung der Kunst, ihren humanistischen Sinn sichern will.

Die erste, vorkritische Phase ist uns durch die Namen Winckelmann und Herder bezeichnet. Die beiden Tendenzen, die sich später problematisch auseinandersetzen sollten, sind hier schon in voller Kraft wirksam, als eins gefühlt, noch ohne eine Spur der in ihnen ruhenden Problematik. Es wäre nicht möglich, die Bedeutung Winckelmanns in diesem Zusammenhange durch irgendeinen einzelnen Gedanken zu kennzeichnen, den er der Entwicklung der ästhetischen Begriffe hinzugefügt haben sollte. Wo sich, wie häufig in seinen Schriften, allgemeine Worte über das Wesen der Schönheit finden, spricht er zu uns als humanistisch gebildeter Weltmann seines Jahrhunderts mit Wendungen, wie sie die Durchsetzung antiken Gedankengutes mit dem Denken der Zeit eingab; oder als Kenner in tiefgründigen Aphorismen oder als Dichter mit dem gehaltenen Ton leidenschaftlicher Bewegtheit. Nirgends werden wir uns auf ihn als einen philosophischen Theoretiker im strengen Sinn berufen können; dennoch ist seine Bedeutung auch für die ästhetische Theorie unermeßlich, denn er war es, der ihr in Deutschland ihren Gegenstand zurückgab. „Glücklich ist, wer das wahre Schöne kennt und sehend ist in einem Lande der Blinden" (WW 1847 II 568). So stolze Worte gibt ihm eine Entdeckung ein, die ihren Fund als Symbol über das reichste Zeitalter des deutschen Geistes stellte. Daß ein starker, klarer und bewegter Geist den Anblick des Schönen rein in sich aufnimmt und daß es ihm gegeben ist, in lebendigem Wort von diesem Anblick zu zeugen — diese Tatsache leitet die neue Bewegung der deutschen Geistesgeschichte um die Jahrhundertmitte ein, und sie wird auch entscheidend für den Gedanken, in dem sich die künstlerische Entwicklung reflektiert. Der Augenblick, in dem über das Schöne und über Kunst in dem neuen Tone Winckelmanns gesprochen war, machte viel eifrige und sorgsame Bemühungen deutscher Poetiker und ästhetischer Grübler zu einer nutzlosen und veralteten Sache. Wenn Schönheit das war, als was sie hier gesehen und verkündet wurde, durften alle die Legitimationen, die man ihr unter Verbriefung ihrer belehrenden Nützlichkeit ausgearbeitet hatte, als überflüssig gelten. Sie waren nicht widerlegt — Winckelmann dachte viel zu griechisch, um nicht unbekümmert von der Nützlichkeit und dem unterrichtenden Wert der Kunst zu sprechen — aber überholt, weil aufgenommen in einer höheren Ansicht. Denn auch die zweite, auf Eingliederung des als eigentümlich Erkannten lenkende Tendenz, die wir, das historisch Zusammengehörige im Gedanken trennend, unterschieden haben, ist in Winckel-

mann wirksam. Er ist weit davon entfernt, die Schönheit als Idol jenseits aller Lebensbeziehungen aufzurichten. Die griechischen Bildwerke, in denen sich ihm das höchste Schöne darstellt, sind für ihn immer zugleich mehr als schön im Sinne einer ästhetischen Vollendung. Er erkennt in ihnen den „Ausdruck einer großen Seele", die griechische Weisheit, die dem Künstler die Hand führt (II 12). Und zwar ist es eine ganz bestimmte vorbildliche Haltung, die ihm im Bild der griechischen Götter und Helden entgegentritt: eine Gefaßtheit und Beherrschung der Leidenschaften, die, der Zucht des Geistes entstammend, dennoch als natürliche Anmut sich darstellt. Dies auszudrücken, dient ihm mit Vorliebe das Bild des Meeres mit seinem Widerspiel von Bewegtheit der Fläche und tiefster innerer Ruhe. Beides aber, die ästhetische Vollendung und jene höchste menschliche Haltung sind für ihn untrennbar eins: Wirkung einer Weisheit, die dem Geiste Maß und Form gibt und den Marmor zur schönen Gestalt und zum sichtbaren Ausdruck dieses Geistes bildet.

Die Leistung Winckelmanns ist von einer gleichsam plastischen Geschlossenheit. Er schweift nicht von seinem Amte als Historiker ab, um erzieherisch ein neues Ideal zu verkünden. In der Geschichte der griechischen Kunst, sich selbst ganz als ihr Vermittler fühlend, findet er die erzieherische Gestalt eines vorbildlichen Menschentums, und das Ideal ist ihm als Historiker zugleich heuristisches Prinzip. Die beiden Kräfte ästhetischer Einfühlsamkeit und ethischen Willens, hier an einem Werke, dem Bild griechischer Kunst als einem Symbol höchster Menschlichkeit, eng zusammenwirkend, gewinnen in Herder eine größere Freiheit, Beweglichkeit und Selbständigkeit gegeneinander. Die Gabe der Einfühlung schloß nun die Weltgeschichte der Schönheit und der menschlichen Individualität, so weit sie dem damaligen Wissen erreichbar war, auf, der erzieherische Wille schuf sich eine neue Homiletik der Humanität. Es kann uns hier nicht beschäftigen, was diese Kräfte in ihrer relativen Absonderung bewirkten: wie die geschichtliche Welt beschaffen war, die sich der ersten enthüllte, wie die zweite die in ihr streitenden Tendenzen christlicher und antiker Sittlichkeit in einem allmenschlichen Ideal zu binden trachtete. Uns geht vielmehr das Problem ihres Zusammenwirkens an: die Frage, wie sich für Herder die ästhetische Eigengesetzlichkeit mit dem humanistischen Sinn des Schönen verbinden konnte. Dies führt uns aber auf eine Spannung der Tendenzen in Herders Natur selbst.

Es besteht eine enge Beziehung zwischen geschichtsphilosophischer

und ästhetischer Problematik. In der Literatur wird sie sichtbar bei Vico, dem deutschen philosophischen Idealismus, in der neueren Philosophie bei Benedetto Croce. Daß die deutsche Geschichtschreibung von dem Kunstenthusiasmus Winckelmanns ihren Ausgang nahm, darf nicht als Zufall gelten. Niemand aber bekundet uns diesen Zusammenhang deutlicher als Herder. Die Erkenntnis, die ihm die Individualität in ihrem unvertauschbaren Wert und damit die Geschichte aufschließt, ist eine ästhetische Erkenntnis. Wenn wir sie in einer Formel ausdrücken wollen, dürfen wir sagen: er begreift die Welt als Ausdrucksphänomen. In immer wiederholten, endlos variierten Wendungen sprechen seine jugendlichen Schriften die große Entdeckung, in der das Sturm- und Drangerlebnis theoretisch fruchtbar wird, aus, und noch aus der unmutigen Polemik seines Alters leuchtet die Erkenntnis hervor: daß der „eigentliche Ausdruck unabtrennbar sei" (XX 211), daß bei allem Lebendigen „im Äußern das Innere, die Seele des Gegenstandes erscheine" (XVIII 714), daß der Ausdruck ein Geschöpf sei, „das sich die Empfindung geschaffen, als ein Sinnbild, in dem sich ihr Bildnis abdrückt" (XIX 204). Nicht zufällig taucht in diesem Zusammenhang, der in der ästhetischen Erkenntnis den metaphysischen Immanenzgedanken durchscheinend werden läßt, die Erinnerung an den Seelenmythos des Phaidros auf. Zwischen dem geistgeschaffenen Naturkörper und dem menschlichen, Ausdruck bleibt kein wesentlicher Unterschied. „In wie hohe Würde" so ruft Herder in der Adrastea aus, „tritt hiermit die Dichtkunst. Sie wirkt in der Kraft, sie wirkt in der Macht, mit der der Schöpfer wirkt" (XIV 257).

Wenn nun dem ästhetisch sehend gewordenen Blick alle historischen Zeugnisse und menschlichen Werke gleichsam transparent und als Ausdruck seelischer Eigenart wertvoll werden, so könnte der normative, sittliche Wert der ausdrückenden schönen Form gefährdet scheinen. Man könnte fragen, ob nicht hier die Ausdrucksform, sofern sie alles Seelische auszudrücken vermag, auch alles heiligt? Für Herder bestand diese Frage an sich nicht. Ihm galt es als gewiß, daß das Schöne nur als Ausdruck innerer Vollkommenheit, als Bote einer schönen Seele schön sein könne. Eine Schwierigkeit, und zwar eine ernste und unüberwindliche, ergibt sich ihm erst dadurch, daß die sittliche und metaphysische Bedeutung der Schönheit für ihn in einem unlösbaren Zusammenhang mit der besonderen Form steht, die sie in der griechischen Kunst angenommen hat. Hier sah er die reinste Form menschlicher Vollendung, ihre absolute Bild-

werdung in einer erzieherischen Gestalt verwirklicht, und ihm schon mußte sich, da er gleichzeitig eine Mannigfaltigkeit von künstlerischen Formen übersah, der Widerspruch im klassizistischen Dogma entgegenstellen. Der Aufsatz über die Plastik enthält seine scheinbare Überwindung. Die Malerei — und vielleicht dürfen wir hinzufügen, die anderen darstellenden Künste überhaupt — wechseln als eine „Tafel der Zeit" mit Geschichte, Menschenart und Zeiten. Allein die Formen der Skulptur sind ewig und einförmig. Durch sie ist es dem geistfernsten der höheren Sinne, dem Tastvermögen, gegeben, die bildgewordene Vollendung zu erfühlen. Denn „die ewigen Gesetze der menschlichen Schönheit sind metaphysisch, moralisch und plastisch völlig dieselben" (XVII 277).

Der Glaube an die ewige Gültigkeit griechischer Schönheitsform, der bei Winckelmann noch rein in seinem kunsthistorischen Werk aufgegangen war, drängt sich hier als Dogma in die Theorie ein und stößt hart mit dem schon erkannten Gesetz des Stilwandels zusammen. Aber es ist nicht ein blindes Vorurteil oder eine prédilection d'artiste, die Herder an diesen Widerspruch binden. Er kann ihn nicht aufgeben, weil für ihn der erzieherische Sinn der Kunst an dem Bild griechisch-plastischer Schönheit haftet, weil sein Humanismus ästhetisch ist im Sinn einer unzertrennbaren Einheit von Bild und Ethos. Dieses einzige Bild behauptet sich hier schon mühsam und künstlich gegen die andrängende Mannigfaltigkeit der Formen, in der die eben entdeckte geschichtliche Menschheit sich ausspricht; aber es wird gehalten durch die erzieherischen Kräfte, die dieses Bild füllen und die seine absolute Geltung verlangen. Die Kritik wird hier den Widerspruch nicht verkennen, der an die ähnlich unerträgliche Doppelheit von urkundlich-göttlicher Offenbarung und zeitlicher Offenbarung durch das lumen naturale erinnert. Es ist unmöglich zu denken, daß im Wandel der Stilformen an einem bestimmten Zeitpunkt die Unwandelbarkeit der Schönheit und Vollkommenheit selbst Form gewinnen sollte. In diesem Widerspruch ist aber eine fruchtbare, treibende Kraft wirksam; es ist die Lebensfrage jener Zeit, aus der als letzte große Antwort das System Hegels hervorgehen sollte. Für die Person Herders entspricht sie einer Spannung zwischen hingebenden und bestimmenden Kräften seiner Natur, zwischen seinem Einfühlungsvermögen und seinem erzieherischen Willen. Diese Spannung aber wird für ihn nirgends im Sinne der beiden von uns zum Leitfaden gewählten Begriffe ein ästhetisches Problem, dem er etwa durch eine 'formale' Schönheitslehre hätte begegnen können. Die Zu-

sammengehörigkeit von ästhetischem und ethischem Wert ist ihm vielmehr eine erste unumstößliche Gewißheit, derart, daß man seine Betrachtungsweise als Versuch einer ästhetischen Theodizee bezeichnen dürfte: weil die Welt im menschlichen Leben und in der Natur sich in schönen Formen darstellt, muß sie gut und göttlich sein. So fraglos ist für ihn diese Einheit, daß er kein Bedenken trägt, die im Schönen sich ausdrückende Bedeutung bald mit dem von Baumgarten übernommenen rationalistisch-metaphysischen Vollkommenheitsbegriff, bald mit dem vitalen Werte der Gesundheit oder des Wohlbefindens zu identifizieren. Die Unfähigkeit, jene Zusammengehörigkeit in sich zum Problem werden zu lassen, trennt ihn schließlich von der Generation, deren Denkweise seine späten Schriften ohnmächtig befehden.

Der Sinn der zweiten, kritischen Phase, die wir in der hier skizzierten Entwicklung unterscheiden wollen, besteht nun darin, daß sie den humanistischen Sinn der Kunst, von Winckelmann und Herder geglaubt und verkündet, zum Problem werden ließ. Die beiden Tendenzen, die eine den Eigenwert der Kunst, die andere ihre Dienstbarkeit im Lebensganzen fordernd, dort gemeinsam in enthusiastischer Verkündung und historischer Darstellung wirkend, gelangen hier zu theoretischem Bewußtsein, und der Prozeß ihrer Auseinandersetzung beginnt. Wenn an dieser Stelle von Kant zu sprechen ist, geschieht es mit einem doppelten Vorbehalt. Der Kürze der Darlegung halber müssen in seinem Namen diejenigen Leistungen mitgenannt sein, die den Weg zur Kritik der Urteilskraft bereiten halfen. Die Namen Leibniz und Baumgarten hätten hier die erste Stelle einzunehmen. Ferner wird die Leistung Kants, unserer Problemstellung entsprechend, sich in einer stärkeren Verkürzung darstellen, als dies seiner Bedeutung für die Geschichte der Ästhetik angemessen zu sein scheinen mag, und noch dazu in einer wesentlich negativen Position. Dies bedeutet nicht eine von der üblichen abweichende Wertschätzung sondern nur: daß seine Philosophie wesentlich jenseits der hier geschilderten Entwicklung steht, derart, daß sie eher einen Standpunkt zu ihrer Beurteilung abgeben als sich restlos in sie eingliedern lassen kann. Wir beschränken uns also darauf, unter Absehung von allen Einzelheiten einer schulmäßig entwickelten Lehre, zu sagen, daß durch Kant die ästhetische Autonomie theoretisch begründet wurde. Dies hat die negative Bedeutung, daß hier zuerst eine systematische Abgrenzung des Schönen gegen andersartige Wertbegriffe, gegen das Angenehme, das

Nützliche, das Gute, das Wahre versucht und in Strenge durchgeführt wurde; die positive Bedeutung: daß dabei das Schöne nicht zu einer subjektiven Gefühlsreaktion verflüchtet oder zu einem Gegenstandsmerkmal formalisiert sondern einer in der menschlichen Natur notwendig gegründeten Funktion zugeordnet wurde. Wenn wir die Ungenauigkeit, die die Verwendung einer spezifisch nachkantischen Terminologie, in der Entwicklung seiner Gedanken, aber in teilweisem Widerspruch zu ihm entstanden, in Kauf nehmen wollen, dürfen wir sagen, daß hier die Erkenntnis des Ästhetischen als einer objektiven Form des Geistes wenn nicht vollständig verwirklicht so doch erstrebt ist. Von unseren beiden Leitbegriffen aus betrachtet, stellt sich die Leistung Kants als die radikalste Durchführung des Autonomiebegriffes dar, so radikal, wie nur eine neu sich Geltung verschaffende Erkenntnis auftreten konnte. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß der andere dem Autonomiegedanken die Wage haltende Begriff zurückgedrängt wurde. Das Wissen um die ästhetische Eigengesetzlichkeit wurde teilweise durch die Entwirklichung der ästhetischen Form erkauft. In den Mittelpunkt der Geschmackskritik rückt die „freie Schönheit", ein sinnleeres ornamentales Spiel von Farben und Linien, und die Künste können nur unter dem Oberbegriff der „anhängenden Schönheit" Raum finden. Dies bedeutet nicht, wie man wohl gemeint hat, eine abschätzige Bewertung der Kunst, wohl aber daß hier die Begründung der Gesetzlichkeit des Schönen auf ein ganz anderes, künstlich abgesondertes Phänomen eingestellt ist als auf das uns hier als repräsentativ geltende: das wirkliche Kunstwerk oder das Schöne überhaupt, in welchen Wirklichkeitsbeziehungen es immer sich darstelle.

Diese Gefahr einer künstlichen Isolierung und Einengung des ästhetischen Phänomens in der Kritik der Urteilskraft wird noch verstärkt durch die dualistische Struktur von Kants Weltbild. Wenn das intelligible unsinnliche Wesen der Welt durch eine unüberbrückbare Kluft von der sinnlichen Erscheinung, in der wir jene erfahren, getrennt und nur für unsern moralischen Willen zugänglich ist, so scheint das ästhetische Phänomen, das an die sinnliche Hälfte der Welt gebunden bleibt, ja das nichts anderes ist als die Welt in ihrer sinnlichen Erscheinungshaftigkeit, metaphysisch entwertet. Es ergibt sich der Eindruck, als habe hier nordisch-protestantisches Denken sein Äußerstes in Entrückung des sinnhaften Prinzips in ein Jenseits der Erscheinungen und in der Entwertung der als wirklich sich den Sinnen darstellenden Welt getan und als wäre

es gerade das sinnvolle Scheinen der Dinge im ästhetischen Gegebensein, das dieser Scheidung zum Opfer gefallen ist.

Gegenüber einer solchen Kennzeichnung ist ein Doppeltes zu bemerken. Einmal, daß sie einseitig ist und schlimmer als dies, daß sie das nicht mehr Lebendige an Kants Ästhetik betont, während das heut noch Fruchtbare und Bedeutende an ihr gerade in der Sicherung des Autonomieprinzips zu suchen ist. Doch mußte hier diese Seite hervorgehoben werden, um den erfolgten Widerspruch und die versuchte Ergänzung, die das durch Kant isolierte Schöne den Lebensbeziehungen in der kulturellen Ordnung wiedergewinnen will, verständlich zu machen. Ferner ist zu erinnern, daß die Kritik der Urteilskraft selbst die bedeutendsten, im einzelnen hier nicht namhaft zu machenden Ansätze zur Überwindung der durch ihre metaphysische Grundhaltung gegebenen Schwierigkeiten enthält und daß die mit Recht viel bewunderte Analytik des Erhabenen mit ihren Ausführungen zum Begriffe der Kunst und des Genies über diese Schwierigkeiten mit kühnem Widerspruch hinausgreift. Solche Ansätze aber mußten, so entscheidend sie für die Fortbildung durch die nachfolgende idealistische Philosophie waren, die Grundlagen des Systems unangetastet lassen.

Gegen dieses System erhob Herder durch seine Metakritik und seine Kalligone laut und zornig Protest im Namen des Humanismus und des Griechentums. Es war ihm von Grund aus feindlich. Gegen den metaphysischen Dualismus, der das Intelligible in ein Jenseits der Erscheinungen rückt, macht er sein *νοούμενα ἐν φαινομένοις* (XVIII 306) geltend, gegen den mit jener Metaphysik verbundenen moralischen Rigorismus führt er „das unschuldige, den Griechen so liebe Wort Eudämonie" an (XVIII 478); die Trennung des Schönen vom Angenehmen ist ihm ein Hohn gegen die überall Wohlsein und Wohlgestalt gleichzeitig wirkende Natur; die Trennung des Schönen vom Guten entweiht ihm die Kunst zu einem leeren Spiel oder einer frevlen Abgötterei. Sein Protest faßt sich zusammen in seiner Erklärung des griechischen *καλόν*, das freilich in keine Vernunft- oder Geschmackskritik hineinpassen will.

So unerfreulich diese Kritik zu lesen sein mag — man wird nicht sagen dürfen, daß sie durchaus ins Leere schlägt. Sie deutet die Motive an, die in der nachkantischen Spekulation produktiv werden. Da sie aber nicht einen einzigen Gedanken Kants nach seiner wahren Absicht faßt, bleibt sie die unfruchtbare Reaktion einer überwundenen Stufe des Den-

kens. Sie sieht nicht, daß die Macht, in deren Namen sie Einspruch erheben zu müssen glaubt, schon daran war, sich in der durch Kant geschaffenen neuen Denkform zur Geltung zu bringen. Sie mischt im Gefühl, was durch den Gedanken getrennt und nur durch den Gedanken wieder zu versöhnen war.

Der Geist, der zuerst das von Kant aufgegebene Autonomieproblem und seine Ergänzung und Überwindung durch den Begriff der Kulturfunktion aufgreift, ist Schiller. Er muß es aufgreifen, denn es enthält gleichsam die Formel seiner Existenz. Die Rechtfertigung der Kunst vor dem moralischen und intellektuellen Gewissen der Nation, wie wir vorhin die hier skizzierte Entwicklung der deutschen Ästhetik zu nennen wagten, wird in Schiller historische Person. Ein hervorragend praktisches und politisches Genie, nimmt er, so gut es nur die erzwungene Entfremdung des deutschen Geistes vom politischen Leben gestattete, leidenschaftlich Teil am Weltgeschehen und fühlt sich dessen intellektuellen und moralischen Aufgaben verpflichtet. Vor ihnen muß er auch sein Dichtertum und das bedeutet für ihn: die Kunst überhaupt rechtfertigen. Die psychologische Spannung, die dieser Aufgabe entspricht, ein Widerstreit zwischen Bilden und Wirken, ist in seinen Dramen dichterisch geformt. Sein theoretisches Denken erschöpft sich in dem Versuch, das gleiche Problem begrifflich zu lösen. So seltsam dies klingen mag: wir dürfen in den theoretischen Schriften seiner Jenaer Zeit, die den weiten Raum zwischen der ersten und der zweiten Epoche seines dramatischen Schaffens füllen, den Versuch erblicken, sich das Recht, Dichter zu sein, auf dem Wege philosophischer Reflexion zu erkämpfen. Das persönliche Bedrängnis wurde ihm zu der philosophischen Frage nach der Stellung der Kunst in der Kultur. Die Idee aber, an der er den Wert der Kunst maß und mit deren Hilfe er ihre Funktion bestimmte, ist die humanistische Idee.

Schon sein jugendliches Denken ist zum guten Teil eine Apologie der Kunst. Verschiedenartige philosophische Einflüsse, der ästhetische Moralismus eines Shaftesbury, durch Ferguson vermittelt, und die Metaphysik des Leibniz, wirken mit, wenn ihm das Schöne als eine Vorstufe des Wahren gilt. Das Gedicht „Die Künstler", in dem er diese Denkweise abschließend ausspricht, ist auch dem äußeren Anlaß nach apologetischer Art. Schiller hat sein ästhetisches Heidentum gegen die Angriffe des christlich frommen Fr. L. v. Stolberg zu verteidigen.

Aber erst durch die Philosophie Kants gelangt er zu der klassischen Form seines Problems. Hier findet er die Spannung zwischen sinnlichem Weltstoff und sittlichem Willen, die seiner eigenen moralischen Gestimmtheit entspricht, hier die strenge Reinheit des Begriffes vom Ästhetischen, wie sie sein theoretisches Bedürfnis fordert. Aber weder das eine noch das andere genügt ihm. Der ethische Rigorismus gibt ihm die Antithese, die er als Humanist durch die Synthese des harmonisch gebildeten Menschen zu überwinden trachtet, und der Begriff der ästhetischen Autonomie ist ihm, seiner innersten persönlichen Problematik gemäß, der schärfste Anreiz, das in seiner Reinheit begriffene Schöne wiederum der Einheit der moralischen Welt einzufügen. Wenn man dieses Verhältnis in einer Formel bezeichnen wollte, könnte man sagen, daß Schiller die Ethik Kants ästhetisch, seine Ästhetik moralisch umdenken mußte.

Indem Schiller aus der schroffen Trennung von Sinnlichkeit und sittlicher Vernunft, die er bei Kant vorfand, den Begriff einer harmonisch gebildeten Menschlichkeit hervorgehen ließ, in welcher die Sinnlichkeit dem Gesetz versöhnt, das Gesetz der Natur genähert ist, gab er dem humanistischen Ideal jener Zeit die klassische Formel. Hinter dieser Synthese, die sich in seinen Schriften in verschiedenster Form darstellt, als Begriff des gebildeten Menschen gegenüber dem Wilden, der von seinen Gefühlen, dem Barbaren, der von seiner Vernunft tyrannisiert wird, als schöne Seele, als Typus des naiven Menschen oder des Genies, als Totalität des Charakters, gewahren wir Abwandlungen des einen Urbildes. Der griechische Geist gibt die historische Anschauung, die jene begrifflichen Konstruktionen reguliert. Wenn Schiller in dem berühmten Brief an Goethe vom 23. August 1794 sagt: die Anschauung des Goethischen Geistes habe ihm den Körper zu spekulativen Ideen gegeben (und diese Ideen sind nichts anderes als die eine Idee der gesuchten Synthese), so versteht er ihn als „griechischen Geist, in die nordische Schöpfung geworfen". Wir durften die humanistische Formel Schillers als für seine Zeit klassisch bezeichnen, nicht weil sie reicher, tiefer oder auch nur klarer wäre, als die von Winckelmann, Herder, Goethe, Humboldt geprägten, sondern weil von der durch Kant ermöglichten Antithese aus das Verhältnis schlagwortartig zugleich als erstrebtes Ziel und als Abstand formuliert ist, weil sie am leichtesten faßlich und am meisten praktisch gedacht ist.

Was wir als die zweifache Aufgabe Schillers betrachtet haben, die Humanisierung der Ethik und die humanistische Rechtfertigung des

Schönen und der Kunst, war für ihn eine Angelegenheit. Das durch das Griechentum dargebotene Bild harmonischer Menschheit, wesentlich das gleiche, das Winckelmann und Herder verkündet hatten und das in Goethe dichterische Gegenwart geworden war, ist ihm die Idee, auf welche hinblickend er den Versuch unternehmen konnte, die Kulturfunktion des in seiner strengen Eigengesetzlichkeit erfaßten Schönen zu bestimmen. Das Fragment dieses Versuches liegt in den Briefen über ästhetische Erziehung vor.

Schiller ist hier gewissenhaft bemüht, die einmal erfaßte Autonomie des Ästhetischen rückhaltslos zu bewahren. Er betont den Charakter des Schönen als eines „reinen Scheins", tadelt diejenigen, die „das Schöne der nachahmenden Kunst nicht genießen können, ohne nach einem Zweck zu fragen", weil sie „der Einbildungskraft noch keine eigene absolute Gesetzgebung zugestehen" (WW Cotta XII 110) und will sogar denen Recht geben, „welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüt versetzt, in Rücksicht auf Erkenntnis und Gesinnung für völlig indifferent und unfruchtbar erklären" (XII 80). Die Loslösung des Schönen von aller Zweckhaftigkeit und jeder heteronomen Bestimmung überhaupt wird am schärfsten durch den Begriff des 'Spiels' ausgedrückt, der, nachdem er bei Kant nur gelegentlich und an untergeordneter Stelle gebraucht war, hier zur entscheidenden Definition des ästhetischen Zustandes wird.

Die Frage ist nun, wie das in solcher Schärfe als autonome Form erfaßte Schöne sich dennoch dem Kulturganzen einfügen, wie sich eine Gesetzlichkeit finden lassen könne, die der absoluten Gesetzlichkeit der Einbildungskraft überzuordnen sei. Das Spannungsverhältnis der beiden von uns in ihrer Entwicklung verfolgten Begriffe findet hier seine zugespitzt antithetische Form. Die humanistische Idee, die sich bei Winckelmann und Herder noch leicht und unproblematisch mit dem Wesen des Schönen verband, die für Kant hinter der Aufgabe der theoretischen Grenzsetzung zurücktrat, wird hier durch eine dramatisch operierende Dialektik mit dem Begriff der ästhetischen Autonomie konfrontiert, und es wird die Frage nach einer möglichen Synthese gestellt. Der theoretische Gedanke strenger Absonderung, von Kant stammend, und der praktische Gedanke der Eingliederung, durch die humanistische Idee repräsentiert, stoßen hier zusammen und lassen eine der Entwicklung immanente Problematik in Erscheinung treten.

Es sind zwei Wege namhaft zu machen, auf denen Schiller zu der Synthese zu gelangen gedachte. Der erste ist bezeichnet durch eine Geschichtskonstruktion der Art, wie sie diese Zeit liebte, die mit einem mutigen Vertrauen auf die Vernunft das politische Geschehen des Tags aus einem vernünftigen Geschichtsplan verstehen wollte. Der Dualismus Kants ist, wie sich das in Ansätzen schon bei Kant selbst, in weiterer Ausbildung später bei Fichte findet, geschichtsphilosophisch umgedeutet. Am Anfang der Geschichte steht das Naturwesen Mensch, in freier Willkür lebend oder auf der ersten Stufe der erwachenden Vernunft unter das Gesetz des Notstaates gezwungen, der die Fortdauer seiner tierischen Existenz gewährleistet. Das Vernunftwesen Mensch muß nun diesen Notstaat in einen Vernunftstaat umzuwandeln trachten. Die Frage aber ist, wie der Mensch, von dem Naturstaat durch Furcht und Hoffnung gegängelt, fähig sein soll, den Vernunftstaat zu ertragen? Es besteht Gefahr, daß er, der neuen Freiheit unwürdig, bei dem gewagten Experiment selbst seines tierischen Daseins verlustig gehe. An dieser Stelle nun soll die ästhetische Bildung einsetzen, nicht zwingend wie die Vernunft, nicht gesetzlos wie der Trieb, soll sie das Gesetz der Natur, den Trieb der Vornunft angleichen und eine Harmonie erzeugen, die zwar noch nicht Wille zum Guten ist, aber als notwendiges Durchgangsstadium den Willen zum Guten ermöglicht.

Um den Sinn dieser Konstruktion, die uns kahl und unwirklich anmutet, zu begreifen, müssen wir uns gegenwärtig halten, daß jener Wendepunkt der Geschichte, an dem die Menschheit, dem Notstaat entwachsen, nach dem Vernunftstaat greift ohne doch zuvor die innere Würdigkeit erlangt zu haben, für Schiller nicht ein Irgendwann des Weltlaufes ist, sondern seine eigene Zeit, in deren satirischer Schilderung seine Geschichtsphilosophie kulminiert. Es ist seine Deutung der französischen Revolution, die er erst, wie viele Deutsche seiner Zeit, als die auf die Erde herabsteigende Vernunft begrüßt und dann verdammt hatte. Hier gibt er die Formel für seine früheren Hoffnungen und seine spätere Verdammung. Die physische Möglichkeit eines Vernunftstaates schien gegeben, aber: „Die moralische Möglichkeit fehlt und der freigebige Augenblick finde ein unempfängliches Geschlecht“ (XII 15). Es krankt gleichzeitig an Verwilderung und Erschlaffung, den beiden Extremen menschlicher Entartung.

Die allgemeine Aufgabe, die erzieherische Bestimmung der Kunst zu

erweisen, verdichtet sich ihm hier zu der engeren politischen Frage nach Sinn und Notwendigkeit der Kunst für diesen gegebenen Augenblick, der erfüllt ist von Debatten und Kämpfen, in denen die wichtigste moralische und politische Angelegenheit, der neue Staat, in Frage steht. Die Kunst hat hier, so fordert Schiller, nicht als eine Beschäftigung üppiger Mußestunden hinter solchen anscheinend ernsteren Aufgaben zurückzutreten. Der neue Staat, wenn sich in ihm nicht der alte Zwang und eine Barbarei in feinerer Form erneuern soll, verlangt den gebildeten Menschen. Das heißt aber: den Menschen, wie er nur aus der bildenden Hand des Künstlers hervorgehen kann. Deutlicher als irgendwo wird hier hinter der abstrakten Fragestellung die persönliche Problematik des Künstlers und Erziehers Schiller sichtbar. Wir dürfen auch hinzufügen: des politischen Menschen Schiller, wenn wir dies Wort im sokratisch-platonischen Sinn der Verpflichtung gegenüber der Staatsidee verstehen wollen.

Dem abschreckenden Gemälde der eigenen Zeit, nach Schillers eigener Einteilung eine „pathetische Satire", ist das Bild griechischer Kultur in ihrer lebendig harmonischen Einheit gegenüber gestellt. Es lehrt uns, wo der Richter seines Jahrhunderts die anschauliche Norm seiner Verurteilung gefunden hat — die gleiche Norm, mit der Hölderlins Hyperion die Deutschen maß und zornig verwarf.

Dieser geschichtsphilosophische Gedanke, der der Kunst eine ideale Zeitstelle im Geschichtsverlauf zuteilt, wird gestützt und eigentlich erst ermöglicht durch einen zweiten grundlegenden Gedanken. Schiller mußte wohl sehen, daß der Dualismus in der Prägung Kants einer ästhetischen Harmonielehre, wie sie ihm vorschwebte, im Grunde unzugänglich war. Auf eine natürliche Zusammenstimmung zwischen dem Vernunftswesen und dem Sinnenwesen im gebildeten Menschen konnte nach der Strenge kantischer Ethik nirgends gerechnet werden, da jenes mit diesem nur auf eine einzige Weise, in dem reinen pflichtmäßigen Wollen und dem geistigen Gefühl der Achtung vor dem Gesetz, in Verbindung trat. Die Unvergleichbarkeit der beiden Seiten menschlicher Natur entzieht der Vorstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen ihnen jeden greifbaren Inhalt. Schiller ersetzt nun die übernommene durch die neue Polarität von Formtrieb und Stofftrieb, die ziemlich genau in die Funktionen der früheren Zweiheit eintreten, die aber in einem Verhältnis ursprünglicher Wechselwirkung gedacht werden; ein Begriff, für dessen Erläuterung Schiller auf Fichtes Wissenschaftslehre, deren Einfluß hier spürbar wird, verweist.

Im ästhetischen Zustand des Spieles soll das labile Gleichgewicht der beiden Kräfte hergestellt sein. Dieser Zustand ist nun, moralisch betrachtet, ein Zustand der Indifferenz, aber der aktiven Indifferenz, nicht einer moralischen Gestimmtheit, aber einer höchsten Bestimmbarkeit. In ihm ist „erfüllte Unendlichkeit" — alle Kräfte und alle Möglichkeiten liegen bereit aber entscheidungslos in ihm, und der Geist steht ihnen in völliger Freiheit gegenüber. Mit der „höchsten Bestimmbarkeit", die die Möglichkeit zum Guten, nicht das Gute selbst enthält, glaubt Schiller die Formel aufgestellt zu haben, die die Freiheit der Kunst mit ihrer Dienstbarkeit versöhnt. Das Problem, mit dem ästhetischen Humanismus gegeben und durch Kants Philosophie akut geworden, hat hier eine Lösung gefunden, von deren Künstlichkeit und Feinheit diese skizzenhafte Schilderung nur einen sehr ungefähren Begriff vermitteln konnte.

Gegen diese Lösung werden zwei Einwendungen zu erheben sein. Ist der Zustand der höchsten Bestimmbarkeit, wird man fragen müssen, wirklich moralisch indifferent oder ist mit dem, was seine moralische Indifferenz bezeichnen soll, nicht tatsächlich nur das Selbstverständliche gesagt, daß er, als ästhetischer Zustand, nicht selbst schon Handlung sein kann? Wenn die Versöhnung der beiden Triebe, des Form- und Stofftriebes, die unendliche Aufgabe sittlicher Menschenbildung ist, muß dann nicht die symbolische Vorwegnahme des vollendeten Zustandes als die reinste Form moralischen Verhaltens bezeichnet werden? Man sieht, daß wir mit solchen Fragen auf das Gebiet psychischer Zuständlichkeiten geraten, das eine allgemeine, philosophische Entscheidung nicht mehr zuläßt. Blicken wir vielmehr auf die Idee, von der wir sagten, daß sie für Schillers theoretisches Unternehmen leitend war und die als das bewegende Prinzip hinter den Formeln des Spieltriebs und der höchsten Bestimmbarkeit steht: es ist dies, unter dem bestimmten Bilde griechischen Menschentums, die ästhetische Form eines ethischen Ideals, das wir, im Gegensatz zu allen Theorien, die eine ursprüngliche Entzweiung und Entgegensetzung als Grundtatsache des Sittlichen setzen, als humanistisch bezeichnen dürfen. Nun brauchen wir uns nicht zu scheuen, die synthetische Konstruktion Schillers, trotz ihrer tiefsinnigen und glänzenden Formulierungen, trotz ihrer überraschenden Systematik für mißglückt, vielleicht sogar für genial dilettantisch zu halten (gemessen nicht an moderner Wissenschaftlichkeit sondern an der Folgerichtigkeit der

großen philosophischen Systeme) — die eigentliche Lösung, ihre Substanz gleichsam, liegt nicht in jenen zugespitzten Formeln.

Mit der Anerkennung eines ethischen Ideals, an dessen Formung das bildnerische Vermögen bestimmenden Anteil hat, ist schon die absolute Trennung zwischen ästhetischem und ethischem Wert durchbrochen. Beide Formen des Geistes sind schließlich, unbeschadet ihrer Eigentümlichkeit, auf die Erzeugung einer Wirklichkeit gerichtet. Diese eigentliche Lösung ist, muß man hinzufügen, hier nicht als begriffliche Lösung gegeben; sie wird vielmehr repräsentiert durch das regulativ hinter den Begriffen stehende Ideal, das die Züge des klassizistischen Humanismus jener Zeit trägt. Dies bedeutet aber nur, daß sie für uns wieder Problem geworden ist, nicht, daß sie für den Menschen des Klassizismus keine Wirklichkeit besessen hätte.

Der zweite Einwand, der von der geschichtsphilosophischen Konstruktion ausgeht, zielt auf den gleichen Punkt. Der ästhetische Zustand ist als Durchgang vor den moralischen gesetzt, in der Formulierung Schillers: die Schönheit soll der Freiheit vorangehen. Aber wieder ist ein Hinausgehen über den ästhetischen Zustand nicht vorstellbar. Den gleichen Einwand hatte schon Wieland gegen die frühere Form von Schillers Geschichtsphilosophie erhoben, als er angesichts der ersten Fassung der „Künstler" tadelte, daß die Schönheit als bloße Propädeutik vor das Erkennen der reinen begrifflichen Wahrheit gestellt sei. Der Theorie Schillers begegnet hier das gleiche Schicksal, von dem jeder Versuch, den Geschichtsverlauf a priori zu konstruieren, mehr oder minder betroffen wird. Die Unmöglichkeit, die begrifflich festgesetzten Phasen mit dem wirklichen Geschichtsablauf zur Deckung zu bringen, führt schließlich dazu, sie als ideale Momente zu erkennen, die die historische Wirklichkeit in jedem ihrer Abschnitte in sich schließt. Schon das im sechsten Brief entworfene Bild der griechischen Kultur, an anderer Stelle von Schiller zum Ausgangspunkt des dialektischen Dreischrittes von Einheit über Zersetzung zu neuer höherer Einheit gemacht, paßt sich hier nicht dem Ablaufschema ein. Immer mehr lockert sich im Gang der weiteren Untersuchung dieses Schema, immer reiner tritt die zeitlose Funktion des Schönen als Trägers der gemeinschaftsbildenden Kräfte, sofern nämlich alle Gemeinschaft auf dem gebildeten Menschen beruht, hervor. Schließlich erscheint der „ästhetische Staat" nicht mehr als ein Interims-Gebilde zwischen Naturstaat und künftigem Vernunftstaat sondern als

in der Zeit wachsende „unsichtbare Kirche", das meist verborgene aber nie entbehrte Fundament alles staatlichen Lebens.

So führt uns auch der zweite Einwand nur tiefer in das Wesen des philosophischen Rechtfertigungsprozesses, und wir entdecken in veränderter Gestalt ein altes Grundmotiv wieder: die platonische Lehre von Rhythmus und Harmonie, die mit der Musik in das Innerste der Seele eintauchen und dort die gleiche Ordnung bewirken, die den Staat und schließlich den Kosmos überhaupt zusammenhält.

Die dritte Phase der hier betrachteten Entwicklung, die wir als die idealistische bezeichnen, greift in mehrfacher Hinsicht über unseren Zusammenhang hinaus, so daß wir uns, unter Beiseitlassung aller Einzelheiten, mit einer ganz allgemeinen Umrißlinie zu begnügen haben. Denn einmal ist, was bisher neben unseren beiden abstrakten Leitbegriffen die konkrete Einheit der beobachteten Entwicklung sicherte, die klassizistische Norm, hier schon entweder in ihrer Bedeutung beeinträchtigt oder in voller Auflösung begriffen. Sodann hat sich das Schwergewicht der bisherigen Auseinandersetzung verschoben, so daß von einer philosophischen Apologie der Kunst nur noch mit größerer Vorsicht gesprochen werden darf. Überall wo in der Polemik gegen die Aufklärung diese noch als wirklicher Gegner, nicht bloß als Stufe des dialektischen Geistesganges oder als Folie, von der sich die eigene Philosophie kenntlich abhebt, empfunden wird, können wir annehmen, daß noch echt apologetische Kräfte am Werk sind. Im übrigen werden zwar die Versuche, die Schönheit in Beziehung zu den anderen Geistesformen zu stellen, fortgesetzt, und sie erfahren grade hier ihre Vollendung. Aber der Akzent dieser Verbindung ist anders zu setzen. Die Entwicklung der deutschen Dichtkunst und vor allem das Werk Goethes hatten es inzwischen zuwege gebracht, daß die Kunst, einer Legitimation nicht mehr bedürftig, zu einer selbständigen und sogar zu der herrschenden Geistesmacht emporgewachsen war. Die Bemühungen, innerhalb eines philosophischen Systems die Beziehungen zwischen Kunst und Sittlichkeit, Kunst und Religion, Kunst und Wissenschaft theoretisch klarzustellen, haben weniger den Sinn, die Würde und die geistige Bedeutung der Kunst ins Licht zu rücken. Eher dürfen wir in ihnen die Ansprüche der anderen geistigen Formen sehen, die nun ihrerseits die Kunst sich zum Bundesgenossen machen oder sie ihrem Dienste unterstellen wollen. Sie soll zum „Organon der Philosophie" werden oder durch Schaffung einer Mythologie zur Dienerin der

erhofften neuen Religion. Der abermaligen Gefährdung und schließlichen Auflösung des ästhetischen Autonomiebegriffes entspricht eine Verschiebung der realen geistigen Kräfte. Die feinsten und aufmerksamsten Geister der Zeit spürten und sprachen es aus, daß die Epoche der Kunst abzulaufen begann. Die Kunst aber, die hier in Rede stand, war das geworden, was ihr der Gedanke als ästhetische Theorie zugestanden hatte: eine Bildungsmacht und die eigentliche Repräsentantin der Norm des klassizistischen Humanismus. Auch diese begann mit dem Zurücktreten der Kunst zu zerfallen.

An zwei Punkten setzte das Denken der idealistischen Philosophie die zuletzt von Schiller umgeformte Gedankenreihe fort. Einmal durch mannigfach variierende Weiterbildungen der geschichtsphilosophischen Theorie, die der Kunst entweder einen gewissen Abschnitt der Geistesgeschichte zuwiesen oder mit glücklicherem Blick das Ablaufschema zur Gliederung der Kunstgeschichte selbst verwendeten. Das Wertvolle an diesen Konstruktionen ist, aus den vorhin angedeuteten Gründen, entweder Kunstgeschichte, und zwar oft, namentlich bei Hegel, eine tief und großartig erfaßte Geschichte; oder es ist Philosophie, und dann betrifft es nur in zweiter Linie irgendwelche Einteilungen des Geschichtsverlaufes. Was also an der idealistischen Ästhetik Geschichtsdeutung ist, kann für uns außer Betracht bleiben.

Erst mit dem zweiten Punkt ist eine wesentliche Fortbildung unserer Problematik bezeichnet. Bei Schiller bleibt eine Unsicherheit darüber bestehen, ob die Kunst, wie es nach der Anlage der Theorie scheint, nur bedingungsweise, als Durchgang zu einem höheren Stadium zu werten ist, oder ob sie, wie es die Ausführung der Theorie nahelegt, einen unbedingten Wert behauptet. Dieser Zweifel wird nun beseitigt. In der Begründung der ästhetischen Eigengesetzlichkeit soll die Einbezogenheit in die Funktionalität des Geistes mitgesetzt sein. Es ist die eine Realität, sei sie nun das Absolute oder Geist oder Idee genannt, die sich in den verschiedenen Formen als sittliche Handlung, als wahrer Begriff, als schönes Bild darlegt. Die Autonomie dieser Formen ist nur das Korrelat ihrer wechselseitigen Bezogenheit, die durch eine ihnen gleichmäßige überlegene Instanz bewirkt wird.

Der Prozeß der philosophischen Auseinandersetzung zwischen den Begriffen der Autonomie und der Kulturfunktion hat hier seine Vollendung und seinen relativen Abschluß erfahren. Die Kunst ist in ihrer

Eigengesetzlichkeit begriffen und gegen alle moralische und didaktische Einengung wie auch gegen die Auflösung ihres Begriffes durch psychologische Lusttheorien geschützt. Aber in dieser Selbständigkeit ist sie zugleich Träger eines Prinzips, in dem die Einheit des Geistes beschlossen ist. Die problemgeschichtliche Einleitung, die Hegel seinen Vorlesungen über Ästhetik voranschickt, entfaltet bei der Erörterung des Zweckbegriffes noch einmal die ganze Dialektik des von uns ins Auge gefaßten begrifflichen Prozesses. Alle Behauptungen früherer Theorie, die der Kunst Erheiterung, Besserung, Belehrung als Zweck aufbürden wollten, werden nach ihrem berechtigten Kern aufgenommen und zugleich, als der Reflexionsbetrachtung angehörig, durch den neuen „absoluten" Standpunkt überwunden. Als Gefäß des höchsten geistigen Gehaltes hat die Kunst sich nicht den gleichsam von außen an sie herantretenden Zweckbestimmungen zu unterwerfen, sondern ihre geistige Bedeutung, die sich auch in solchen Wirkungen entfalten muß, ist in ihr selbst gegeben.

Schließlich dürfen wir, zur Bestätigung unserer Auffassung, daß die hier abgeschlossene begriffliche Entwicklung im engsten Zusammenhange mit der wachsenden Bedeutung und Schätzung der Kunst stehe, uns auf diesen ältesten und größten Historiker jener Entwicklung berufen. In seinen Vorlesungen über Ästhetik sagt er von Schelling, den er als seinen eigentlichen Vorgänger betrachtet: „Wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen der Menschen zu behaupten angefangen hatte, ward jetzt auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden und sie . . . in ihrer hohen und wahren Bestimmung aufgenommen" (WW X 1, 82).

Diese Vollendung der theoretischen Aufgabe trägt jedoch ein Moment der Zersetzung und den Keim einer neuen Problematik in sich. Solange sich die den einzelnen Geistesformen übergeordnete Instanz als „objektiver Geist" in geschichtlicher Anschaulichkeit entfaltet, bleibt das anschauliche ästhetische Gebilde in seiner Integrität gewahrt. Sobald sie aber als Idee gedacht und in logische Form umgesetzt wird, droht eine neue Heteronomie. Die Entwicklung kehrt, wenn auch auf höherer Stufe, zu ihrem Anfang zurück, und aufs neue erscheint hinter dem Schönen als sein eigentlicher Kern das Wahre. Es ist dies innerhalb der begrifflichen Entwicklung die Entsprechung zu dem, was wir nach seiner praktischen Seite als Zurücktreten der Kunst und Auflösung der an sie gebundenen klassizistischen Norm bezeichnet hatten. Der gleiche geistes-

geschichtliche Vorgang ist es schließlich, der als romantisches Gegenspiel zu der Unterordnung der Kunst unter die Hegelsche Idee die poetische Phantasie selbst zum architektonischen Prinzip der Lebensordnung machen möchte. Wir sahen, wie Friedrich Schlegel als Kunsttheoretiker seinen Ausgang von der klassizistischen Wertung genommen hatte. Auch für ihn war sie Eins mit dem Bildungsgedanken. „Die Seele meiner Lehre ist, daß die Menschheit das Höchste ist und die Kunst nur um ihretwillen vorhanden sei" (Briefwechsel mit August Wilhelm S. 125). Mit der Umbildung der klassizistischen zur romantischen Kunstlehre löst sich der Kosmos, der den goethischen Bildungsgedanken mit Fichtes Metaphysik vereinigen sollte, auf zu der romantischen Arabeske einer Welt als Produkt des in unumschränkter Willkür schaffenden „Kunstgeistes". Der Begriff der ästhetischen Autonomie in seiner paradoxen Steigerung überschlägt sich selbst. Noch in seiner Katastrophe — für welche Friedrich Schlegels Flucht in die katholische Kirche nur ein biographisches Symptom ist — beweist er, wie sehr die von ihm geforderte Einsicht über den wissenschaftlichen Erkenntniswert hinaus in einer Funktion des geistigen Daseins wurzelt. — Inzwischen hatte die neue, der klassischen Lebenssicherheit beraubte, im Gegensatz zur Klassik innerlich apolitische Kunst ihre „phrygische Tonart" entdeckt, den Sirenenton verzehrenden, scheinbar einfältigen Wohllautes und abgründiger Klage, der die romantische Kunst tiefer als ihre Theorie und ihr Vorbild von der klassischen Gesinnung scheidet — nach Goethes Definition: wie das Kranke von dem Gesunden.

Wenn wir nun vom Standpunkt unserer anfänglichen Betrachtung aus die hier geschilderte von Winckelmann bis Hegel reichende Entwicklung noch einmal überblicken, so ergibt sich uns diese Bemerkung: Was wir trennen zu müssen glaubten, das sogenannte klassizistische Dogma, in Wahrheit mehr und weniger als ein Dogma, eine anschaulich lebendige Norm, und die begriffliche Auseinandersetzung zwischen ästhetischem Autonomiebegriff und humanistischer Kulturidee erwies sich in der historischen Entwicklung als engstens miteinander verknüpft — eine Verknüpfung, die bei Winckelmann und Herder naiv bleibt, durch Kant reflektiert, zum Problem aber erst für die nachträgliche Betrachtung wird. Angesichts dieser Tatsache scheinen sich die Wege des Historikers und des Theoretikers zu trennen. Jener wird mit dieser Verknüpfung die lebendige Einheit der Zeit und ihre Einzigkeit zu erfassen suchen und ihr Irrtum wird ihm, wenn er nur fruchtbar war, ebenso lieb sein wie ihre

Wahrheit. Dieser, der Theoretiker, wird hingegen die Verknüpfung zu lösen, die in ihrer Anschaulichkeit vergängliche Norm auszusondern trachten, um die Problematik der begrifflichen Auseinandersetzung zwischen dem Autonomieprinzip und dem Gedanken der Kulturfunktion nach ihrer Reinheit zu erfassen. Aber diese Aufteilung, die die Geschichte einerseits zum schönen Schauspiel, andererseits zum theoretischen Exempel macht, ist oberflächlich und falsch, und durch nichts wird sie deutlicher widerlegt, als durch den Gegenstand, an dem sie sich hier versuchen will. Auch der historische Darsteller muß die Probleme, wenn er sie als Zeugnis einer geistigen Entwicklung schildern will, denken. Auch für den Theoretiker, wo er abweicht und einen Irrtum feststellt, ist der Irrtum noch bedeutungsvoll sowohl als Lösungsversuch wie auch als Teil der geistigen Einheit, die sein höchster Gegenstand ist; so daß bei aller Verschiedenheit der Erkenntnismittel der Historiker und der Theoretiker des Humanismus an einem Werk bauen.

ANSPRACHE

DES PRÄSIDENTEN DER GESELLSCHAFT FÜR ANTIKE KULTUR HERRN STAATSSEKRETÄR JOHANNES POPITZ ZUR ERÖFFNUNG IHRER ERSTEN ÖFFENTLICHEN TAGUNG

Ich habe die Ehre, namens des Vorstandes der Gesellschaft für antike Kultur die Festsitzung der ersten Tagung unserer Gesellschaft zu eröffnen. Ich begrüße den Kreis hochgestellter und hochangesehener Gäste aus Inland und Ausland, die durch ihr Erscheinen unsere Tagung auszeichnen; ich begrüße insbesondere auch die Teilnehmer an der Hundertjahrfeier des Archäologischen Instituts, in deren Rahmen wir unsere Tagung einfügen durften. Mit Freuden stelle ich fest, daß die Mitglieder unserer Gesellschaft in großer Zahl sich heute zum ersten Male zu einer Kundgebung zusammengefunden haben, die vor einer breiten Öffentlichkeit Zeugnis ablegen soll von den Zielen der Gesellschaft. Diese Versammlung bringt uns den Beweis, daß die Männer, aus deren Initiative die Gründung der Gesellschaft für antike Kultur im September 1924 hervorging, die rechte Empfindung für ein Bedürfnis hatten, das gerade aus der gesellschaftlichen Entwickelung der Nachkriegsjahre hervortreten mußte. Diese Männer, denen heute zu danken sicherlich eine unserer Aufgaben sein muß, haben bisher ihre werbende Tätigkeit für den Gedanken, der sie beseelt, in erster Linie durch die Herausgabe einer Zeitschrift entfaltet, die Sie alle kennen und die Sie sicherlich alle lieben gelernt haben. Die Versenkung in ihren Inhalt, die Freude an ihren Darbietungen und an ihrer Form hat uns Mitglieder bisher verbunden. Wenn nun der in der Mitgliederversammlung von 1928 gewählte Vorstand dazu überging, die Mitglieder zu einer Tagung, wie der heutigen, aufzurufen, so erstrebte er nicht nur die engere Fühlungnahme mit denen, die sich bisher um die Hefte der „Antike" vereinigt haben, sondern er wollte mehr. Er bezweckt, nach außen nachdrücklich zu zeigen, daß eine Gemeinde der Freunde der Antike besteht und daß diese Gemeinde gewillt ist, einen Platz im Leben der Gegenwart einzunehmen als ein Sammelpunkt

aller derer, die sich der lebendigen Bedeutung der antiken Kultur für die Gegenwart bewußt sind.

Worin besteht die Bedeutung? Sind die Wandlungen im Gefüge der modernen europäischen Welt und im Gefüge unseres engeren Vaterlandes, in der uns umschließenden Gesellschaft und Wirtschaft nicht so gewaltig gewesen, daß wir besser daran täten, uns um die Erkenntnis der neuen und neuesten Entwicklungstendenzen zu bemühen, sollten wir nicht gerade den 'Gebildeten' — um diesen schwer umgrenzbaren Begriff zu gebrauchen — die Mahnung zurufen, den Anschluß an die Kräfte zu suchen, die ihren Ursprung in der wirtschaftlichen und politischen Geschichte der neuesten Zeit haben? Wissen wir doch, wie sehr erfolgreiche Praktiker unseres Erwerbslebens und wesentliche Träger unseres politischen Lebens der geistigen Bindung an das Überlieferte, der Verstaubtheit unserer Schulweisheit Mitschuld zuschreiben an Mißerfolgen und Rückschlägen, hören wir doch immer wieder von der Nutzlosigkeit der Beschäftigung mit den alten Sprachen, mit Geschichte und Kultur längst versunkener Völker, von der Vernachlässigung der exakten Wissenschaften, kurz von der Rückständigkeit nicht nur in der Vorbildung, sondern in der gesamten Einstellung unserer Gebildeten. Nun, es wird gut sein, nachdrücklich zu betonen, daß die, denen die Antike im Sinne unserer Gesellschaft etwas bedeutet, weit davon entfernt sind, Vorurteile konservieren zu wollen, irgendeine einseitige Versenkung in einen lediglich durch Herkömmlichkeit legitimierten Bildungsstoff als Schutz im Wirrsal der Zeiten zu predigen. Ja, es ist überhaupt nicht Sache und Aufgabe unserer Gesellschaft, Streitfragen, wie sie sich aus den angeführten Meinungen ergeben, entscheiden zu wollen. Nicht um antike oder moderne, um humanistische oder realistische Vorbildung oder Geistesrichtung handelt es sich, sondern lediglich um das diese vorgeblichen Gegensätze zusammenfassende Problem, wie sich die Gegenwart in allen ihren Erscheinungen zur antiken Kultur verhält.

Diesem Problem kann freilich nur der entscheidende Wichtigkeit beimessen, der sich nicht willenlos tragen läßt von den Wogen moderner Entwicklung, sondern der vorwärts schreitet mit rückwärts gewendetem Blick, der sich nicht nur die bange Frage des Wohin in der Sorge des Alltags vorlegt, sondern der von der Notwendigkeit überzeugt ist, in der Erkenntnis des Woher und Warum wertvolleres Material für die Antwort auf jene Frage zu finden, als im hemmungslosen Wünschen und Hoffen.

Woher kommen die Gebilde unserer modernen Welt, woraus entstand ihr inneres Gefüge? Wer von dreitausend Jahren weiß sich Rechenschaft zu geben, wer aufmerksam das, was wir unsere Kultur zu nennen gewohnt sind, vergleicht mit den Kulturen anderer Erdteile, der wird finden müssen, daß wir in fast allen Lebensäußerungen unserer Gegenwart umklammert sind von jenem Erbgut, das einst der schöpferische Geist des Weltgeschehens auf jener kleinen Halbinsel entstehen ließ, die sich wie eine zum Empfang reichster Gaben geöffnete Hand nach den uralten Kulturgebieten Asiens und Afrikas hin ausstreckt und doch die Hand nicht über den empfangenen Gaben schloß, sondern sie für alle Zeiten öffnete, um allen Nationen der Welt darzubieten, was sie selbst, Empfangenes umgestaltend, unendlich Neues hinzufügend, der Menschheit als kostbarste Mitgift bereitet hat. Was ist es, was der griechische Geist erschuf und was unserer Gegenwart noch eingeprägt erscheint? Sind es die Hallen mit ihren klingenden Säulen, die Tempel, deren Trümmer uns entzücken, wenn uns ein günstiges Geschick in die Mittelmeerwelt führt, ist es das edle Gliederspiel antiker Statuen und Bildwerke, die ausgeglichene Form der Vasen und Geräte, ist es der unerhörte Reichtum einer Literatur, die auf fast allen Gebieten des Wissens und der Formgebung noch heute dem Leser Erhebung und Belehrung übermittelt, ist es das immer wiederholte Bemühen um die tiefsten Fragen, die Menschen bewegen können, ist es die Prägung der Begriffe vom Staat und seinen Bürgern, vom Volk und seinen Pflichten? Gewiß, alle diese Schöpfungen hellenischen Geistes werden uns noch heute erheben, die immer wiederholte Beschäftigung mit ihnen wird uns Stunden des Glücks übermitteln, uns in Bewunderung versetzen über das, was Menschengeist vor vielen Hunderten von Jahren vermochte. Aber allen diesen Einzelschöpfungen werden wir dies und jenes, je nach Einstellung und Urteilsfähigkeit, zur Seite setzen können, was andere Nationen schufen und was vor allem uns Deutschen unsere eigenen großen Männer und Meister übermittelten. Nicht jene Einzelschöpfungen, so herrlich und ragend sie sind, geben der Antike ihre einzigartige Stellung im Leben der Gegenwart. Die Griechen gaben der Menschheit mehr, sie gaben ihr ein Ganzes, eine Kultur oder, besser gesagt, die bewußte Idee der Kultur als eines höchsten Menschengutes, und sie stellten damit durch ihr Vorbild den Völkern die Aufgabe, sich nicht im Streit um äußere Macht und um die Güter dieser Welt zu erschöpfen, sondern die Glieder der Nation zu wahren Menschen, das heißt zu Wesen von

innerer Freiheit und von Verbundenheit mit der Gemeinschaft, in die sie hineingestellt sind, heranzubilden. Diese Aufgabe setzte das Griechenvolk der Menschheit gewiß nicht bewußt, sondern lediglich durch das Vorbild, als Prototyp eines Volkes mit unbeirrbarem Kulturgefühl. Und die Weltgeschichte zeigt, daß kein Volk, das dieser Aufgabe nachging, sie einer seiner besonderen nationalen Eigenheit entsprechenden Lösung entgegenzuführen wußte, ohne sich irgendwie an das gegebene Vorbild anzuschließen und ohne mit der Aufgabe auch wesentliche Teile des Bildungsinhalts und der Formenwelt der Antike zu übernehmen. Der Wirkungsgrad des einmal von diesem besonders begnadeten Volke Erreichten ist so stark gewesen, daß die antike Kultur, alsbald getragen auf den starken Schultern der äußerlich herrschenden, geistig aber angeglichenen Macht des römischen Volkes, nicht nur alle die Länder durchdrang, die zu dem gewaltigen Imperium Romanum gehörten, sondern daß sie sich verband mit der auf ganz anderem Boden entstandenen christlichen Religion und ihrer Kirche und mit ihr zusammen, auch nach Zeiten der Vernichtung und der Barbarei, zu einem entscheidenden Teile die Geistesrichtung aufzubauen wußte, die unserer europäischen Kultur und damit überhaupt der Kultur der gebildeten Welt eignet. Es wäre ein zur Erfolglosigkeit verurteilter Versuch, wenn sich der moderne Mensch losmachen wollte von dem geistigen Erbe aller der Generationen, die vor ihm immer wieder zurückkehrten zur belebenden Kraft der Antike. Zu fest hält auch unsere Gegenwart trotz aller äußeren Veränderungen, trotz unseres ganz anderen Verhältnisses zu den Kräften der Natur, trotz alles verständlichen Strebens zur Unbedingtheit und Eigenwüchsigkeit, die Begriffs- und Formenwelt umklammert, die der Antike entstammt. Gerade wer den Wunsch hegt, sich freizumachen von dem Beiwerk, das aus der alten Welt neben dem wahrhaft Wertvollen in die Überlieferung und Ideenwelt unserer Zeiten hinübergeglitten ist, muß in dem Problem klarer Erkenntnis des Verhältnisses von Gegenwart und antiker Kultur ein Zentralproblem gerade auch unserer an Wirrnissen reichen Tage erblicken.

Wenn Johann Jakob Bachofen einmal gesagt hat, daß die Jurisprudenz durch zwei Mittel ihre Frische bewahre und sie immer wieder erwürbe, durch den unmittelbaren Verkehr mit der alten Weisheit, dem Erbe der Antike, und durch die Beschäftigung mit dem praktischen Leben, so scheint er mir mit diesem Ausspruch den Rahmen anzudeuten, in den

jede Wissenschaft, jede geistige Bildung eingespannt ist. Das praktische Leben, die Erkenntnis seiner Bedingungen und Wandlungen stellt dem Theologen, dem Philosophen, dem Juristen, dem Mediziner, dem Staatsmann und dem Politiker und so jedem anderen denkenden Menschen seine immer neuen Aufgaben; der aber wäre ein Tor, der an die Lösung dieser Aufgaben herangehen wollte, ohne sich dabei der 'alten Weisheit', die ihm das Denken und Ringen der Generationen übermittelt, zu bedienen. Der moderne Staat ist gewiß etwas ganz anderes, als die Polis der kleinen griechischen Staatenwelt: aber wer wollte das Verhältnis von Staat und Volk, das Problem staatlicher Organisation zu durchdringen suchen und vorübergehen an den Worten, die der größte griechische Staatsmann Perikles dem Staate der Athener gewidmet hat? Für die vier großen platonischen Kardinaltugenden, die Frömmigkeit, die Tapferkeit, die Gerechtigkeit und die Besonnenheit können wir sicherlich aus der Geschichte aller Völker, können wir vor allem auch aus der Geschichte unseres deutschen Volkes, bis in die jüngsten Zeiten hinein, in unabsehbaren Reihen wundervolle Beispiele anführen und preisen, aber glaubt jemand an eine Zeit, wo wir uns loslösen könnten von jenen durch die Dichtung nicht bloß der Antike selbst, sondern aller folgenden Zeiten verklärten Gestalten eines Sokrates, eines Leonidas, eines Solon oder eines Aristides? Die Geschichte aller Völker bietet gewiß immer wieder Beispiele für Männer, die sich Übermensch genug fühlten, um sich gegen die Traditionen ihrer Väter und ihrer Volksgemeinschaft zu stemmen, aber wer wollte vergessen, daß uns griechische Geschichtschreibung und Dichtung die ersten Vertreter solcher Prinzen aus Genieland etwa in einem Alkibiades oder einem Alexander dem Großen geschildert hat?

Doch genug der Beispiele. Jeder von uns wüßte aus seinem Tätigkeitsgebiet, und schiene es dem antiken Leben auch noch so entfernt, ähnliches hinzuzufügen. Halten wir fest, daß solche Beispiele für unsere Auffassung von der Antike als einem schicksalvollen Ausgangspunkt unserer Gesamtkultur nur gleichsam symptomhafte Bedeutung haben. Wir blicken nicht auf das Wunder der Antike in irgendeiner unklaren Schwärmerei, so warm unser Herz auch in Bewunderung vor ihren Leistungen schlägt; es gilt für uns nicht — um mich des Ausdrucks eines modernen Ästheten zu bedienen — dem Rufe der Seele nach dem Weiß und dem Bernsteingelb und dem Meerschaumrosa des antiken Marmors und nach einem purpurnen Himmel —, das sind Träume, die den einen erheben und die

dem andern vielleicht Hemmung in Kraftentfaltung und Weltanschauung bedeuten: es gilt der immer erneuten Erkenntnis vom organischen Ursprung unserer eigenen lebendigen Gegenwart. —

Es sind nur die Gedanken eines Laien, wenn Sie wollen, eines Gebildeten, dem gerade die Tätigkeit mitten im Getriebe des täglichen Lebens das Streben nach Erkenntnis innerer Zusammenhänge eingegeben hat, die ich Ihnen in dieser Eröffnungsansprache ausdrücken durfte. Sie zu vertiefen und zu klären, sie zu reinigen von unklarer Sehnsucht, sie systematisch zu gestalten, ist Sache des Forschers, des Gelehrten. Indem ich Sie, meine Damen und Herren, nochmals als Gesinnungsgenossen recht herzlich willkommen heiße, ist es mir eine besondere Freude, nunmehr das Wort dem Forscher und Gelehrten erteilen zu können, dessen Lebensarbeit der Antike und ihrer Bedeutung für die Gegenwart gehört und dem unsere Gesellschaft zu einem wesentlichen Teile ihre Entstehung verdankt.

Das Wort hat der stellvertretende Vorsitzende der Gesellschaft für antike Kultur Herr Professor Werner Jaeger.

DIE GEISTIGE GEGENWART DER ANTIKE

REDE GEHALTEN AUF DER ERSTEN ÖFFENTLICHEN TAGUNG DER GESELLSCHAFT FÜR ANTIKE KULTUR*)

VON

WERNER JAEGER

Inmitten der rauschenden Festeswogen der Jahrhundertfeier des Archäologischen Instituts und der Internationalen Tagung für Ausgrabungen liegt ein kleines Eiland und lädt den Odysseus, der durch diesen Wogendrang sein schwankendes Boot steuert, zu flüchtigem Verweilen. Die Ufer unserer Insel bedeckt eine noch nicht gerade üppige Vegetation, aber sie sind immerhin grün, ein Zeichen des Lebens. Die Insel ist die Gesellschaft für antike Kultur. Aus dem Meer der Wissenschaft ist sie eines Tages aufgetaucht, wie das kleine Delos in Urzeiten nach hellenischer Sage aus der Flut des erdumschlingenden Vaters sein Haupt erhob, und wie jenes senkt sie ihre Wurzeln in den festen Grund ihres Meeres. Wenn einige sagen, sie sei in den ersten Zeiten noch unstet auf den Fluten umhergetrieben, bevor sie ihren festen Platz fand inmitten des Kreises der Geschwister, so wäre ja auch das nur eine neue Ähnlichkeit mit jener heiteren Insel, der Geburtsstätte Apolls, wo an festlichen Tagen die ganze meerbefahrende Griechenwelt zusammenströmte und der Gott unter seinen Verehrern gegenwärtig war. Daß auch in unserer Panegyris heute und bei allen zukünftigen Tagungen, die ihr noch folgen werden, jene echte griechische Festfreude heimisch werden möge, die der blinde Sänger des homerischen Hymnus auf den delischen Apollon in strahlenden Versen verherrlicht hat, das ist der Wunsch des Mannes, in dessen Gedanken das Zukunftsbild der Gesellschaft für antike Kultur mit zuerst bestimmte Umrisse angenommen hat und der heute die Freude hat, bei ihrer ersten Tagung zu sprechen. Möge auch unter uns der Genius immer gegenwärtig sein, den wir verehren, der lebendige Geist der Antike.

*) Die Rede erscheint gleichzeitig als selbständige Schrift im Verlag von Walter de Gruyter & Co. Berlin.

Aber nicht nur zu vorübergehender Epiphanie an seltenen Festen diesen Genius zu beschwören, ist unsere Gemeinschaft gegründet worden. Ihre Bestimmung ist es, den Geist der Antike im Leben unserer Zeit dauernd wirksam zu erhalten. Nicht ein Redeprunkstück für den Genuß des Augenblicks, sondern ein Besitz für immer — mit diesen Worten hat Thukydides einst seinem eigenen Geschichtswerk seinen Platz im geistigen Haushalt der Menschheit angewiesen, es als ein Stück ihres eisernen Bestandes gebucht, dessen unerschütterliches Vorhandensein den wechselnden Etat ihrer Gewinne und Verluste im Gleichgewicht erhält. Die stolze Erwartung, die sich in diesem Bekenntnis zur schlichten Wahrheitsforschung nicht gerade ängstlich verbirgt, ist durch die Erfahrung von zwei und einem Drittel Jahrtausenden bestätigt worden. Nicht von der Gunst des Zufalls, sondern von dem inneren Werte seiner Leistung versprach sich der Gründer der kritischen Geschichtschreibung die Dauer seines Werkes. Denn nicht nur einmalige Geschehnisse wollte er festhalten. Der große Krieg, der die Griechenwelt in der Hochblüte ihres Geistes politisch für immer zugrunde richtete, hatte den mit dem Leiden seines Volkes innerlich ringenden Denker zu Erkenntnissen geführt, die, so war seine Überzeugung, wie unumstößliche Gesetze Bestand haben würden, solange die Natur der Menschen dieselbe blieb. So war dem vergänglichen Ereignis der Stempel zeitloser Wahrheit aufgeprägt, die Dauer war bereits in die schöpferische Gesinnung mit aufgenommen, aus der das Werk geboren ward. Ein Besitz für immer — solange die Natur des Menschen dieselbe bleibt —, die Formeln des großen Historikers scheinen wie geschaffen, um die Schöpfergesinnung der Antike überhaupt zu bezeichnen: aus dem intensivsten, geistigsten und natürlichsten Leben der Wirklichkeit zur Höhe der Idee geläuterte, allseitige Erfahrung des Ewig-Menschlichen in seiner Größe wie in seiner Grenze. Das Menschliche als der Grenzfall tierhafter und göttlicher Existenz inmitten des Kosmos; das Menschliche, weder in Hybris sich steigernd zum Übermenschentum noch zynisch den Preis des Lebens unterbietend, sondern kreisend in der Harmonie der Lebenssphären, an die es durch natürliches Gesetz geheftet ist.

Die Frage nach der geistigen Gegenwart dieser Welt kann nicht nur den Sinn haben, sie unter den besonderen Aspekt unserer modernen Zeit zu stellen. Sie hat ein Recht, an ihrem eigenen Maßstabe der Dauer gemessen zu werden. Die Gegenwart als bloßer Zeitpunkt zwischen Ver-

gangenheit und Zukunft ist das schlechthin Flüchtige. Sie ist schon vorüber, wenn du sie denkst. Und soweit die Antike selbst ein Stück Geschichte in dem Sinne dieses ewigen Flusses ist, in dem nichts dauert als die Bewegung, ist sie nur ein Gewesenes, das nicht wiederkehrt. Die nacherlebende Phantasie unserer geschichtlichen Erinnerung kann das früher Geschehene wohl vergegenwärtigen, 'als ob' wir es noch einmal miterlebten, doch diese Umsetzung des Perfectum in das Praesens historicum ist etwas anderes als die geistige Präsenz, von der wir reden: die Dauer im Wechsel. Aber Geschichte ist ja nicht nur der Strom des ununterbrochenen Geschehens. Zwar die Erinnerung der Menschen heftet mit Vorliebe sich an die elementaren Ausbrüche und gewaltsamen Erschütterungen im Leben der Völker, an die furchtbaren Krisen, wo das mühsam erbaute System der Kultur, das Werk der Jahrhunderte, wie ein Strohhaus zusammenknickt. An solchen Zeitwenden stehen die Heroen auf und spielen die tragischen Schicksale sich ab, die von jeher der Lieblingsgegenstand aller Historie sind, dieser echten Tochter des epischen Gesanges. Aber es gibt noch eine andere tröstlichere und sinnvollere Seite der Geschichte, das ist die Betrachtung des Aufbaus jener geistigen Welt, die sich in dem zeitlichen Flusse erzeugt, aber sich hochragend über ihn emporhebt wie eine unzerstörbare Akropolis. Vergänglich ist nur, was 'geschieht'. Aber was der Mensch in diesem Geschehen erlebt, erleidet, erkennt, und was in den Schöpfungen der Kunst und des Gedankens zur bleibenden Gestalt des Menschlichen sich abgeklärt hat, das löst sich los von seinem Ursprung und wandelt siegreich durch den Graus der Zeiten. Mag auch noch so viel kostbarstes Gut des Altertums wieder versunken sein: das was erhalten geblieben ist, hat sich nicht ohne innere Notwendigkeit behauptet. Es sind nicht nur gewaltige Einzelwerke, ehrwürdige Bruchstücke einer untergegangenen Welt. Das gilt in gewissem Sinne wohl für die antike Kunst, aber nicht für die Literatur. In ihrer Literatur lebt die Geisteswelt der Antike als ein ideelles Ganzes fort. Sie stellt eine geschichtlich-geistige Einheit, eine organisch entfaltete, in sich vollkommene Bildungswelt, einen Stufenbau der menschlichen Werte dar. In den festen Grundformen dieses Kosmos ruht auch heute noch das Leben der europäischen Völker, und wenn wir dieses Leben die europäische Kultur nennen, so bekennen wir schon durch dieses antike Wort, daß unser gesamtes geistiges Dasein seinen Maßstab und sein inneres Zentrum durch die Antike erhalten hat. Geprägte Form, die lebend sich entwickelt, so hat Goethe das Struktur-

gesetz alles organischen Werdens formuliert. Die Formel, epochemachend für ihre Zeit, seither ein Grundstein alles historischen Denkens, ist selbst der stärkste Beweis für ihre eigene Wahrheit, denn der Begriff einer sich lebendig entfaltenden Form ist nichts anderes als der immer wieder sich durchsetzende aristotelische Gedanke der Entelechie. Angewandt auf die Stellung der Antike in der abendländischen Entwicklung, bedeutet dieser Gedanke: in allem Formwandel, trotz des steten Hinzutritts neuer religiöser, rassehafter und geistiger Formkräfte, erhält sich die Grundform konstant. In dieser Grundform der europäischen Entwicklung, in der antiken 'Kultur', ist die Sinneinheit der abendländischen Geschichte begründet. Sie ist in dieser großen Symphonie das führende Thema. Denken Sie es fort aus der Entwicklung, und die Geschichte des Abendlandes wird zum sinnlosen Chaos.

Niemals ist die Dauer der antiken Kultur im Wandel der Zeiten und Völker sichtbarer hervorgetreten als zu der Zeit, wo das römische Weltreich dem Ansturm der Germanen erlag und das Christentum wie eine Sturmflut über die Antike hereinbrandete. Damals sagten feurige Anhänger der neuen Religion den Untergang der herrschenden Bildung voraus. In seinem erhaltenen Briefwechsel mit einem hochgelehrten christlichen Freunde, dem späteren Erzbischof und Kirchenvater Basilius von Caesarea, antwortet der griechische Rhetor Libanios auf eine Herabsetzung der klassischen Bildung gegenüber den biblischen Büchern mit dem zuversichtlichen Bekenntnisse: „Halte Dich nur ruhig an die Schriften mit der schlechteren Form und dem wertvolleren Gehalt — wie Du sagst —, wer wollte es Dir verwehren! Aber die Wurzeln der Bildung, die immer die meine bleibt und die früher auch die Deine war, dauern doch in Dir und werden dauern, so lange Du lebst, und keine Zeit wird sie jemals zerstören, auch wenn Du ihnen kein Wasser gibst." Die weitere Entwicklung der Dinge hat ihm Recht gegeben. Zwar die Hoffnung seines kaiserlichen Beschützers Julian, des Abtrünnigen, wie ihn die kirchliche Geschichtschreibung genannt hat, erfüllte sich nicht: der Traum einer nationalen Wiedergeburt Roms aus der Besinnung auf die höchsten Werte der klassischen Kultur erwies sich als ein Phantom. Aber unter der führenden Schicht erwuchs in dieser Zeit des Zusammenbruchs aus dem unzerstörbaren Glauben an die Roma aeterna eine Renaissance der klassischen Bildung, und sie wurde zur Geburtsstunde der christlich-abendländischen Kultur. Die Kirche hat das geistige System der Antike nicht nur nicht zerstört, sie hat ihren Einzug

darin gehalten und sich in seinem widerstandsfähigen Bau eingerichtet für die Jahrtausende. Über der nationalen Dichtung und Gesittung der romanisch-germanischen Völker des Mittelalters wölbte sich der Geistesdom der klassischen Bildung und der aristotelischen Philosophie der Hochscholastik, und die germanischen Erobererkönige nisteten wie Adler in den Ruinen des römischen Imperiums und organisierten ihre Staaten auf den alten Reichsfundamenten und in dem Systemgehäuse des römischen Rechts. Als um 1500 das tausendjährige Bündnis des Christentums mit der Antike sich lockerte und für einen großen Teil Europas sich wieder in seine beiden ursprünglichen Elemente auflöste, in Humanismus und Reformation, da ging dem Streben nach Erneuerung des überweltlichen urchristlichen Glaubens parallel die Ablösung einer weltlichen Kultur, deren Ausgangspunkt die Wiedergeburt der Antike und ihrer Humanitätsidee war. Die französisch-englische Aufklärung des 17.—18. Jahrhunderts und der klassische deutsche Idealismus und Neuhumanismus am Ende des 18. Jahrhunderts sind die beiden Hauptstufen in der Entwicklung dieser modernen weltlichen Kultur Europas: beide sind echte Kinder der Renaissance. Mit jeder dieser historischen Schichten unserer geistigen Wesensstruktur ist die Antike untrennbar verschmolzen, auf jeder neuen Stufe dieses Prozesses ist unser Leben tiefer in ihr begründet worden. Auch heute noch wohnen wir unter dem alten Dach, in demselben festen Hause. Es gibt für die modernen Nationen keine andere geistige Solidarität als den Menschheitsgedanken der Antike und das Christentum. Die Stärke dieser Einheit liegt darin, daß sie nicht eine bloß abstrakte Idee ist wie Moskau oder Genf, sondern die gewachsene historische Einheit unserer geistigen und moralischen Denkform. Der Humanismus ist unbedingt ein Politicum. Das verkündigt imponierender als Worte es vermögen die glänzende Versammlung aller Nationen, die sich in seinem Namen hier zusammengefunden haben und die sich trotz aller sie entzweienden Interessen hier einmal als eine große Familie fühlen. Der Humanismus erweist sich als das tragende Gerüst im Aufbau unserer politischen Welt am stärksten dadurch, daß er wie kein zweites geistiges Prinzip die nationale Idee der Völker mit der Tatsache ihrer übernationalen Verbundenheit zu vereinigen weiß. Es ist die eigentümliche Doppelstellung von Hellas und Rom in der europäischen Welt, daß jedes der großen Kulturvölker nur mit ihrer Hilfe zur kulturellen und nationalen Selbstentfaltung gekommen ist, und daß doch zugleich die Antike das übernationale Geistesband ist, das die Völker zusammenhält. Wer sich von der Antike scheidet,

verzichtet damit auf das Verständnis seiner eigenen nationalen Kultur und bricht die Brücke ab zu den anderen Nationen.

Ich muß nun auch von der Altertumswissenschaft als dem Vermittler unseres Wissens vom Altertum sprechen. Wie fügt sich die Tatsache der überzeitlichen Dauer der Antike der herrschenden wissenschaftlichen Anschauung ein? Der Klassizismus hatte allerdings die Werke der Alten immer als zeitlose Musterbilder der Schönheit, als absolute Norm der Form und des Gehalts betrachtet. Eine Altertumswissenschaft in unserem Sinne als Geschichte des realen Lebens der Antike kannte er noch nicht. Er lebte ausschließlich in der idealen Welt der großen Geistesschöpfungen antiker Kunst, Poesie und Philosophie, die ihm eine Sphäre der reinen menschlichen Bildung war, und unwillkürlich übertrug sich die Idealität dieser Sphäre auf das Bild, das man sich vom wirklichen Leben der Antike machte. Unwägbar ist der Einfluß, den diese Anschauung auf unsere klassische deutsche Poesie und Kultur ausgeübt hat. Aber auch die größten Werke des Menschengeistes vertragen es auf die Dauer nicht, daß man sie losgetrennt von dem Leben betrachtet, aus dem sie erzeugt worden sind, sie müssen dadurch schließlich zu blutlosen Schemen werden. Es war die Rettung, daß die geschichtliche Anschauungskraft des 19. Jahrhunderts aus einem neuen tiefen Realitätssinn das wirkliche Altertum wieder entdeckte, und es ist schwer zu ermessen, wieviel gerade unser geistiges Verständnis der großen Werke der Alten, auf die es letzten Endes doch immer wieder ankommt, dieser Wiederherstellung der geschichtlichen Realität zu verdanken hat. An ihr hat vor allem die Archäologie führenden Anteil gehabt. Winckelmann gab durch den kühnen Wurf seiner Geschichte der klassischen Kunst der Welt zum erstenmal das Vorbild einer geschichtlichen Betrachtung der Antike überhaupt, und die Schätze, die die Wissenschaft des Spatens im Laufe eines Jahrhunderts dem Boden entrissen hat, haben unser Bild vom wirklichen Angesicht des Altertums erst eigentlich lebendig gemacht und ihm seine natürlichen Farben zurückgegeben. Auch Kunst und Literatur wurden jetzt in den Fluß der Entwicklung ihrer Zeit getaucht, und da sie vielfach unsere einzigen Zeugnisse sind, so wurden auch sie nun einmal vor allem als Zeitdokumente ausgeschöpft. Es ist interessant, die Wirkung dieser neuen Betrachtungsweise auf einen zeitgenössischen Künstler zu beobachten, dessen Gefühl ein feines Barometer ist für das Atmosphärische des Kunstwerks. Anatole France, der große Humanist der impressionistischen Generation des modernen literarischen Frankreich,

schreibt im Jardin d'Épicure: „Ich kann die Schönheit nicht unabhängig von der Zeit und vom Raum begreifen, ich fange erst an Freude zu haben an den Werken des Geistes, wenn ich ihre Zusammenhänge mit dem Leben entdecke, und das ist der Verbindungspunkt, der mich anzieht. Die rohen Tongefäße von Hissarlik haben mich die Ilias mehr lieben lassen; ich goutiere die Göttliche Komödie besser um dessentwillen, was ich vom florentinischen Leben im 13. Jahrhundert weiß. Ich suche den Menschen und nur den Menschen im Künstler. Was ist das schönste Gedicht anderes als eine Reliquie? Goethe hat ein tiefes Wort gesprochen: „Die einzigen dauerhaften Werke sind Gelegenheitswerke". Aber es gibt schließlich überhaupt nur Gelegenheitswerke, denn alle hängen ab vom Ort und von dem Augenblick, wo sie geschaffen wurden. Man kann sie nicht verstehen noch sie lieben mit einer verstehenden Liebe, wenn man den Ort, die Zeit und die Bedingungen ihres Ursprungs nicht kennt. Es ist Sache einer hochmütigen Schwäche, zu glauben, man habe ein Werk produziert, das sich selbst genügt. Das höchste Werk hat Wert nur durch seine Beziehungen zum Leben. Je besser ich diese Beziehungen erfasse, desto mehr interessiere ich mich für das Werk." Ich kenne keine treffendere Charakteristik der modernen Altertumswissenschaft in ihrem Gegensatz zum Klassizismus und ihres inneren Zusammenhangs mit der Bewegung in der gleichzeitigen Kunst und Literatur. Wie in der Malerei die feinste Individualität der Stimmung, die Licht und Luft der Umgebung dem Gegenstande mitteilen, so wird in der modernen historischen Wissenschaft eine Verfeinerung des Zeitgefühls erreicht, die nicht mehr zu überbieten ist. Sie verträgt sich aber nicht mit der zeitlosen Betrachtungsweise des Klassizismus.

Es ist klar, hinter diese Etappe der Entwicklung kann die Wissenschaft nicht wieder zurückgehen. Doch da kam der Krieg und die Revolution mit ihrer gewaltsamen Erschütterung der Tradition. Nach der Diastole folgte die Systole, nach einer Zeit optimistischer Organisationsfreudigkeit und schrankenloser Expansion erlebte unser ganzes Dasein plötzlich die strengste Konzentration auf das Wesentliche. Wir zogen uns zurück auf die wenigen absolut sicheren Positionen, auf die Fundamente. Dieser Augenblick bedeutete auch für die Altertumswissenschaft eine innere Wandlung. Zurückgeworfen werden auf die Fundamente, hieß das nicht auch: zurückgeworfen werden auf die Antike? Mit einem Schlage hatte sie eine neue Aktualität gewonnen. Diese Wandlung war vielleicht schon seit dem Anfang des neuen Jahrhunderts innerlich in Vorbereitung gewesen, aber die großen

Erfahrungen der Geschichte, die sich als Schicksal an uns vollzog, führten schneller zur bewußten Klarheit. Die innere Sicherheit des Lebensgefühls, das die Vorkriegsgeneration getragen hatte, war durch die gewaltsamen Ereignisse der Zeit erschüttert. Eine Krisis von unerhörter Heftigkeit machte die Grundlagen unserer geistigen Existenz problematisch. Von der Antike reden hieß jetzt nicht nur von den Anfängen, sondern von den dauernden Prinzipien unserer Kultur reden. Jede Auseinandersetzung über unser eigenes Leben rührte ja an unser Verhältnis zur Antike. Wissenschaft und Leben rückten näher aneinander. Maßstäbe suchte die Zeit, an die man sich halten kann. Die Betrachtung des Altertums schien sich nicht mehr erschöpfen zu können im ruhigen ästhetischen Genuß eines farbensatten, unendlich nüancierten Kulturbildes. Sie wurde prinzipienhafter, erfüllt von einem neuen stärkenden Bewußtsein des Einsseins der Grundwerte unseres eigenen Geistes mit den Urschöpfungen der Antike. Das 'Werk' trat für den Forscher von neuem in den Vordergrund, seine 'Zeitgeschichte' sank herab zur bloßen Kulisse. Gelegenheitswerke — so wollte Anatole France die klassischen Schöpfungen lebendig verstehen. Ich habe nichts dagegen, daß man Platos philosophische Gesprächsdramen Gelegenheitswerke nennt. Er selbst hat Wert darauf gelegt, in seinen Dialogen die geschichtliche Situation künstlerisch zu verewigen, aus der sein Problem entsprang. Aber er wollte damit nicht seine Philosophie verzeitlichen, für etwas historisch Einmaliges erklären. Plato wie Thukydides glaubte, daß die 'Gelegenheiten' wiederkehren im Kreislauf der Dinge. Die Zahl der menschlichen Schicksalslagen ist beschränkt, und die Fähigkeit des Menschen, sie erschöpfend zu deuten und auszudrücken, bleibt sich nicht gleich. Auf dieser einfachen Tatsache beruht es, daß es Werke gibt, die ihre Epoche überdauern, deren 'Zeit' immer wiederkommt. Zwar Chronos flieht, doch Kairos kehret wieder im Kreislauf der Aionen.

Aus dieser Gesinnung ist der Gedanke der Gesellschaft für antike Kultur hervorgegangen. Der Anstoß zu ihrer Gründung ist von seiten der Wissenschaft gekommen, aber ihr Zweck ist nicht die bloße Wissenschaftspflege. Sie soll die Antike mit ihren lebendigen Werten als wirkende Kraft in unsere Geisteslage von neuem hineinstellen. Vor hundert Jahren, in der Blüte der deutschen Poesie und Philosophie, hätte man sicher keine Gesellschaft gegründet, in der sich Menschen der verschiedensten Lebenskreise zusammenschließen zur Pflege ihres inneren Zusammenhangs mit diesen Dingen. Damals stand die Antike in der geistigen Welt unserer Dichter

und Denker noch an unbestrittener, beherrschender Stelle. Das Griechentum war durch Winckelmanns dichterische Prophetie einer ganzen Generation großer Künstler zum Mittelpunkt und Symbol ihres Schaffens geworden. Es war die Erfrischung der 'reinen Form' und der 'ursprünglichen Natur', die man nach der schwelgerischen Üppigkeit des Barock und nach der vernünftelnden Dürre der Aufklärung aus dieser Quelle schöpfte. Die große Denkbewegung des deutschen Idealismus erneuerte gleichzeitig die Ideen des Plato und Aristoteles. Für diese grandiose Versöhnung von Antike, Christentum und modernem Denken wurde die rationale Begriffsform der hellenischen Philosophie wieder einmal das Gefäß, um den Reichtum unserer Geschichte aufzunehmen, und das Werkzeug, ihn geistig zu organisieren. Die Antike lebte, und in Hölderlins einsamer Seele stieg bereits über der marmornen klassizistischen Formenwelt die seherische Vision der göttlich-natürlichen Kräfte auf, die diese Form von innen gebildet hatten. Die echten Quellen der altgriechischen Religion, scheinbar seit Jahrtausenden versiegt, begannen wieder zu strömen in seinen Versen, und durch die entgötterte Welt flutete die lebende Seele der mythenschaffenden Urpoesie. Ein Jahrhundert industrieller Revolution der europäischen Gesellschaft mit seinen einschneidenden politischen und geistigen Wirkungen hat sich wie ein Abgrund zwischen uns und jene Zeit gelegt. Der ungeheuerste Bruch mit aller Tradition, der je erhört ward, hat sich von 1830 bis 1929 in unheimlicher Stille vollzogen. Die nationale Staatenbildung des 19. Jahrhunderts, der Kapitalismus, die Technik, der Materialismus als Praxis und als Weltanschauung, das Massenproblem in Wirtschaft, Politik und Erziehung einschließlich der höheren Schule und der Universität, die geistige Desorientierung des Bürgertums und die Mechanisierung der Kultur und Wissenschaft: das sind die seither in die Erscheinung getretenen Mächte, mit ihnen müssen wir rechnen. Wo ist der Ansatzpunkt für den Humanismus in dieser veränderten Welt? Die verhältnismäßig schmale bürgerliche Schicht, die der Träger dieser Tradition war, ist dahin. Es gibt heute keine Gesellschaftsschicht mehr, in der sie geborgen ruht. Es gibt keine deutsche Bildung mit einheitlichem Zentrum mehr, sondern so viele Bildungsideale, wie es gebildete Persönlichkeiten gibt. Die humanistische Schule findet nicht mehr wie vor dem Krieg im Staate einen mächtigen Protektor. Sie sieht sich im Konkurrenzkampf mit den anderen Schulgattungen dem common sense der Masse und den Zufällen der Frequenzstatistik mit ihren Schwankungen überlassen, wo sie sich nicht gar selbst dem Niveau der Zeit

anpaßt. In dieser Lage fällt zwangsläufig der Altertumswissenschaft alle humanistische Initiative zu. Sie ist die berufene Repräsentantin der Tradition, zumal in den protestantischen Ländern. In dieser Rolle liegt freilich nicht nur ihre Stärke, sondern auch die Schranke ihrer Wirkung in praktischer und produktiver Hinsicht. Die Altertumswissenschaft kann die Auseinandersetzung mit der Antike nur in Gemeinschaft mit allen übrigen aufbauenden Kräften unseres Lebens führen, welche produktiven Anteil an der Antike nehmen. Die Wissenschaft ist in neuer innerer Bereitschaft. Die Frage ist: Wie kommt das Leben unserer Zeit selbst der Antike entgegen?

Es ergibt eine ermutigendere Perspektive, wenn wir uns nicht immer nur im Gegensatz zu der ungeheuren geistigen Machtstellung des Klassizismus vor hundert Jahren sehen, sondern die Lage vor fünfzig Jahren zum Vergleich nehmen. Der große Elan der Humboldt-Zeit war damals erlahmt, das Interesse der Öffentlichkeit gering. Das Altertum war Schulmonopol geworden. Ererbte feste Urteile über die Unvergleichlichkeit griechischer Kunst herrschten zwar in weiten Kreisen fort, aber die lebendige Kunst ging andere Wege, und als die pathetischen Skulpturen des Altars von Pergamon und die Giebel von Olympia mit ihrer vorklassischen herben Strenge bekannt wurden, fiel selbst den Verehrern der „edlen Einfalt und stillen Größe" die Bewunderung schwer. Heute gilt autoritäre Überlieferung hinsichtlich der Antike ebensowenig wie auf irgendeinem anderen Gebiet. Die Schule zumal, äußerlich in ihrem Bestande stark geschmälert und dauernd bedroht, schwankt zwischen dem Klassizismus, dessen Geschöpf sie war, und der realistischen Altertumsbeleuchtung der modernen historischen Forschung hin und her und sucht sich innerlich selbst erst wieder an ihrem humanistischen Bildungsideal zurechtzufinden, geschweige daß sie ihrerseits etwas Festes zu bieten hätte. Aber diesem Minus steht ein nicht leicht zu überschätzendes Plus gegenüber: die Antike ist für eine nicht ganz kleine Zahl gebildeter Menschen in unseren Tagen wieder Gegenstand innerster Auseinandersetzung und echter Verantwortlichkeit geworden. Kulturideen sind keine Nahrung der Masse, weder der besitzlosen noch der besitzenden. Der Kreis ihrer eigentlich bewußten Träger war von jeher begrenzt. Der Ausgangspunkt ist für unsere Zeit nicht das bloße ästhetische Interesse, das für sein unbegrenztes Einfühlungsbedürfnis in der Kunst Chinas und Indiens oder bei den Primitiven reizvollere, weil unbekanntere und fremdartigere Objekte findet. Die

Antike hat vor diesen jetzt vielbegehrten neuen Genüssen des ästhetischen Gaumens das voraus, daß sie nicht so leicht snobistische Mode werden jedenfalls es nicht lange bleiben kann. Als bloße Delikatesse ist ihre Speise für uns zu schwer. Wer heute zur Antike geht, der legt damit ein Bekenntnis ab. Unser Humanismus ist in hohem Grade ethisch und praktisch gesinnt. Die Linie der Entwicklung unseres Verhältnisses zum Altertum heißt in Deutschland: Winckelmann — Goethe — Hölderlin — Nietzsche. Sie führt vom klassizistischen Formideal zur Kulturkritik. Nirgendwo wächst der heutige Mensch mehr naiv-unbewußt in feste Formen hinein, weder national noch religiös noch kulturell. Ideehaft geworden ist unser gesamtes Verhalten zur Überlieferung. Der Humanismus des heiteren Genusses, die ironisch lächelnde Lebensweisheit, der feingeistige horazische Epikureismus lebt heute in verschämter Armut. Wenn mancher in der Reife seiner Jahre auch noch jetzt dahin kommen mag, den alten Horaz auf seiner Villa zu besuchen und ihm manches abzubitten, was er im Übermut der Jugend Schnödes gegen ihn geredet, im Mittelpunkt steht unbestritten Plato für uns. Plato hat eine Auferstehung erlebt wie kein zweiter großer Vertreter des Altertums. Er steht eben wie kein zweiter im Brennpunkt unserer Auseinandersetzung mit der Antike überhaupt, denn er ist der umfassendste politische, dichterische und philosophische Repräsentant derjenigen Gestaltungskräfte, die für die lebendige Dauer der Antike im Aufbau unserer Kulturwelt bis heute ausschlaggebend sind und immer bleiben werden: der menschenbildnerischen Schöpferkräfte des griechischen Genius.

Doch es sei mir gestattet, einige Bemerkungen über unser Verhältnis zum Römischen hier voranzustellen, da es zum Teil auf anderen Voraussetzungen beruht. Kein Zweifel, daß unserem hochgesteigerten Gefühl für das Individuelle und unserem ästhetischen Einfühlungsvermögen die römische Kunst psychologisch interessanter ist mit ihrem ausgesprochenen Sinn für das zeitlich Einmalige, für das Geheimnis des Persönlichen, mit ihrer scheinbar absichtlichen Prosa, hinter der sich das stolze Bewußtsein des historisch Bedeutenden oder gesellschaftlich Anerkannten verbirgt, kein Zweifel, daß auch das immer höchst persönlich sich äußernde Menschentum der römischen Schriftsteller mit der reichen Skala seiner Gemütswerte und der großen Auswahl sympathischer Temperamente und Charaktere uns innerlich leichter nahekommt (daher auch mitunter leichter abstößt) als die im Morgenlichte über Geistesgipfel hochwan-

delnden Griechen. In Catull finden wir einen antiken Dichter, dessen Größe schon ganz aus der Gefühlstiefe eines tragischen persönlichen Schicksals, eines zerrissenen Herzens erwächst. Im Gedicht des Lucrez wird die lehrhafte Darstellung der materialistischen Naturphilosophie des Epikur für uns beseelt und empfängt ihre künstlerische Wirkung durch die Leidenschaft der persönlichen Hingabe des Dichters an seinen ihn beglückenden und befreienden Gedanken, den Gedanken eines Lebens nicht ohne Ehrfurcht, aber ohne Furcht. Mit Senecas philosophischen Betrachtungen kann auch der heutige Ästhet seinen Tag beschließen, und mit Horaz und Petron können wir uns zwanglos unterhalten, als säßen wir mit ihnen bei Tisch in demselben Zimmer. Das alles sind Stufen fortschreitender geistiger Verfeinerung, deren Vorhandensein in der Antike uns daran erinnert, daß auch unsere moderne seelische Struktur, unsere Persönlichkeitskultur im Altertum ihre Wurzel hat. Die Römer sind nun einmal eine uns historisch nähere Stufe, die Bringer der griechischen Bildung für den Westen und Norden Europas. Als die ersten wirklichen Humanisten sind sie in gleicher Lage wie wir gegenüber den Griechen, sozusagen auf einer Ebene mit uns stehend. Die Kompliziertheit ihrer kulturellen Synthese, ihre uns vorbildliche Mischung vorwärtsdrängender griechischer Geistigkeit mit eigenem realem Geschichtsbewußtsein und gesunder nationaler Beharrungskraft erregt immer wieder unsere höchste Bewunderung. Ganz zu schweigen von ihrer moralischen und staatlichen Größe. Zwar mit den Römertugenden hat sich gern der Imperialismus aller Zeiten gerechtfertigt, aber nirgendwo auf der Welt kann geordnetes Gemeinschaftsleben existieren ohne integritas, fides, pietas, auctoritas, disciplina. Das sind ganz unabhängig von der Frage der Staatsform und ihrer sozialen Untergründe allgemein menschliche Werte geworden, sie sind ebenso wie die christliche caritas zu dem geistigen Gehalt der griechischen Menschidee hinzugefügt worden und haben sie bereichert und vertieft. Und auch das Wort heilig, das dreifache Sanctus des Propheten, hat für alle Zeiten in unserem Herzen die echte Klangfarbe römischer religio bewahrt, seitdem Rom dem Okzident das Christentum gebracht hat.

In der römischen Kirche wirkt überhaupt der lateinische Geist am unmittelbarsten, wenn auch nicht ungebrochen fort als gestaltende Macht der Gegenwart. Wesentlich auf der Durchdringung des Christentums mit diesem Geiste beruht die unleugbare Tatsache, daß der Katholizismus, der im politischen und geistigen Leben Europas um 1800 ausgespielt zu haben

schien, seit Jahrzehnten wieder ein Faktor von wachsender Bedeutung in der Rechnung der Staatsmänner und in der geistigen Bilanz unserer Kultur ist. Der lateinische Geist ist der Geist der Stabilität und der Organisation. Das neuerdings gesteigerte Interesse der auf dem Individualismus beruhenden protestantischen Welt an der katholischen Lösung des Problems der Gesellschaft, der Masse und der Erziehung ist im tiefsten Grunde ein neues Interesse unserer Gegenwart an den unentbehrlichen Eigenschaften Roms. Der Platz der Antike im Aufbau der katholischen Kirche ist seit dem späten Altertum unverrückbar derselbe. Sie ist die Hüterin der klassischen Tradition. Auf dem Stuhle Petri sitzt zurzeit ein Gelehrter und Humanist, dessen ganzes Leben der Pflege und treuen Bewahrung des in den päpstlichen Handschriftensammlungen ruhenden Schatzes der antiken Überlieferung geweiht war. Das ist eine Tatsache von symbolischer Bedeutung. Vergebens hat man von humanistischer Seite zu leugnen gesucht, daß die Trennung des Erasmus von Luther ein typischer Vorgang in unserer Geistesgeschichte war. Das geistige Haupt des Humanismus fühlte das große Bildungserbe der Antike bei der Kirche am sichersten geborgen gegen die Gefahr eines neuen Bildersturms, des Bildersturms der reinen Innerlichkeit, wenn eines Tages hinter dem Ethos dieser radikalen Innerlichkeit nicht mehr die klare und weite Erkenntnis des griechischen Logos stehen würde, sondern nur noch der enge Verstand des kleinbürgerlichen Nützlichkeitsfanatismus. Der kirchlich-lateinische Humanismus ist denn auch bis heute der ruhende Pol der Stellung der Antike in unserer Kultur geblieben und zur Zeit ihre stärkste reale Machtposition.

Es ist kein Zufall, daß die Wiederentdeckung der Griechen vor hundert Jahren ein Werk des protestantischen und insbesondere des deutsch-protestantischen Geistes ist. Das Römertum ist uns unmittelbare, lebendige geschichtliche Wirklichkeit. Wir stehen im Süden und Westen unseres Vaterlandes auf dem Boden der römischen Kultur. Am Rhein und an der Mosel wächst der Wein, den sie gepflanzt haben, ragen die mächtigen Denkmäler ihrer Tore, ihrer Thermen und Paläste. Unsere ehrwürdigsten Städte halten in ihren Namen noch den Nachhall ihres römischen Ursprungs fest. In Tausenden deutscher Kirchen ertönt noch heute täglich beim Gebet und Opfer die feierliche Sprache Latiums, und die Liturgie wird mit dem unveränderten Zeremoniell altrömischen Kultbrauchs begangen. Das ist zwar gewiß nicht 'Humanismus', aber es ist auch lebendige Antike. Das Griechentum kam zu uns nicht als Tradition, sondern als Idee. Es bedeutete

ein Zurückgreifen auf die letzten geistigen Prinzipien aller 'Kultur', als man sich von der abendländisch-römischen Zivilisation wieder der Urquelle zuwandte. Geschichte ist beides, die römische Tradition wie die griechische Idee. Wo der Bruch mit der Tradition scheinbar die Geschichte aufhebt, da stellt der Anschluß an die griechische Idee sie in höherem Sinne wieder her. Die Rückkehr zu den Griechen war ohne Zweifel ein Sprung. Der Protestantismus hat die Tradition in doppelter Hinsicht übersprungen: in der Religion ging er zu der Urform des Christentums zurück, in der 'Welt' zur Urform des europäischen Geistes, zum griechischen Kulturgedanken. Der Protestantismus bedeutet die Wiederentdeckung des ursprünglichen Gegensatzes zwischen dem natürlichen Menschentum der Griechen und dem überweltlichen Gottesreich. Durch die Verschärfung dieses Gegensatzes zur Prinzipienfrage wurde nicht nur der christliche Glaube aufs neue innerlich belebt, sondern auch die griechische Kulturidee in ihrer Reinheit wieder hergestellt. Natürlich kann die Menschheit niemals in ihrer Entwicklung hinter die Stufe zurückgehen, die die katholische Kirche schon durch ihre Überbrückung des Urgegensatzes von transzendenter Religion und innerweltlicher Kultur erreicht hatte. Auch für den Protestantismus bleibt die ideale Aufgabe, die beiden Mächte wieder zu versöhnen, deren Entzweiung er seinen Ursprung und seine wirksamste Ausprägung verdankt. Aber die Gleichgewichtslage der Antike bleibt im Protestantismus im Unterschiede zu der römischen Kirche dauernd labil, wie gerade die neuerdings herrschende Richtung der evangelischen Theologie mit ihrer grundsätzlich antihumanistischen Kulturabkehr und mit der Erneuerung der radikalen Zweifel Sören Kierkegaards sehr deutlich beweist. Die Kehrseite dieser Erscheinung ist naturgemäß die sich ständig steigernde Bedeutung des Griechentums als lebendige Seele und als geistiges Gewissen unserer 'weltlichen Bildung'.

Entscheidend ist für unsere Stellung zum Griechentum nicht die oder jene Einzelheit, sondern die Wirkung, die es als Ganzes auf uns übt. Seine Zeitgemäßheit ist dabei allerdings nicht zu verwechseln mit Modernität. Ich sagte, die Besinnung auf das Griechentum war für den Protestantismus ein Ringen um den Sinn der objektiven Kulturidee. Sie war das unerläßliche Komplement der neuerwachten religiösen Innerlichkeit. Durch die Verinnerlichung wird der Wert des Lebens für den Menschen unserer Tage an die immer weiter gehende Steigerung und Bewußtwerdung der Individualität geknüpft mit einer solchen Einseitigkeit, wie sie dem griechischen Geiste

fremd ist. In diesem modernen Subjektivismus hat nicht nur unsere religiöse, sondern unsere ganze neuere Geisteshaltung ihre Wurzel. Im gegenwärtigen Moment, wo wir aus der Kontinuität unserer Geschichte herausgerissen sind und neue Formen sich noch nicht gebildet haben, wird die Begegnung mit den Griechen uns von neuem ein Weg zur Selbstgestaltung. Nicht um die Entlehnung fertig vorgebildeter Form handelt es sich wie für den Klassizismus, es geht uns auch nicht wie Nietzsche oder Bachofen um die romantisierende Wiederentdeckung eines irrationalen, neudionysischen, 'vorsokratischen' Menschentums inmitten einer intellektuell verdünnten, mechanisch gewordenen Kultur, sondern um das Selbstverständnis und um den Selbstaufbau des geistigen Menschen in der Grundstruktur seines Wesens. Man vermißt jetzt häufig an den Werken der Griechen den Willen zum individuellen Ausdruck des Innern, das psychologisch Reizvolle, die Seele, wie wir sie verstehen. Aber dieser scheinbare Mangel hängt mit der Grundbeschaffenheit, mit der höchsten Stärke des griechischen Geistes zusammen. Zugegeben, daß die Neigung in Deutschland stark nach Dostojewski geht, nach dem Zerfließen in grenzenlosem Verstehen des eigenen Ich und des fremden Du: die europäische Welt kann nur aus ihren eigenen Kräften organisiert und wiedergeboren werden. Die Bedeutung der Griechen für uns liegt gerade in ihrer Objektivität. Sie sind die Schöpfer des objektiven, normativen Menschenbegriffs. Ihre Geistesgeschichte ist der Aufbau einer Formenwelt, in der die natürlichen Gesetze des Menschen sich allseitig entfalten. In unserem Subjektivismus liegt unser Anderssein, aber auch der Grund unseres dauernden Bedürfnisses, uns an den Griechen wieder zum Ganzen zurückzufinden. Wenn wir uns in unserer gesteigerten Sensibilität aus der Dürre und Starre der Zivilisation in die reine Beschaulichkeit des Ostens, in die freischwebende Innerlichkeit zurückziehen, es bleibt doch Flucht vor der Wirklichkeit, letzten Endes Schwäche. Der Weg des Humanismus bleibt: darum zu kämpfen, die Formen unseres Seins von innen her mit immer neuem Safte zu durchdringen, sie ständig neu zu erzeugen aus der Wurzel, aus der sie erwachsen sind.

Wenn es gestattet ist, unser heutiges Verhältnis zu den Griechen in den Hauptzweigen unsres Kulturlebens mit wenigen Strichen hier zu skizzieren, wie es durch die Kürze der Stunde geboten ist, so möchte ich das Urteil über die bildende Kunst als Philologe am liebsten denen überlassen, die hier aus eigener Lebensarbeit sprechen können. Aber vielleicht wäre es ein Fehler, wollten wir das Verhältnis des Fachgelehrten zur griechi-

schen Kunst zum Maßstab ihrer Wirkung nehmen. Sein Standpunkt wird immer, soweit er nicht bloßer Handwerker, sondern ein innerlich berufener Deuter seines Gegenstandes ist, ein gleichsam zeitüberlegener sein, wenn er dabei auch keineswegs unabhängig von der Geschmacksrichtung der Gegenwart bleiben kann. Die Kunst hat auf den ersten Blick den unendlichen Vorzug, daß sich ihrem Betrachter nicht wie bei der Literatur eine fremde Sprache als Hindernis in den Weg stellt. Ihre Einladung ergeht an alle empfänglichen Seelen. Und es wird gewiß niemals eine Zeit kommen, wo das Wunder der griechischen Form nicht von einer stillen Gemeinde als etwas Göttliches empfunden und verehrt werden wird. Gerade in der Wirkung auf das künstlerisch nicht geschulte, aber auch nicht verbildete Gemüt bewährt die griechische Kunst auch heute ihre Kraft, den Geist des Altertums zu übersetzen in die Dimension des Sichtbaren. Aber auch die Sprache des Auges hat ihre Grammatik, und schon Heraklit sagt: Unbrauchbare Zeugen sind den Menschen Augen und Ohren, wenn sie Barbarenseelen haben, das heißt wenn ihr Inneres unfähig ist, die Aussagen der Sinne sich zu verdolmetschen. Unleugbar ist für den, der in der künstlerischen Sehform unserer Zeit die Welt zu empfinden gelernt hat, der hellenische Formgeist eine Fremdsprache, die mit ihren Kunstdialekten erst angeeignet werden muß, ehe man ihre Werke innerlich versteht. Das trügerische, allzu vertrauliche Nahgefühl des Klassizismus ist heute einer respektvollen Distanz gewichen, die vielleicht das erste Vorzeichen einer neuen tieferen Erfassung des Wesens der griechischen Form ist. Das Klassische und seine erhabene Harmonie ist uns nicht mehr das Selbstverständliche, schon Banale. Es ist uns wieder zum Problem geworden. Man kann die zunehmende Bekanntschaft unserer Zeit mit den Formwelten der Exoten und der vorgriechischen Völker in diesem Betracht gar nicht genug preisen, denn sie bringt uns die Einzigartigkeit des Phänomens der hellenischen Form erst wahrhaft zum Bewußtsein. Aber der Augenblick, wo das eigene künstlerische Wollen unserer Zeit sich wieder aus innerstem Bedürfnis den Griechen zuwendet, ist, wenn ich recht sehe, von einzelnen Ausnahmen abgesehen noch nicht in Sicht. Ich sagte vorhin: diesmal wird nicht das Ästhetische der Ausgangspunkt unserer Hinwendung zur Antike sein. Auf keinem Gebiet ist die Ästhetisierung unseres Lebens restloser durchgeführt als in der modernen Kunst. Sie ist in ihren Vorzügen wie in ihren Schwächen ganz der Ausdruck individueller ästhetischer Emotionen, sowohl für den schaffenden Künstler wie für das

genießende Publikum. Das Symbol des ästhetischen Relativismus unserer Generation ist Fleurs chinesisches Zimmer in Galsworthys Weißem Affen. Wir können aber kein griechisches Zimmer nach diesem Muster einrichten, sondern wir müssen nach dem Worte des Seneca „gesammelt den Tempel betreten", wo die Götter dieser Kunst ihren Platz haben. Ein ästhetisches Sensorium, welches alles feinfingrig zu ertasten vermag, Chinesisches, Indisches, Ägyptisches, ist schon zu weit spezialisiert, zu sehr losgelöst von der geistigen Totalität menschlichen Wesens, um für die große ethische und religiöse Gesinnung der griechischen Kunst den genügend umfassenden Blickpunkt zu gewinnen. Ein moderner Winckelmann würde nicht von der Kunst, von der Morphe aus den Weg zum Hellenischen suchen, sondern von den Geistesschöpfungen ausgehen, in denen diese unteilbare Einheit aller Kräfte des Geistes einen zwar weniger für alle sinnfälligen, aber expliziten Ausdruck findet, von der Literatur, von dem Logos.

Man würde heute allerdings auch in der Literatur wohl nicht mehr von Euripides oder von der feinen hellenistischen Kunst der Seelenmalerei aus einen sozusagen unmittelbaren Zugang von der Moderne zu den Griechen suchen. Wir empfinden die 'Modernität' dieser Dinge doch immerhin als zu sehr behaftet mit Zeitgeschichtlichem. Sie setzen einen Leser voraus, wie Anatole France ihn schildert, mit bereits hochentwickeltem historischem Zeitgefühl und mit der inneren Bereitwilligkeit, sich dem Fremdartigen hinzugeben. Ihre Problematik ist der modernen verwandt, aber doch immerhin zu entfernt, um unmittelbar auf den nichtphilologischen Menschen zu wirken. Sie ist gleichsam von vorgestern: in diesem Falle trifft der oft gezogene, etwas unglückliche Vergleich des Euripides mit Ibsen vielleicht einmal zu. Aber mit Aischylos und Sophokles kann heute jeder großstädtische Bühnenleiter — ohne Zweifel auch ohne die zeitgemäße Verstümmelung — allabendlich mühelos die leeren Kassen und Plätze seines Theaters füllen. Es ist eine merkwürdige Erfahrung — unsere deutschen Klassiker lassen uns die hundert Jahre, die uns von ihnen trennen, nur allzu oft als Schranken ihrer Wirkung fühlen: wie kommt es, daß in dem gleichen Maße, wie wir Schiller oder Racine als altertümlich empfinden, Homer und die attischen Tragiker sich zu verjüngen scheinen? Daß wir bei Kant in jedem seiner gezirkelten Sätze den Sohn des Aufklärungszeitalters spüren, während Platos philosophische Dichtungen im Reichtum unendlicher, fruchtbarster innerer Beziehungen zur Gegenwart erblühen? Eine der eigentümlichsten Erscheinungen unserer im ganzen so unliterarischen Ju-

gend ist die geistige Auferstehung Friedrich Hölderlins: sie ist undenkbar ohne ein verwandtes Fühlen dieser Generation für die Griechen als den ewigen Jungbrunnen des poetischen Geistes.

Die griechische Poesie ist geboren aus der Ehe des Mythos und der Idee. Darin liegt ihre überzeitliche, übernationale Gegenwart. Darum kehren wir stets zu ihr zurück, wenn wir selbstkritisch nach dem tiefsten Wesen und Recht alles Dichterischen fragen. Diese Frage hat unsere Zeit wieder aufgeworfen, als sie an sich selbst die alarmierende Erfahrung machen mußte, daß ihr über Nacht die literarische Produktion ganzer, eben noch hoch gefeierter Generationen ins Wesenlose versank. Sie hat mit neuem Ernst nicht nur die Frage nach den Voraussetzungen alles wirklichen geistigen Schaffens und aller wahrhaft fruchtbaren Wirksamkeit des Geistes, nach den Bedingungen der Existenz des wahren Dichters und seines Werkes, sondern die Frage nach dem Sein überhaupt gestellt. Sie drängt wieder aus der bloßen Empirie zur echten Philosophie. Alle lebendige Philosophie ist aber notwendig historisch, und so sind mit einem Schlage jetzt für uns Heraklit, Plato, Aristoteles wieder aktuelle geistige Mächte, nicht mehr bloße Philosophiegeschichte wie noch zur Zeit des Naturalismus vor fünfzig Jahren. Die Bewegung geht nicht von den abstrakten philosophischen Schulproblemen aus, sondern sie entspringt der wachsenden Spannung zwischen der modernen Wissenschaft und dem Leben. Man darf sich hier an eine Vorahnung des Grafen Yorck v. Wartenburg in seinem denkwürdigen Briefwechsel mit Wilhelm Dilthey erinnern: „Das Praktischwerdenkönnen ist ja nun allerdings der eigentliche Rechtsgrund aller Wissenschaft. Aber die mathematische Praxis ist nicht die alleinige. Die praktische Abzweckung unseres Standpunktes ist die pädagogische im weitesten und tiefsten Wortsinn. Sie ist die Seele aller wahren Philosophie und die Wahrheit des Plato und Aristoteles". Jede Besinnung der Wissenschaft auf ihre unzerstörbaren Lebenswurzeln führt in der Tat zurück auf diesen ihren schöpferischen Augenblick, auf die kritische Situation, aus der die Akademie Platos, die Stammutter aller hohen Schulen der Wissenschaft, als Stätte der Forschung und Lehre gegründet wurde. Es war der Moment der griechischen Geschichte, wo der wissenschaftliche Geist sich nach einer Periode ausschließlicher Vorherrschaft der Naturforschung und Naturspekulation der drängenden praktischen Aufgabe zuwandte, das soziale Problem des aus den Fugen gehenden Lebens architektonisch zu bezwingen, die chaotisch-selbstherrlichen Kräfte des gesellschaftlichen Organismus durch die Macht der Er-

kenntnis unter einem allgemein gültigen obersten Werte neu zu binden. Noch jede europäische Bildungszeit, die große sozialerzieherische Aufgaben zu lösen hatte, führte mit innerer Notwendigkeit zur philosophischen Renaissance des Plato und Aristoteles; denn nie wieder ist vorher oder nachher eine Philosophie so unmittelbar aus der Problematik des praktischen Lebensaufbaus erwachsen oder hat die geistige Gestaltung der Wirklichkeit so nachhaltig und grundlegend beeinflußt. Die Analogie unserer Lage mit derjenigen, aus der Platos Philosophie entsprang, geht aber viel weiter. Das pädagogische Problem, das ist für Plato das Problem des Staates. Sokrates, der strenge Frager, der Sucher der wachbewußten, geistgeschauten Lebensnorm, ist für ihn der einzige wirkliche Politiker seiner Zeit, denn er hat das Grundproblem bei seiner Wurzel gefaßt, das Problem der menschlichen Gemeinschaft. Fern dem lauten Parteigetriebe der sogenannten Realpolitik hat er die neue Grundlegung des Staates vollbracht, die Wiederherstellung des Staates aus der Idee, als des Kosmos der höchsten menschlichen Werte. Auch bei uns Deutschen findet der Wille zum Staat heute, wo seine traditionelle Form zerbrochen ist, in der Idee seine festeste Bindung. Plato gibt uns das Beispiel eines kritischen Denkens, das die Geschichte nicht rationalistisch auflöst, sondern aus der aufrichtigen Dialektik ihrer widerstreitenden Kräfte mit bildnerischer Gestaltungsmacht die versöhnende höhere Einheit formt. So wird Plato uns nicht nur der ewige Führer zur Philosophie und Wissenschaft in ihrem wahren und geistigen Sinne, sondern er ist uns der Erzieher zum Staat und zum bewußten Lebensaufbau, der gesetzgebende Schöpfer und Hüter des europäischen Kulturgedankens.

Das ist der Sinn der geistigen Gegenwart der Antike. Wir sollen gewiß nicht als Philologen und Archäologen in den Fehler verfallen, das Vergangene wieder lebendig machen zu wollen, das Zeitliche als absolut zu setzen. Aber unsere Beschäftigung mit dem Altertum ist auch nicht nur selbstgenügsames Spiel, gelehrter Sport oder bloße Demonstration der Pietät. Sie ist selbst eine der kraftvollsten Äußerungen unserer inneren Lebendigkeit. Die Dauer der Antike und ihre neue Gegenwart beruht auf dem Gesetz, das alles Leben regiert: dem Gesetz der ewigen Wiedergeburt. „Denn wie der Frühling wandelt der Genius von Land zu Land.“ Die Wissenschaft des menschlichen Verstandes vermag das geschichtliche Leben nicht zu lenken, sie kann ihm nur in Ehrfurcht lauschen. Sein immer strömender verborgener Urgrund ist das Menschenherz in dem

geheimnisvollen Rhythmus seines Alterns und seiner Auferstehung. Zwei Quellen sind es, aus denen uns Wiedergeburt strömt, die eine ist die Freude, die andere der Schmerz. Wir Deutschen brauchen nicht zu fragen, aus welcher der beiden Quellen unsere tiefe Sehnsucht nach neuer innerer Nähe der Antike fließt.

Weh! weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!
Wir tragen
Die Trümmern ins Nichts hinüber,
Und klagen
Über die verlorne Schöne.
Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In deinem Busen
Baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne
Mit hellem Sinne,
Und neue Lieder
Tönen darauf!

GEIST DER RÖMISCHEN KUNST

VORTRAG GEHALTEN AM WINCKELMANNSTAGE 1928
IM DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT ROM

VON

LUDWIG CURTIUS

Die untergegangene antike Welt verdichtet sich im Gedächtnis von Mittelalter und beginnender neuer Zeit in zwei großen Gestalten, die als riesige Ahnengeister der Vorzeit segnend und zürnend, helfend und richtend mitstreiten in den immer neuen Entscheidungen auf der Walstatt der Geschichte, in Alexander dem Großen und Julius Cäsar. Dies symbolische Paar der zwei größten Staatscharaktere des Altertums, in dem ein geschichtliches Nacheinander Einheit geworden, ist nicht der einzige Fall des Doppellebens sittlicher, in der Gesamtidee der Antike zusammengefaßter Mächte. Neben Vergil, zu dem Dante im ersten Gesang spricht:

Tu sei lo mio maestro e il mio autore
tu sei colui, da cui io tolsi
lo bello stile, che m' ha fatto onore

tritt im vierten Homer:

Mira colui con quella spada in mano
che vien dinanzi a tre si, come Sire,
quegli è Omero, poeta sovrano.

Die drei, die Homer, dem König, folgen, sind Römer: Horaz, Ovid und Lucan. Nachher gewahrt Dante auf der grünen Wiese unter den

spiriti magni
che di vederli in me stesso m'esalto,

neben Elektra, Hektor, Äneas und Penthesilea, Brutus, Lucrezia, Julia und Martia, unter den griechischen Philosophen Cicero und Seneca.

Diese Parallelisierung griechischer und römischer Helden ist nicht erst das Werk des Mittelalters. Weit stärker als aus Dante und mit viel

größerer Wirkung auf Renaissance und neue Zeit kommt sie aus dem Altertum selbst, aus Plutarch.

Nun interessiert uns hier diese bestimmte literarische Form der Konfrontierung griechischer und römischer exempla nicht weiter. Auch die Entwicklung können wir nicht verfolgen, wie die Renaissance, zuerst in Petrarca, das Altertum als Totalität wieder entdeckt, nachher in ihr Griechisches von Römischem zu unterscheiden lernt, wie sie in eigener römisch-italienischer Grundhaltung sich zuerst begeistert ganz dem neu empfundenen Griechentum zu ergeben glaubt, um im siebzehnten Jahrhundert im römischen und französischen Barock wieder ganz römisch zu denken, bis Winckelmann das Hellenentum neu und reiner schaut und dadurch der Begründer des neuen Humanismus wird, dessen geheiligtes Feuer inmitten einer verwandelt chaotischen Zeit zu bewahren unser Beruf ist.

Sondern wir suchen die Parallelität antiker Größe in dem besonderen Falle der bildenden Kunst auf. Das Problem gehört nicht ihr allein. Gerade in den letzten Jahren hat auch die Philologie, mit viel größerer Energie als früher, die Frage zu beantworten gesucht, was ist römisch? Was ist römisch in der römischen Literatur, die von Varro, Plautus und Lucrez ab zu Catull, Vergil, Horaz, zu Cicero und Cäsar so sehr von griechischen Vorbildern abhängt, daß einem ganzen Jahrhundert der Forschung ihre Rekonstruktion immer wichtiger geworden ist, und ihr römischer Teil nur als Rezeption, Umbildung und Weiterbildung erschien. Gibt es eine selbständige Welt römischer Größe, die sich vor der Übermacht griechischer Genialität behaupten kann, oder tun wir nicht besser bei der Kürze des Lebens und dem Übermaß nationaler Erziehungsaufgaben antike Poesie, Philosophie, Staatslehre, ja schließlich auch Technik und Rechtsgedanken statt am römischen Sammelbecken, an der Quelle aufzusuchen, die eben griechisch ist? Der Streit um die Elemente der römischen Größe ist in unserer Nachbarwissenschaft, der Philologie, noch lange nicht entschieden. Wir haben ihn auch im eigenen Lager der antiken Kunstgeschichte. Nur hier, und das scheint mir ein Fingerzeig auch für die philologische Schwester zu sein, sozusagen mit umgekehrtem Vorzeichen. Denn während bei unseren philologischen Freunden die Latinisten in die Defensive gedrängt sind, haben sie bei uns die Offensive ergriffen, die Selbständigkeit der römischen Kunst nicht nur, sondern auch ihre besondere geschichtliche Größe behauptet und aufgezeigt.

Wickhoff ist der eigentliche Entdecker der römischen Kunst gewesen, Riegl hat die vor ihm verachtete römische Spätzeit in ihr geschichtliches Recht eingesetzt, sie nicht nur als Übergang, sondern als Schöpferin neuer geschichtlicher Ideen erwiesen. Wenn Wissenschaft ihrer Idee nach nicht leere Tradition des Nichtwissenswerten, nicht eigensinniger Streit und Verneinung ist, sondern ein lebendiges Gespräch geistiger Menschen um das göttliche Geheimnis der Welt, dann darf ich sagen, daß an dem Gespräch, das wir hier zusammen führen, durch ihre ausgezeichneten Arbeiten über römische Kunst, von den hier Anwesenden besonders Mrs. Strong, Herr von Kaschnitz und Giulio Giglioli beteiligt sind.

Herr von Kaschnitz und Bianchi-Bandinelli haben das große Verdienst, die Frage nach der Originalität der römischen Kunst dadurch zu vertiefen, daß sie ihren besonderen Charakter bis in die Anfänge, in das Etruskische hinein verfolgen. Allein hier eben erhält das Problem ein neues Gesicht. Die etruskische Kunst beruht auf der griechischen. Eine originale etruskische Kunst hat es nicht gegeben. Darüber sind alle einig. Wenn aber ein besonderer Stil zuerst im Etruskischen aufgezeigt wird und dieser im Römischen weiterlebt und seine eigentümlich römische Prägung erfährt, was unterscheidet ihn vom Griechischen?

Wir können nicht mit der üblichen Antwort zufrieden sein, die griechische Kunst sei idealistisch, die römische realistisch. Denn abgesehen von der Verbrauchtheit so allgemeiner Begriffe ist jede Kunst eben als Kunst idealistisch, als Nachahmung der Natur realistisch. Wir müssen versuchen über die Schlagworte hinaus zu einem tieferen Verständnis des merkwürdigen Verhältnisses zu kommen, in dem die italische Kunst zu der griechischen steht, ganz von ihr abhängig und doch ihr entgegengesetzt. Ebenso wie Vergil ganz von Homer abhängt und doch ganz Vergil, ganz römisch ist. Aber um zu wissen, wer Vergil ist, muß man zuerst Homer kennen.

Wir gehen aus von den beiden großen Staatscharakteren unserer Einleitungsworte. Die Erscheinung Alexanders des Großen steht in der Entwicklung der griechischen Geschichte so organisch, als zielte diese das ganze vierte Jahrhundert vor Christus auf sie hin. Auch die Jahrhunderte nach seinem frühen Tode, die wir als Hellenismus bezeichnen, sind von seiner Persönlichkeit getragen. Ganz ebenso, wie nachher Julius Cäsar die Erfüllung der Zeiten bedeutet, Cäsar, dessen Ent-

würfe Augustus ausführte. Die Bilder von Alexander und Cäsar-Augustus sind also repräsentativ nicht nur für das Individuum, sondern auch für die Zeit. Was Griechisch in dem einen, Römisch in dem anderen ist, suchen wir auf.

Im Münzbild Alexanders (Abb. 1) fällt zuerst auf das herrliche Rund des großen Schädels, das wie von einer inneren Kraft getrieben sich nach

Abb. 1. Münze des Lysimachos mit Porträt Alexanders des Großen.

allen Seiten wölbt. Durch die Diagonale kann man das Bild in genau zwei gleiche Hälften teilen, deren eine das Gesicht, deren andere der Schädel ist. Das Gesicht drückt gleichsam nur die Kraft aus, die in einer riesigen Gehirnkammer aufgespeichert liegt und arbeitet.

Es wäre nicht richtig, zu sagen, daß das Gesicht wirklich ganz Gesicht, eben Auge, nur Auge sei. Aber gewiß spielt das Auge in allen griechischen Bildern eine Rolle, wie nie in einer anderen Kunst. Am Alexanderbildnis bildet es gleichsam eine ganze Provinz, sitzt weitgeöffnet, vertieft unter hohen schwellenden Brauenbogen, ist besonders gegen die Wange abgegrenzt, und wird von flammenden Locken umrahmt. Die Plastik kann nicht, keine Kunst kann das wirkliche Leben des Auges eines genialen Menschen wiedergeben, sein Blitzen im Unmut, sein Leuchten

in der Begeisterung. Soweit sie es vermag, ist es hier geschehen. Aber dies weitgeöffnete Alexanderauge ist mehr als nur eine individuelle Gabe der Natur. Durch das Auge verbinden wir uns mit der sinnlichen Schönheit der farbigen geformten Welt. Durch das Auge trinkt der Grieche die Fülle der Erscheinung. Das Auge Alexanders sieht in die weite Welt seiner phantastischen Feldzüge, über endlos zu seinen Füßen liegende Reiche und darüber hinaus. Denn mit Ammonshörnern ausgestattet ist der König ein Gott, sieht über die göttliche Welt hin, gleichsam in ihr Geheimnis hinein, mit der hohen Stirne ein sie weise lenkender, mit dem sinnlichen Munde ein sie genießender: Feuer der ganze Charakter, als sei er eine Inkarnation des alten Philosophenwortes, das Wesen der Welt ist Feuer.

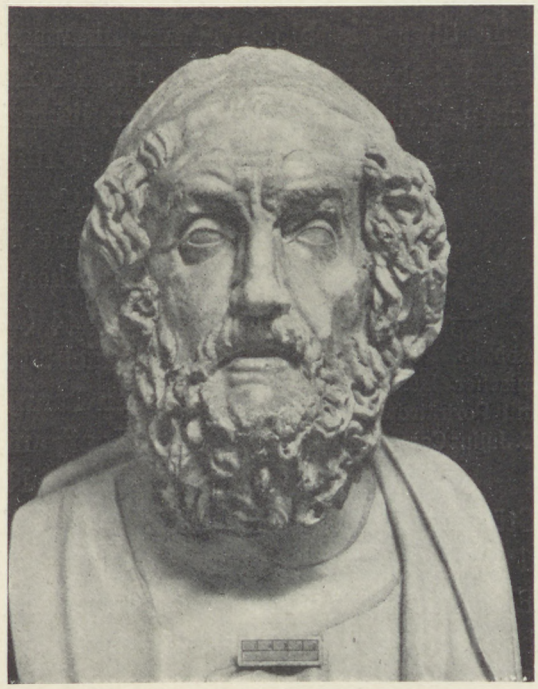


Abb. 2. Homer. Neapel, Museo nazionale.

Suchen wir nach Alexander ein anderes griechisches Porträt auf: Homer (Abb. 2). Es ist schon oft gesagt worden, daß auch dieses ganz aus dem Auge konstruiert ist. Aber nicht aus einem sehenden, sondern aus einem blinden. Homer, das Bild nicht eines Sehenden, sondern eines Sehers. Die welken Augen des zerfallenden Antlitzes, das ungepflegte, wie vom Sturm bewegte Haar, die hohe leuchtende Stirne, das aufgewühlte Relief des Gesichtes mit seinen Gegensätzen von Höhe und Tiefe, von Licht und Schatten, dienen nur einem. Wie Alexander nach außen lebt, so lebt Homer nach innen. Alexander sieht und Homer ist voller Gesichte. Alexander ist ganz Wille, Homer ist ganz Geist, Alexander ist ganz Tat, der Sänger ganz Wort.

Wir könnten in dieser Analyse noch lange fortfahren, wollen aber nur eine Erkenntnis fixieren. Wenn man griechische Form nur als organische versteht, als imitative, die das organische Leben der Natur wieder-

gibt, in der eines aus dem anderen kommt, und jeder Teil mit einem anderen zusammenhängt und wenn man für diese Behandlung der Natur den Ausdruck 'organizistisch' geprägt hat, so ist damit kaum das Entscheidende gesagt. Die Porträts Alexanders und Homers sind gewiß organisch. Aber sie sind noch weit mehr. Sie sind poetische Charaktere. Die organische Form ist erhöht, aus den Andeutungen der Natur in den zufälligen Individuen des Lebens sind gewisse Merkmale der Erscheinung bewußt gesteigert, andere unterdrückt. Alexander als Gott ist so sehr über die bloße Natur hinausgehoben, daß der wirkliche Mensch kaum mehr auffindbar ist. Homer ist ein fiktives Porträt eines hellenistischen Künstlers, das auf der literarischen Tradition, Homer sei blind und alt gewesen, beruht. Griechische Form ist bewußte Sinngebung der Natur mit der Absicht, den Menschen in die als göttlich verstandene Welt einzuordnen.

Abb. 3. Römischer Denar mit Porträt des C. Julius Caesar.

Mit dem römischen Porträt, mit dem Münzbild Julius Cäsars vom Jahre 44 (Abb. 3) befinden wir uns in einem ganz anderen Bereich. Nach dem Porträt Alexanders, dem niemand begegnen kann, ohne seiner jugendlichen Majestät zu erliegen, ein Kopf, an dem wir achtlos vorübergehen würden, wenn wir seinen Namen nicht kennten. Das von den Stürmen des Lebens gezeichnete Gesicht eines gealterten Mannes, über dem der Kranz schlecht sitzt, als sollte er die Kahlköpfigkeit verhüllen. Eine gewisse Mühe, die imperatorische Hoheit auf dem absichtlich langen hochgereckten Halse zu behaupten. Sieg über lauter Widerstand. Der Widerstand ist sichtbarer als der Sieg.

Wir besitzen kein Cäsar-Porträt, das künstlerisch auf der Höhe der Alexander-Münzen stünde. Alle erhaltenen Bildnisse, die wir von Cäsar haben, enttäuschen deshalb, weil ihnen der Glanz der Persönlichkeit, den wir von ihnen erwarten, fehlt. Manche, wie das im Palazzo Pitti (Abb. 4), haben etwas demütig bescheidenes, andere, wie das in Pisa, etwas herb asketisches oder eine eigentümlich helle Geistigkeit. Sie sind grundverschieden von griechischen Porträts. Aber diese Grundverschiedenheit ist erst in zweiter Linie eine der sogenannten naturalistischen Behandlung, daß etwa die Hautfalten über dem welken Fleisch, das Knochige des gewaltigen Schädels über einem knappen Untergesicht betont werden. Der Menschentypus als solcher ist ein anderer als im Griechischen, er ist mühselig, gleichgültig ob die Mühsal der menschlichen Existenz genial überwunden

ist oder nicht. Jedenfalls ist sie da, wenn auch gebändigt. Cäsarbilder sind voll innerer Spannung. Daß wir diese erleben, macht sie so ergreifend. Das Alexanderbildnis, das ist schlechtweg Sieg, das macht es so hinreißend, das Homerbildnis, das ist lauter Verklärung menschlicher Hinfälligkeit, das macht es so ehrwürdig.

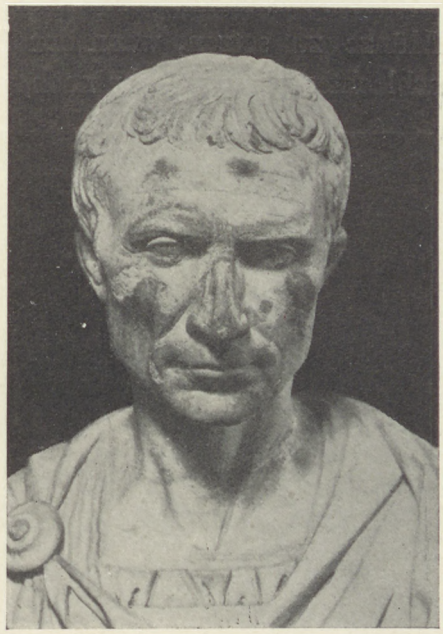


Abb. 4. Porträt des C. Julius Caesar. Florenz, Pitti.

Das Cäsarbildnis steht in einer Entwicklung der römischen Porträtkunst, von der wir in der Münze mit dem Bilde des C. Antius Restio (Abb. 5), der im Jahre 74 vor Christus römischer Volkstribun war, ein kostbares Dokument haben. Das ist also ein Vertreter jener Senatorengesellschaft, mit der Cäsar den Kampf aufnahm. Wunderbar charakterisiert die Stupidität des aristokratisch hochmütigen Greisenkopfes mit den hochgezogenen Stirnfalten, wie eigensinnige Menschen, die schwer begreifen, sie haben, den langgezogenen Furchen, die der Geiz in das Gesicht gegraben, der borniert catonischen Rechtlichkeit mit ihrer Mißbilligung und ihrer Härte. Und vor allem das Mißverhältnis zwischen der niederen Stirne des kleinen Schädels und der unbeherrscht hängenden unteren Gesichtshälfte, unberedtem Munde und törichtem Kinn. Innerhalb der Schilderung von Greisenhaftigkeit ist kein größerer Gegensatz denkbar als der zwischen dem ganz innerlich gesammelten Homerporträt und dem ganz nach außen gelagerten Porträt des Tribunen. Realistisch sind beide, aber der Realismus dient verschiedenen Aufgaben. In Homer ist die äußere Welt ganz innere Substanz, ganz Schau geworden, wir geben uns dem Bilde hin und werden in die Fülle seiner Gesichte mit einbezogen. Der Tribun aber ist wirklich Tribun, wir können ihm nicht begegnen, ohne ihn politisch zu sehen, politisch als pater familias, der Sparsamkeit im Hause predigt, Sklaven auf seinen Gütern straft, wir sehen ihn auf dem Forum und im Senat, immer rechnend, richtend, angreifend und

Abb. 5. Römischer Denar mit dem Porträt des C. Antius Restio.

verteidigend. Er gehört ganz in die äußere Welt. Wir gewahren auf dem Münzbild ihn gleichsam nicht allein, er ist in eine Umgebung verflochten. Niemals würde eine Zeit wagen, ein so häßliches Bild auf eine Münze zu setzen, wenn der Mann nicht der Repräsentant seines Geschlechtes wäre, ja mehr noch, nicht bloß eines Geschlechtes, sondern einer ganzen Gesellschaft. Homer, das ist ein ganz einsamer Mensch, weit weg von aller Kaste und Klasse, gänzlich in sich versunken. Der Tribun ist ganz Zeit, ganz Gegenwart, Wille und Widerstand. Die Spannungen im disproportionierten Gesicht sind nicht geistige, wie im Homer, sondern die des realen Lebens. Homer ist hingegeben dem Mythus, der Tribun der Geschichte.

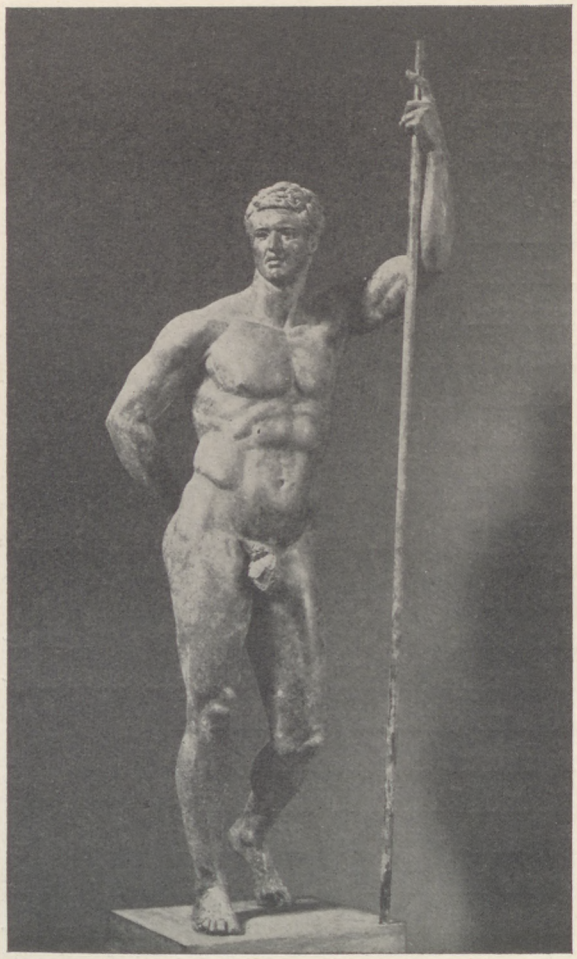


Abb. 6. Sogenannter Diadoch. Bronze. Rom, Museo nazionale.

Es ist sehr merkwürdig, daß die etruskische Kunst, die ein großes Repertoire griechischer Kunst rezipiert hat, eine Grunderscheinung des Griechentums nicht aufgenommen hat, den griechischen Apollo. Wir verstehen darunter nicht bloß die Gattung von nackten männlichen archaischen Figuren, von denen die berühmteste der sogenannte Apollo von Tenea in München ist, sondern ihr Prinzip. Vom archaischen Apollo ab über fünf Jahrhunderte hindurch bis zum sogenannten Diadochen im Thermenmuseum (Abb. 6) ist der Typus der Götterstatue, der Grabstatue, der Siegerstatue, des Porträts ein nackter Mensch, mehr oder weniger bewegt, je nach der Entwicklung der Kunst, ursprünglich rein typisch, nachher, wie eben der

Thermendiadoch, deutlich porträthaft. Die Zahl dieser Bilder ist Legion gewesen, wie wir uns von der Bildfreudigkeit der griechischen Welt überhaupt kaum einen Begriff machen können. Später in der gräzisierten Epoche von Augustus ab übernimmt auch die römische Kunst diesen Typus für Götter und Cäsaren. Aber das ist ein besonderes Kapitel ihrer Entwicklung, das uns hier nicht beschäftigt. Der älteren Zeit ist der Typus nicht geläufig. Wäre er es gewesen, müßten wir ihn gefunden haben. Es gibt nur ein paar seltene Fälle nackter etruskischer männlicher Statuen. Als normales Bild ist die Apollofigur im Italischen abgelehnt worden. Warum?

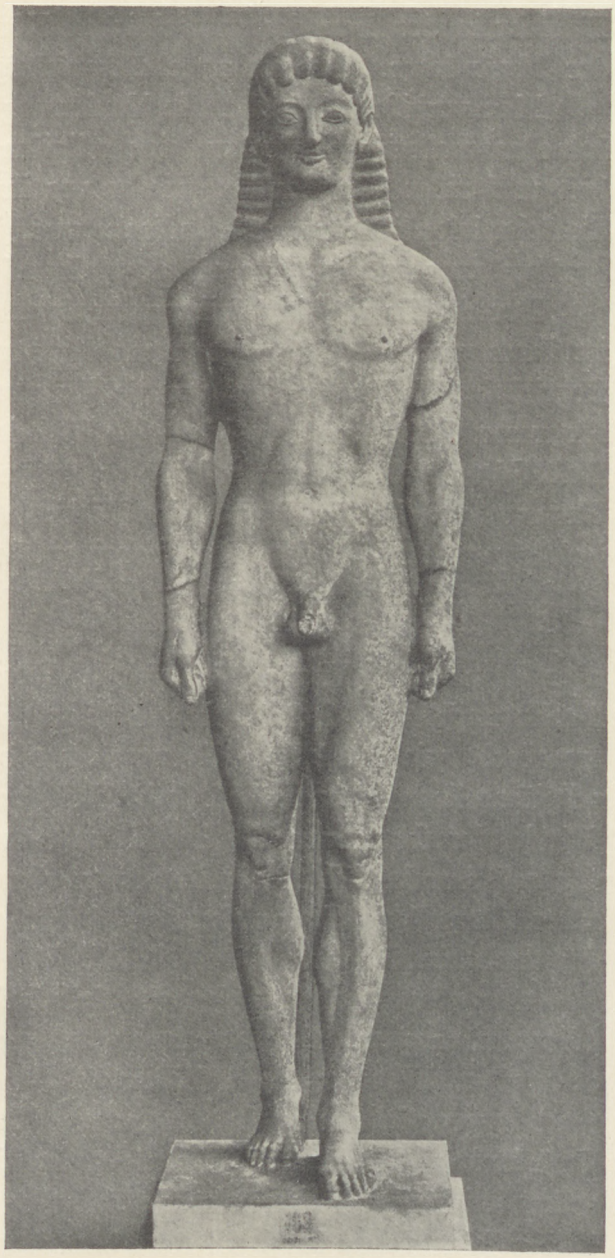


Abb. 7. 'Apollo' von Tenea. München, Glyptothek.

In der üblichen kunstgeschichtlichen Darstellung erscheint der griechische Apollo (Abb. 7) als Normalfall naturalistischer griechischer Kunstentwicklung. Die Griechen lernen den Typus der aufrecht stehenden männlichen Figur mit vorgesetztem linken Bein in Ägypten kennen, befreien diese unter der Einwirkung der Gymnastik von dem Lendenschurz, der ägyptisch war, und vervollkommnen das Bild mit der fortschreitenden

Einsicht in den Bau des menschlichen Körpers und die Zusammenhänge der Muskulatur. Das ist zwar alles richtig, aber doch ziemlich flach.

Man vergißt dabei, daß die Verfassung der griechischen Kunst zuerst keine naturalistische, sondern eine religiöse war mit einer Ausschließlichkeit und einer Konsequenz, wie es vor ihr die ägyptische, nach ihr nur die mittelalterliche oder die indische war. Ich greife von dem Vielen, was darüber zu sagen ist, nur ein paar Grundgedanken heraus.

Der Apollo ist ein Weihegeschenk an die Gottheit. Nur das Beste ist ihrer würdig. Daher steht am Eingang der griechischen Kunst der Begriff des Vollkommenen, der sie ihr ganzes Leben begleitet hat. Vor ihr waren Götter mächtig, böse oder hilfreich, geheimnisvoll unbegreiflich. Daß Götter vollkommen, daß Götter schön sind, das ist erst die Leistung Homers, daß Gott gütig ist, eine Einsicht der Griechen. Dieser Götterwelt gegenüber ist der Mensch reines Gewächs wie Tier und Pflanze. Deshalb stehen die homerischen Helden so sicher in der sie umgebenden Natur, deshalb liegt auf allem was Griechen bilden, ob Pferd, ob Ähre oder Blume oder Mensch der gleiche Glanz. Deshalb ist der griechische Apollo nackt und deshalb sind Gebilde griechischer Kunst so blütenhaft organisch, wie die keiner Kunst vorher oder nachher. In griechischer religiöser Empfindung bleibt kein Teil der Welt ungöttlich, und deshalb fällt in der fortwährenden Angleichung von Gott und Mensch die trennende Schranke, die Apollofigur kann ebenso einen Gott wie einen Menschen darstellen, einen lebenden ebenso wie einen toten, einen Heros, der auch ein Gott ist.

Wir wissen sehr wenig von altitalischer Religion, von etruskischer oder altrömischer. Gewiß war sie ganz von der griechischen verschieden, so groß auch später die Anleihen bei dieser waren. Jedenfalls geht der Apollotypus nicht in sie ein. Götter und Menschen stehen in einem anderen Verhältnis zueinander. Die Rolle aber, die der Apollotypus im Griechischen spielt, hat im Römischen der Togatus (Abb. 8), auch dieser ein halbes Jahrtausend lang. In Rom begegnen wir ihm auf Schritt und Tritt.

Das ist grundsätzlich ein ganz anderer Menschentypus. Der Ausdruck römischer Würde, der gravitas. Wer nichts von römischer Kunst weiß, der müßte erwarten daß das kriegerischste Volk der Welt sich in lauter Soldatenporträts darstelle. Aber die schönen Figuren gepanzerter Kaiser und Feldherren, deren symbolisch reichste der Augustus von Primaporta ist, entstehen erst nach griechischem Vorbild. Als Togatus be-

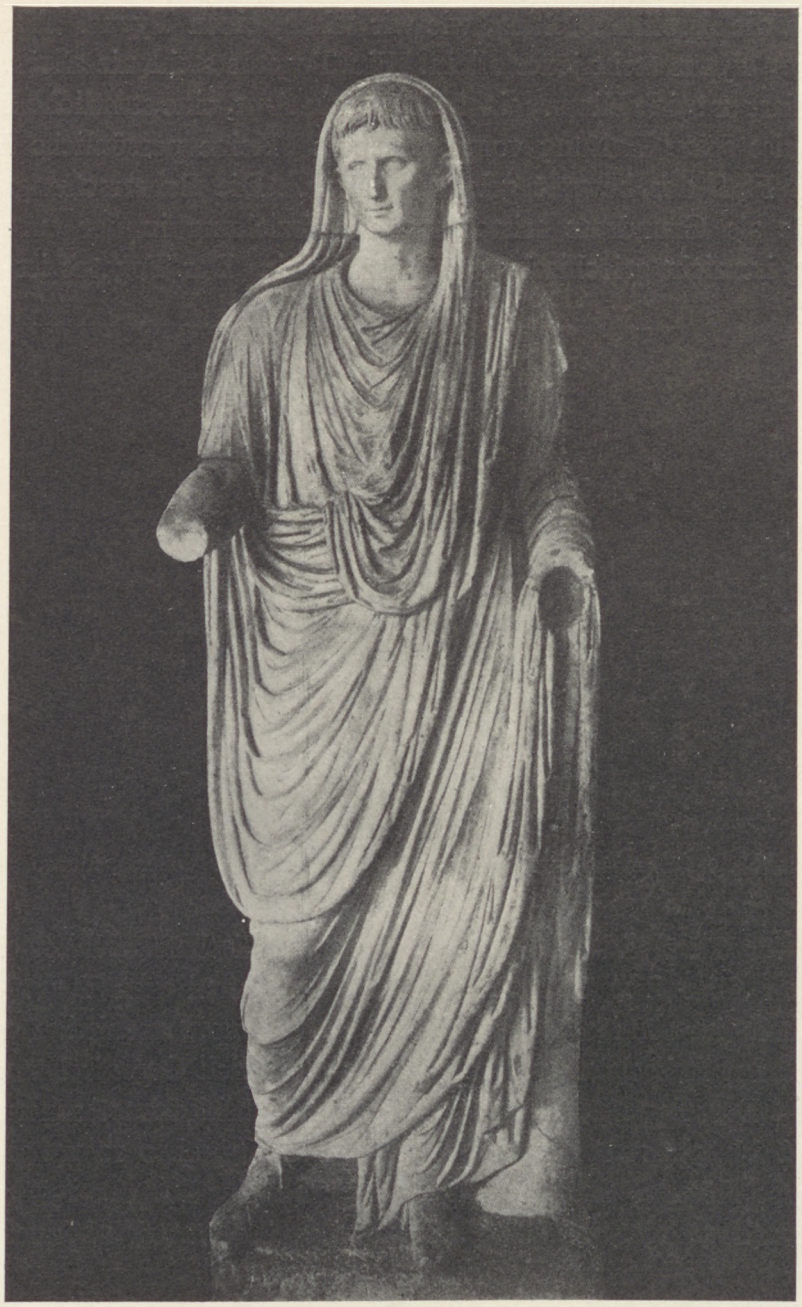


Abb. 8. Statue des Augustus von der Via Labicana. Rom, Museo nazionale.

tritt auch der siegreiche Feldherr das Pomerium der urbs, als Togatus steht er auf seinem Triumphwagen, als Togatus opfert Augustus oder Traian den Göttern.

Auch die Apollines bilden, wie wir sahen, einen Typus. Aber innerhalb dieses Typus steht jeder allein. Ein Togatus steht nie allein. Immer repräsentiert er seine Klasse, einen Stand, ein Amt, eine staatliche Funktion. Dadurch ist seine Haltung vorgeschrieben. Keine persönliche Erregung stört den Fluß der bewußt gelegten Falten. Die Beherrschung der Gefühle, die als Grundsatz aristokratischer Erziehung in der europäischen Welt gilt, ist nicht griechisch, sondern römisch. Der Togatus ist die Dar-

Abb. 9. Ehepaar auf einer Aschenurne. Terracotta. Volterra, Museo.

stellung der Disziplin einer regierenden Gesellschaft. Diese Disziplin dient einer über dem Individuum stehenden staatlichen Idee.

Deshalb ist römische Plastik von Grund aus verschieden von griechischer. Im Italischen ist die Kraft des natürlich Organischen nie stark gewesen. Das liegende Ehepaar auf einer etruskischen Aschenurne aus Volterra (Abb. 9) hat berühmt veristische Porträts, aber zwerghaft disproportionierte Körper. In einem Togatus bleibt der Bau des Körpers unter dem Gewand verborgen, und nur in wenigen Togastatuen können wir auf die besondere physische Beschaffenheit des Porträtierten schließen, wie etwa bei dem dicken untersetzten Titus des Vatikan. Der körperliche Habitus ist für die staatsrechtliche Funktion so gleichgültig, wie für die sakramentale Funktion des katholischen Priesters. In diesem Begriff der Funktion liegt der tiefe Unterschied griechischer und römischer Plastik.

Im Griechischen ist Funktion die Energie des einzelnen Gliedes des

Abb. 10. Archaischer Grablöwe. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg.

Körpers innerhalb des gesamten Organismus. Ein griechischer Löwe (Abb. 10) mit einem ägyptischen verglichen ist lauter latente Bewegung, Sich-Ducken, Aufspringen. Schenkel, Klauen, Hals, Mähne, Augen, jeder Teil ist mit explosiver Energie geladen, und nur das höhere architektonische Gesetz griechischer Lebensordnung hält das alles zusammen. Als plastisch gestaltetes Volumen ist das ägyptische Tier (Abb. 11) un-

Abb. 11. Löwe Nektanebos II. Granit. Rom, Vatikan.

gleich stärker, aber es bleibt in seiner blockartigen Urform stecken, ruhendes Tier neben dem griechischen bewegten.

Dieses funktionelle Leben eben des körperlichen Teiles kennt die römische Kunst nicht, deshalb nicht, weil die einzelne Persönlichkeit eine andere Rolle übernommen hat. Wenn am Parthenonfries eine Reihe

Abb. 12. Platte aus dem Parthenonfries. Athen.

von Figuren im Gedränge beieinander stehen (Abb. 12), so mögen sie zwar durch Gebärden sich aufeinander beziehen, aber es sind lauter einzelne. Immer zielt die Absicht der griechischen Kunst auf die Isolierung der Einzelfigur. Der Mensch allein als Held eine ganze Welt gegen sich, im Kampf der Schlacht, in der Volksversammlung oder im Agon von Olympia, wo jede Muskel angespannt ist, das ist griechisch gedacht von Achilles und Odysseus bis zu den Diadochen. Die Komposition des Alexandermosaiks (Abb. 13) kulminiert im Gegensatz der beiden Könige. Das Bild zerfällt in zwei ungefähr gleich große Rechtecke, Angreifer und Fliehende, aus denen die Gestalten Alexanders des Großen und des Darius

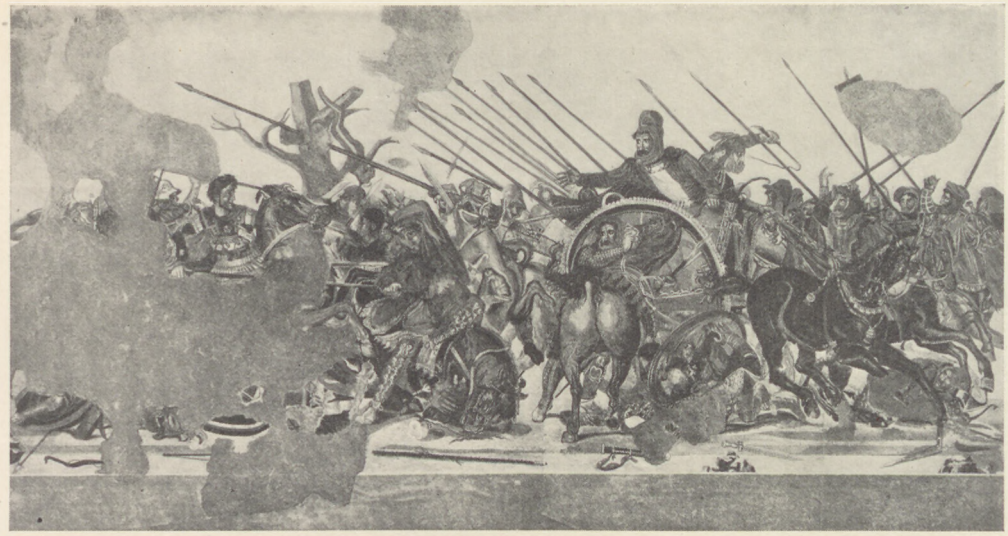


Abb. 13. Mosaik der Alexanderschlacht. Aus der Casa di Goethe in Pompeji. Neapel, Museo nazionale.

hervorgehoben sind. Echt griechisch, das weltgeschichtliche Ereignis in einer persönlichen Auseinandersetzung zwischen den beiden Repräsentanten der alten und der neuen Weltmacht zu konzentrieren.

Kein römisches Relief ist so komponiert. Auf der Ara Pacis des Augustus schreitet der Festzug an uns vorbei, dem wir zusehen, die Agnaten des Herrschers (Abb. 14). Keiner vor dem anderen hervorgehoben, aber in einem Vor- und Hintereinander von Figuren eine Masse, eben eine Gesellschaft bildend, in der einer sich auf den anderen bezieht, Augustus

Abb. 14. Teil des Festzuges der ara pacis Augustae. Florenz, Uffizien.

Abb. 15. Relief von den Rostraschranken. Rom, Forum Romanum.

selber in gleicher Höhe und Größe und nicht von uns aufzufinden, trüge er nicht Porträtzüge. Diese gesellschaftliche Funktion der Figur kennt die griechische Kunst nicht, und mit ihr auch nicht den Raum, der um sie gelegt ist. Eine griechische Figur ist nie verbunden und nie verbindlich.

Einen Akt eigentlicher Verbindlichkeit stellt die eine Seite der Rostraschranken auf dem Forum Romanum dar (Abb. 15). Im Jahre 101 nach Christus errichtet Traian eine riesige Stiftung für arme Kinder. So steht er also vor uns auf der Rednerbühne des Forums mit der Stiftungsurkunde in der Hand, hinter ihm sein Gefolge, vor ihm eine begeistert zustimmende Menge. In der zweiten Szene steht eine Frau mit einem kleinen Kinde vor ihm, die Personifikation jenes Aktes sozialer Fürsorge. Nie hat griechische Kunst auch nur daran gedacht, etwas Ähnliches darzustellen. Weder kennt sie den Begriff der Menschenmenge, noch die in einer Gruppe zusammengeschlossene Gestalt des Herrschers mit seinem Gefolge. Wenn sie einen Staatsakt darstellt, dann mythologisiert sie ihn, wie auf den Urkundenreliefs, wo sich die Stadtgottheiten, immer einzelne, begegnen (Abb. 16). Wie menschlich, rein sachlich, anspruchslos ist die traianische Darstellung. Der Kaiser ist nur durch den erhöhten Standpunkt auf der Rednerbühne erkennbar, als Togatus in Haltung und Gebärde von der Menge vor ihm kaum verschieden. Er gehört zu ihr, ist ihr Vater. Pater patriae, dies Wort ist nur auf italischem Boden gewachsen.

Die römische Kunst ist immer faktisch. Immer sucht sie den einzelnen geschichtlichen Akt auf, die Reliefs der Traians- und der Marcussäule

Abb. 16. Relief von einem Staatsvertrag mit den Göttinnen von Samos und Athen, 405/6 vor Christus. Athen, Akropolismuseum.

illustrieren Kriegszüge tagebuchartig, immer ist der Kaiser in die Szene verflochten, der erste diensttuende Soldat (Abb. 17). Das ist also die neue Funktion der Figur. In den neuen Dimensionen, die schon der über die Stadt hinausgewachsene italische Territorialstaat der Persönlichkeit zuwies, wird ihre Rolle eine andere als in den griechischen miteinander rivalisierenden Zwerggebilden von Polisstaaten. Diese haben freilich in einem wunderbaren Prozeß die Persönlichkeit geschaffen, die es vorher nicht gab, und deren Energie die ganze griechische Geschichte erfüllt bis zu dem Gigantengeschlecht der Diadochen, das sich wie die Sparten gegenseitig zerfleischte, weil die Welt für so viel gleichzeitiges Genie nicht

Raum genug hatte. Im Römischen wandelt sich ihr Wesen. Wir suchten es zu fassen im Porträt, im Togatus, im historischen Relief. Das Ziel ist die neue Organisation der Welt. Welt als einheitlichen Staatsbegriff gibt es erst von Alexander dem Großen ab. Da taucht das Zukunftsziel langsam aus der Dämmerung der Geschichte auf. Alle die menschenverschlingenden Kämpfe der letzten Jahrhunderte der alten Zeitrechnung und die

Abb. 17. Relief an der Traianssäule. Rom, Forum Traiani. Nach dem Abguß.

Zersetzung des altrömischen Staats selbst sind die notwendigen Durchgangsstadien, die zu einem neuen Zusammenhang der sich befehdenden Welt führen. Das Ganze hat erst Julius Cäsar gesehen, verwirklicht hat es Augustus, und uns, die wir aus dem Irrsal unserer eigenen Zeit keinen Ausweg sehen, ist die Ara pacis, das Monument des Weltfriedens vom Jahre 9 vor Christus eines der heiligsten Monumente der Geschichte.

Das ist der Sinn der neuen römischen Raumgestaltung. Der griechische Tempel ist ganz von außen her abgeschlossenes isoliertes Individuum wie eine plastische Figur, deren persönliche Kraft die rhythmische Reihe seiner Säulenhalle darstellt. Er hat nur eine Achse, ist Wohnung des darin hausenden Götterbildes, dem sich der Beschauer auf geradem Wege nähert.

Im Pantheon, dem vollkommensten Innenraum der Welt, wölbt sich die Halbkugel über den im Zentrum stehenden gedachten Beschauer. Die Harmonie dieses geschlossenen Raumes, in dem eine Achse so viel wert ist wie jede andere, ist das Wunschbild des neuen befriedeten orbis terrarum. Wie sich der Raum um den Beschauer legt, so liegt eine ideale mit Figur gefüllte Raumschicht um den Kaiser römischer Reliefs (Abb. 18). Er ist zwar Mittelpunkt, aber er ist nicht das Ganze. Seine persönliche Aktion

Abb. 18. Der nach Unterwerfung der Daker siegreich nach Rom zurückkehrende Kaiser Traian (in Konstantin umgearbeitet). Relief am Bogen des Konstantin, Rom.

ist beschränkt. Handelt er, so wirkt er durch die ihn umgebende Gruppe. Ebenso wie in der römischen Architektur nicht mehr die Säule dynamisches Individuum ist, sondern Räume, Gewölbe gegen Gewölbe, bis zu den miteinander konversierenden Kuppeln des Barock, denen wir von unseren römischen Terrassen aus zuschauen.

In der ungeheuren Umschichtung des späten römischen Reichs, die ein langer Prozeß der politischen, wirtschaftlichen, sozialen Neuorganisation der Welt ist, verliert das Individuum immer mehr an persönlich organischem Gehalt, weil seine Willenssphäre immer beschränkter wird. Dies ist der innerste Grund für die Umbildung des römischen Reliefstils (Abb. 19). Das Relief wird flach, weil die Uniformierung durch den all-

Abb. 19. Konstantin auf der Rednerbühne. Relief am Konstantinsbogen, Rom.

mächtigen, leitenden Staat, ganz wörtlich genommen, kein Hoch und Tief im Relief der Gesellschaft mehr erlaubt, und der Umriß der Figur wird leer, sie selber in dem Gewimmel der gedrängten Darstellung plastisch wertlos und schemenhaft, weil ihre Aktion in dem feudal versteinernden Staat unmöglich geworden ist. Zuletzt erhebt sich über der Welt die neue Figur des Kaisers oder seines Beamten, aber ganz unpersönlich, hieratisch orientalisierend, nur aus der römischen Entwicklung zu deuten (Abb. 20). Die Figur ist Symbol der neuen Weltorganisation geworden: Maiestas domini als Funktion in einem Reich, das sich anschickt, die Vielgestalt religiösen Glaubens auf eine neue Einheitsformel zu bringen.

Abb. 20. Diptychon des Stadtvikars Probianus. Berlin, Staatsbibliothek.

Man muß, um eine große Kunst zu deuten, immer wieder versuchen ihr Ende mit ihrem Anfang zu verbinden. Am Eingang der römischen Kunst steht jenes erschütternde Porträt, dessen eigentliche Entdeckung wir Herrn von Kaschnitz und Bianchi-Bandinelli verdanken, die unabhängig voneinander zu dem gleichen Resultat seiner Deutung gekommen sind, das Bronzeporträt des sogenannten Brutus im Konservatorenpalast (Abb. 21). Wir wissen nicht, wen es darstellt, ja nicht einmal, ob der Dargestellte ein Etrusker oder ein Römer ist, ob der Kopf zu einem

Togatus oder, was ich aus gewissen Gründen gerne glauben möchte, zu einer Reiterstatue gehörte. Jeder, der sich in die Züge dieses vom Leben geprüften, heldenhaft mit ihm ringenden, alternden Melancholikers

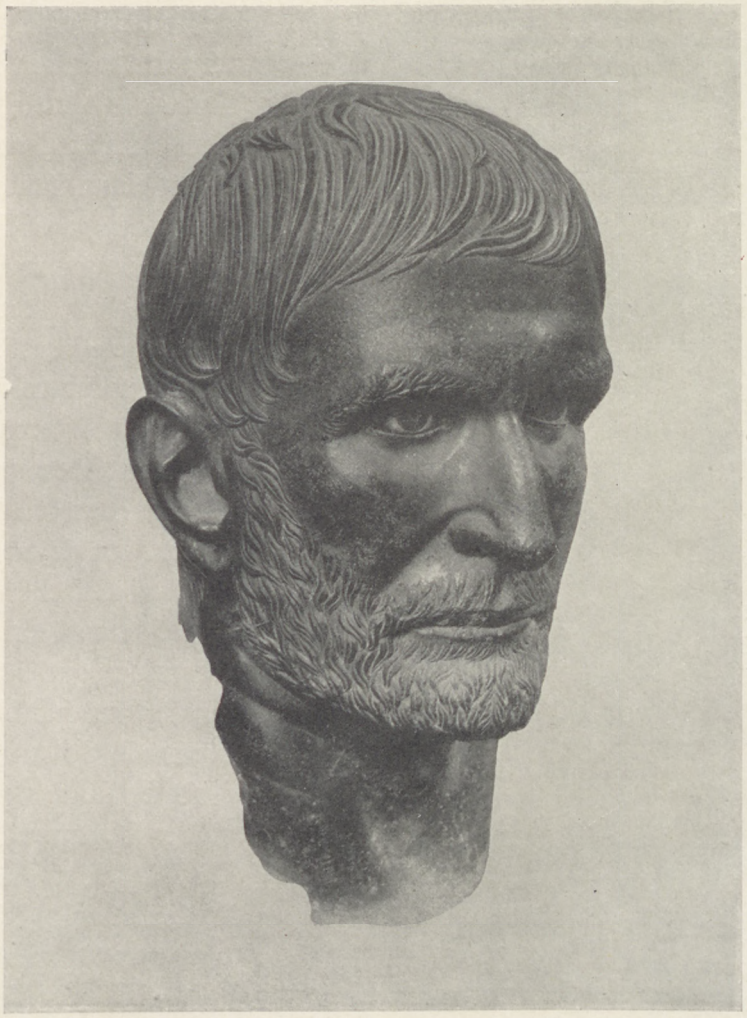


Abb. 21. Bronzekopf eines Republikaners. Rom, Konservatorenpalast.

vertieft, sucht für ihn nach einem Namen römisch republikanischer Größe, ohne daß einer zu sichern wäre. Nur über die Zeit, in die es gehört, sind wir einig, das vierte Jahrhundert, lieber seine erste Hälfte als die Wende zum dritten. Was ist daran so groß, oder, da wir fortwährend die Parallelität des griechischen und römischen Stils aufgesucht haben, was ist daran griechisch, was römisch?

Griechisch, sagen wir das zuerst, ist die Darstellung des geschlossenen Charakters. Charakter in der Tragödie und Komödie, in der Geschichtschreibung, in der dialogischen Philosophie, schließlich in der psychologischen Theorie haben erst die Griechen geschaffen, weil sie erst das Element der Freiheit entwickelten, in dem allein sich ein Charakter entfalten kann. Die orientalische Kunst kennt einen Charaktertypus, eben den des Herrschers, den seine ganze Epoche annimmt, sie kennt nicht Charaktere, das freie Spiel von Individualitäten gegen- und miteinander. Den Reichtum des griechischen Lebens hat die Kunst geformt. Im 'Brutus' ist also aus griechischer Anschauung heraus ein italischer Charakter gesehen, was nie ein Italiker hätte selber tun können. So wie Polybios erst die Römer gelehrt hat, sich selber zu sehen, weil er, der Nachfahre Herodots und des Aristoteles, sie mit griechischen Augen als neue weltgeschichtliche Erscheinung entdeckt hatte, so wie Herder den osteuropäischen Nachbarn Deutschlands aus dem Begriff des Volksgeistes heraus erst das Bewußtsein ihrer schöpferischen Individualität verlieh, das sie vorher nicht besaßen, so ist hier der griechische Begriff der bedeutenden Individualität auf die Persönlichkeit eines neuen Volkstums angewandt. Wir besäßen kein Mittel, den sogenannten Brutus kunstgeschichtlich zu verstehen und einzuordnen, wenn er nicht griechischen Porträts des vierten Jahrhunderts verwandt wäre (Abb. 22). Also der Künstler, der ihn gearbeitet hat, muß bei Griechen in die Lehre gegangen sein, wenn er nicht gar ein Grieche war.

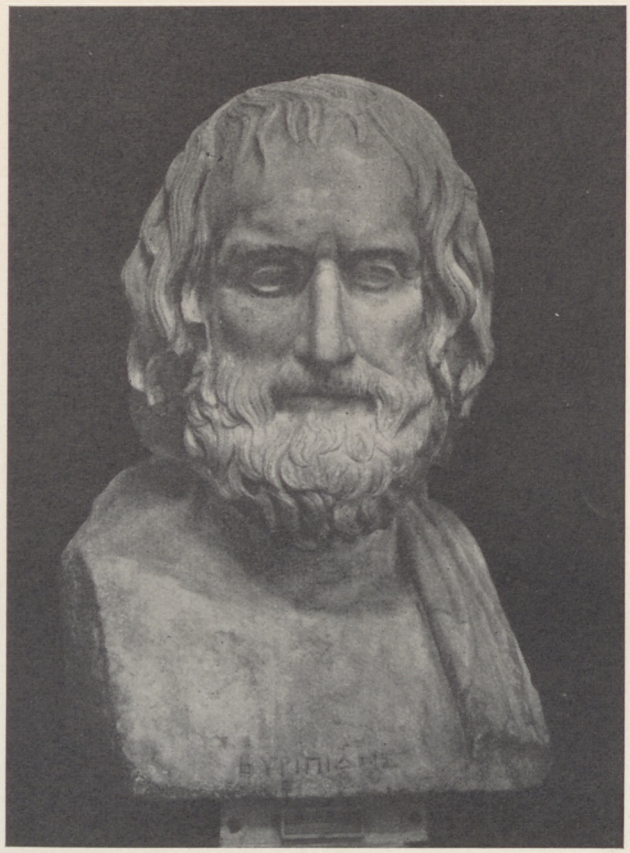


Abb. 22. Porträt des Euripides. Neapel, Museo nazionale.

Aber doch ist das Bildnis ganz ungriechisch. Indes, das Ungriechische daran scheint mir im Unterschied zu der mit seltener Energie durchgeführten Formanalyse durch Herrn von Kaschnitz weniger in den Mitteln der Darstellung zu liegen, als in der Konzeption des Charakters selbst, die die Mittel bestimmte. Die organische Auffassung der griechischen Kunst dient, wie wir sahen, der Blüte der Erscheinung. Auch das Bild des greisen Homer dient der Schönheit des Achill und die wunderbaren uns erhaltenen Porträts griechischer Denker leuchten von dem Glücke der Weisheit. Auch beim Brutus mit seinen flach anliegenden Haaren, den gequetschten Wangen und dem harten Mund hat man an die Abgüsse von Totenmasken erinnert, die der Bildhauer überarbeitete und von denen wir wissen, daß sie dem wächsernen römischen Ahnenbild, der clipeata imago, zugrunde lagen. Jedenfalls ist beim Brutus der Ausgangspunkt der künstlerischen Anschauung ein dem griechischen Porträt entgegengesetzter. Nicht der Glanz der Persönlichkeit wird geschildert, nicht der Adlerflug des Feldherrnsiegs oder des Gedankens, sondern der Ernst und die Bitterkeit des Heldenlebens, oder sagen wir es besser, seine Tragik. So tief sitzt sie, unpathetisch, unschauspielerisch, sachlich und nüchtern der römischen Kunst im Blute, daß, beinahe zum Verwechseln ähnlich der gleiche Charakter, nicht die gleiche Form nach Jahrhunderten wiederkehrt in dem Bronzeporträt eines Unbekannten im Museum von Neapel (Abb. 23). Die gleiche hohe sorgenvolle Stirne, das gleiche forschende Auge unter buschigen Brauen, die gleiche herrschende edle Nase, der gleiche schmallippige Mund in dem alternden Gesichte, dessen Schönheit zu pflegen das Leben keine Zeit gelassen hat.

Der Ernst der römischen Kunst, das ist der Ernst der Geschichte selbst. Die Anschauung der Griechen vom Leben ist mythisch-religiös. Sophokles wird gleich nach seinem Tode, also in geschichtlich durchaus heller Zeit, als Heros, als Halbgott verehrt, wie ebenso ein Athlet, der durch viele Siege zum Ruhme seiner Vaterstadt beigetragen hat. Herakles ist das Vorbild. Ihn empfangen nach den Mühen seines Lebens die Götter im Olymp. Und Alexander der Große wird zu seinen Lebzeiten ein Gott, nicht etwa in höfischer Phrase, sondern im Glauben seiner Zeit. Adel, Kraft, Schönheit, Weisheit des Menschen, göttliche Mächte machen ihn göttlich. Daher hat die Geschichte über den Griechen keine Macht. Er hat zwar die Geschichtschreibung erfunden, aber Plato konstruiert die

Welt, als hätte es vor ihm keinen Thukydides gegeben. Die Idee ist mehr als die Wirklichkeit, die Ideen sind göttlich.

Kommt man aus der griechischen in die römische Welt, dann verwandelt sich die leuchtende Marmorarchitektur in den Ernst des römi-

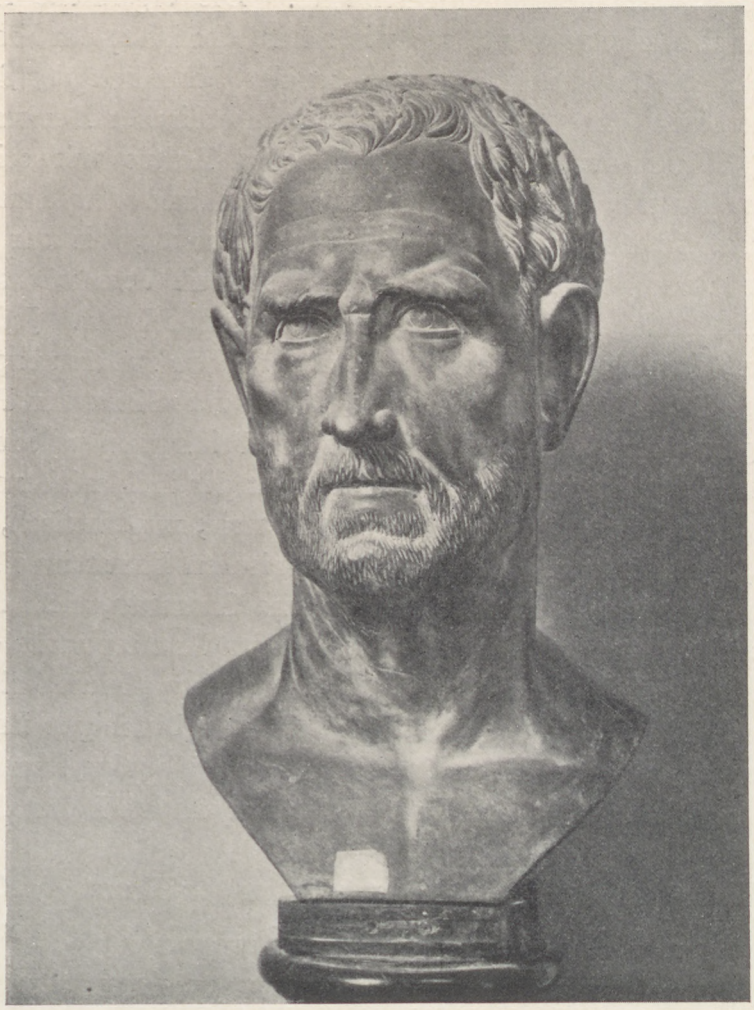


Abb. 23. Porträt eines Römers der Kaiserzeit. Neapel, Museo nazionale.

schen Tuffs und Travertins, die zarten schlanken Marmorbilder von schönen Siegerknaben in die Würde der Togati und die Gefaßtheit der Kaiserbildnisse. Unser Brutus war Stoiker, ehe es die Stoa gab.

Und hier nun beginnt die Ahnenreihe Winckelmanns. Nicht daß die Etrusker die griechische Kunst übernehmen ist merkwürdig, sondern wie sie es taten. Die griechische Kunst wird von den Skythen am

Schwarzen Meer aufgenommen, von den Persern noch vor den Perserkriegen, von Karthago und den Iberern Spaniens, von den Galliern in der Nachbarschaft von Marseille. Aber nur die Mittelitaliker bilden sie in einem neuen Stile um, in jenem, den wir kennengelernt haben. Sie allein hatten dem Weltgedanken der griechischen Kultur einen anderen entgegenzustellen, zuerst unbewußt, schließlich immer bewußter, den des Staates, zuletzt des Weltreiches. Aber gerade aus dem Gegensatz ihrer Verstricktheit in die reale Welt, aus der es für sie keinen Ausweg in das Reich der Hesperiden gab, keine Heroenerlösung des Helden und kein Göttertum der Könige, wird sie ergriffen von der Sehnsucht nach einer freieren Welt des Geistes, nach Reinheit des theoretischen Denkens, nach großer Gestaltung der Tragödie, nach schönem Künstlertum, nach der edlen Gebärde der griechischen Kunst. So wird der Klassizismus ein Stück des römischen Geistes, ja wird er selbst, das Römertum wird erst wirklich römisch durch ihn. So wie jener Brutus erst Brutus wird in griechischer Form, so wird Cäsar erst Cäsar als Schüler der Griechen. Und wenn Augustus den Glanz der Erscheinung begehrt, den er als Retter seines Zeitalters haben muß, wenn er jugendlich liebenswürdig, blühend, ganz adelig erscheinen will, dann muß ein griechischer Bildhauer kommen, um den asketischen Ernst seiner Nachdenklichkeit, die in so viel Bürgerkrieg gesammelte Menschenverachtung und die politische berechnende Scheu seines Wesens in Ephebenanmut zu übersetzen (Abb. 24).

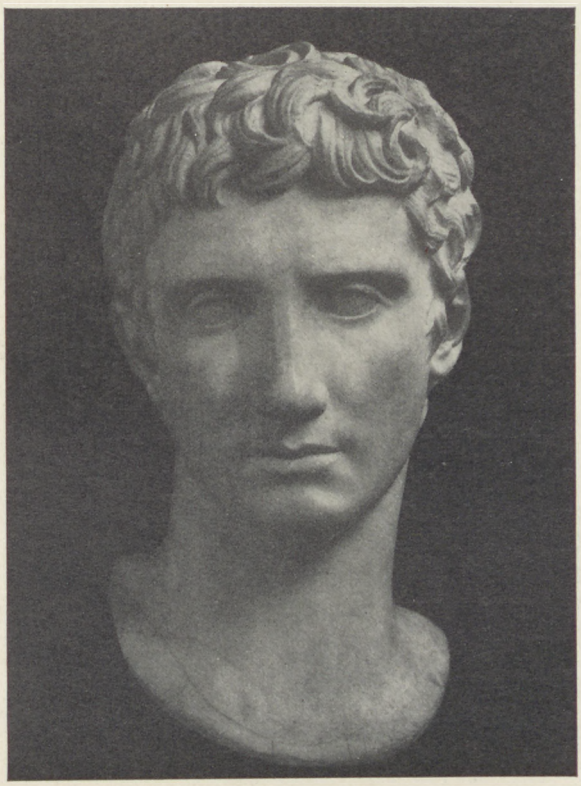


Abb. 24. Porträt des jugendlichen Augustus. Boston, Museum of fine arts.

Man hat in der letzten Zeit darüber gestritten, ob der Hellenismus

mit dem römischen Staat ende oder ob das römische Reich die eigentliche Erfüllung des Hellenismus sei. Der Streit ist nutzlos, weil die Frage falsch gestellt ist. Hellenismus und Römertum sind keine Gegensätze, sie durch-

Abb. 25. Bronzestatue des Marc Aurel. Rom, Capitolsplatz.

dringen einander, und der Prozeß dieses Verwachsens ist ebenso griechisch wie römisch. Das größte Symbol der neuen Weltgesinnung ist das ehrwürdigste Herrscherbildnis, das kein Jahrhundert angetastet hat, der Kaiser auf dem Kapitol, der römisch wie ein Römer sein Selbstbekenntnis niederschrieb, griechisch wie ein Grieche (Abb. 25).

Gerade aus der inneren Gegensätzlichkeit der griechischen und der römischen Welt entsteht die neue Gesinnung, die Humanität heißt. Das ist kein griechischer, sondern ein römischer Begriff. Zu der griechischen mythischen Daseinsform gehört ihre Ausschließlichkeit. Die Griechen können wie Midas nichts berühren, das sie nicht in griechisches Gold

verwandeln. Sie durchforschen die Welt vom Kaukasus bis über Gibraltar hinaus, messen sich mit Persern, Phönikern und Ägyptern, lernen und nehmen auf, das Ergebnis ist immer griechisch. Das ist ein Stück ihrer sieghaften Naivetät, und kaum haben sie einen fremden Gott geschaut, wird er ein anderer als er vorher war. Sie finden keine große Kultur, mit der sie sich nicht auf ihre Ringerart messen müßten.

Das Römertum aber findet auf seinem Siegeszuge die griechische Kultur, und das gerade ist seine Größe, daß es ihre Eigentümlichkeiten nicht etwa bloß zivilisatorisch übernimmt, sondern sie als geistige Totalität versteht und um sie wirbt, in einem Verhältnis, das in Cicero offen vor unseren Augen liegt. Das ist, wie wir es heute nennen müßten, seine europäische Gesinnung, das *Καθολικόν*.

So entsteht also die fruchtbare Parallelität geschichtlicher Größe, von der wir in unseren Einleitungsworten ausgingen. Denn die Haltung des Römertums zur griechischen Kultur, der römischen Kunst zur griechischen, wird von da ab ein immanentes Schicksal der Geschichte. Mit dem Christentum wird die Katholizität noch durch eine dritte Antithese bereichert. Die juristisch staatlich politische römische Realität, der griechische Idealismus vermählen sich mit der aus dem Geiste des Orients neugeborenen Mystik, der römische Staat wird römische Kirche, die Humanitas wird Agape, die Mystik wird Transzendenz: unermeßliches Schauspiel, ergreifender nirgends als im Eingang des Lukasevangeliums mit den schlichten Worten von der Volkszählung unter Kaiser Augustus und dem Eingang des Johannesevangeliums mit der griechischen Logoslehre.

Das aber ist's, woran wir uns am Gedächtnistage unseres Ahnherrn und Stifters Winckelmann erinnern wollen. Auch er kommt aus dem von ihm als barbarisch empfundenen Norden, als ein Römer zur griechischen Kunst. Der Tenor seiner Betrachtung ist römisch moralisch. Nie wieder ist der Welt griechische Form möglich, weil ihre mythischen Voraussetzungen nie wieder herzustellen sind. Einer realen Welt angehörig, erschüttert von ihren Erschütterungen, kämpfend um das Weiterbestehen ihrer geschichtlichen Tradition, ersehnend ihren Zusammenhang nach lauter Trennung, erwartend eine neue Humanität ist auch unsere Lage römisch. Stärker als je suchen wir den Idealismus der griechischen Form und die Einheit des Logos. Das freilich ist unser Glaube:

Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

DER NEUE GOTT AUS DEM MEERE

VON

FERDINAND NOACK

Mehr als einmal ist in unserer Zeit das Meer in Wettstreit mit dem antiken Festlande getreten und hat der erstaunten Welt aus seiner Tiefe Kunstwerke wiedergegeben, die es zumeist als Raubgut gescheiterter Schiffe einmal verschlungen hatte. Man weiß von solchen Funden bei Antikythera an der Südspitze der Peloponnes, denen von Mahedia an der tunesischen Küste: Bildwerke aus Bronze und Marmor, Originale, aber auch — bei Antikythera — schon zahlreiche Kopien. Die Marmorwerke hatten am meisten gelitten. So war zwar der Typus des ausruhenden 'farnesischen' Herakles, des Hermes von Andros, der knidischen Aphrodite in allen Formen oder doch in Teilen zweifelsfrei erhalten, manche Stücke aber ließ das Motiv nach Stand und Haltung nur gerade noch ahnen, vieles war vom Meerwasser bis zur Unkenntlichkeit zerfressen. Weit besser hatten die Bronzen standgehalten, die, gereinigt und geschickt restauriert, längst die Museen in Athen und Tunis zieren. Ebenso war die Bronzestatue eines anmutigen Hermesknaben, die vor vier Jahren in der Bucht von Marathon aufgefischt wurde, vortrefflich erhalten. Sie alle aber übertrifft an Wert nach Form und Inhalt jetzt die große Bronzestatue eines Gottes, die gegen Ende vorigen Jahres beim Kap Artemision an der Nordküste Euböas aus dem Meeressande hervorgezogen wurde, nachdem vorher schon beide Arme gefunden waren. Auch das Vorderteil eines feurig dahinstürmenden Pferdes, das einst einen Reiter trug, ein vorzügliches Werk wohl noch aus dem fünften Jahrhundert, sowie die Statue eines reitenden Knaben — bis auf das rechte Bein intakt —, ein ungriechischer Typus späterer, hellenistischer Kunst, gehörten zu der glücklichen Beute, die freilich nur mit größter Mühe dem Meeresboden entrissen wurde. Dazu zahlreiche kleine Bleiplatten von der einstigen Verkleidung des unter Wasser liegenden Schiffsrumpfes. Pferd und Knabe sind in natürlicher Größe gebildet, die Statue des Gottes ein wenig darüber. Nach-

dem diese soeben in den Berichten der griechischen Akademie zu Athen sowie im Archaiologikon Deltion zum erstenmal bekanntgegeben worden ist, geben wir sie mit freundlicher Erlaubnis der Direktion des Atheni-

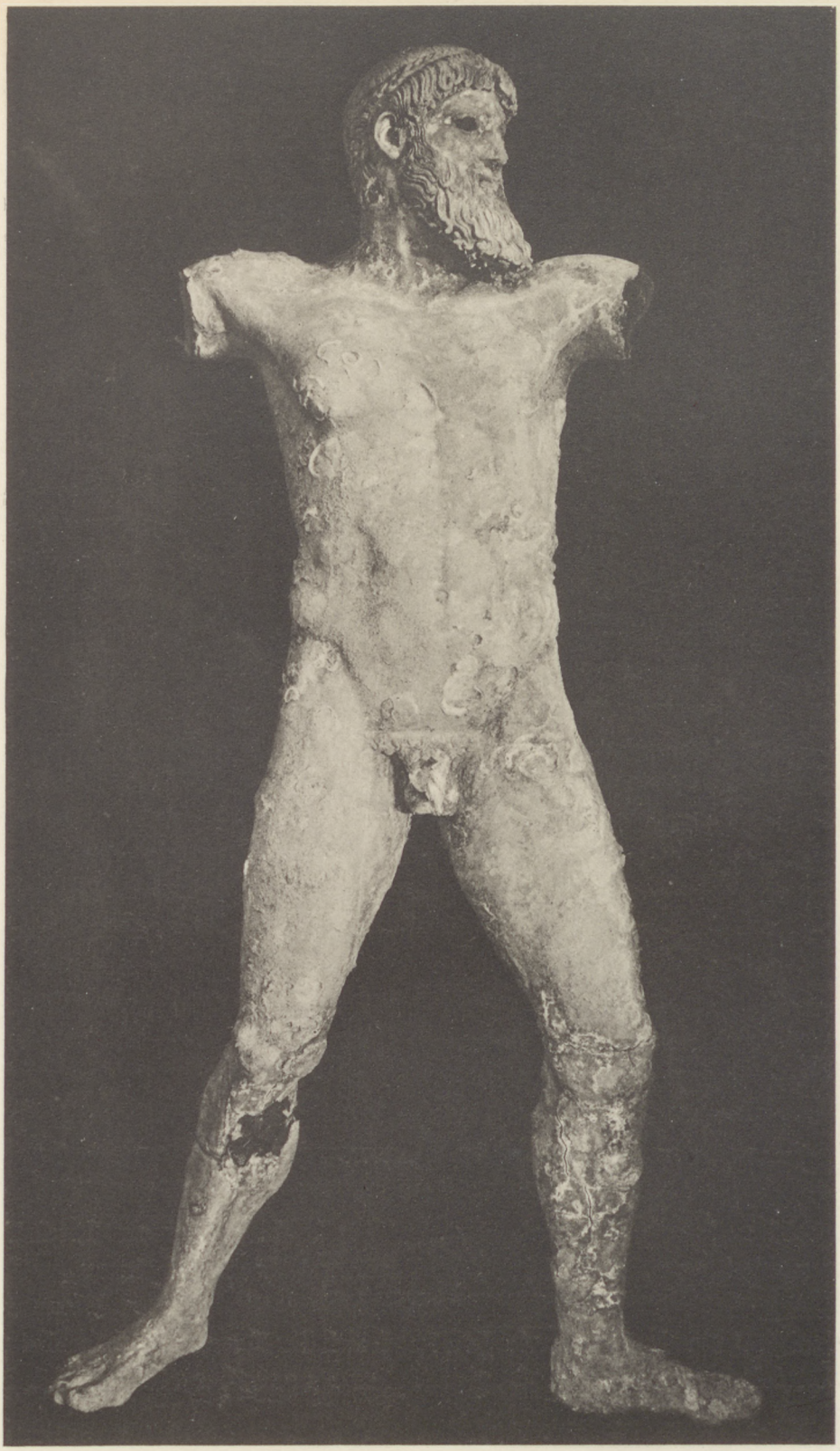
Abb. 1.

schen Nationalmuseums nach denselben, von dem Photographen Heege hergestellten, vorzüglichen Vorlagen auf den Tafeln 19 bis 21 mit kurzem Geleitwort wieder.

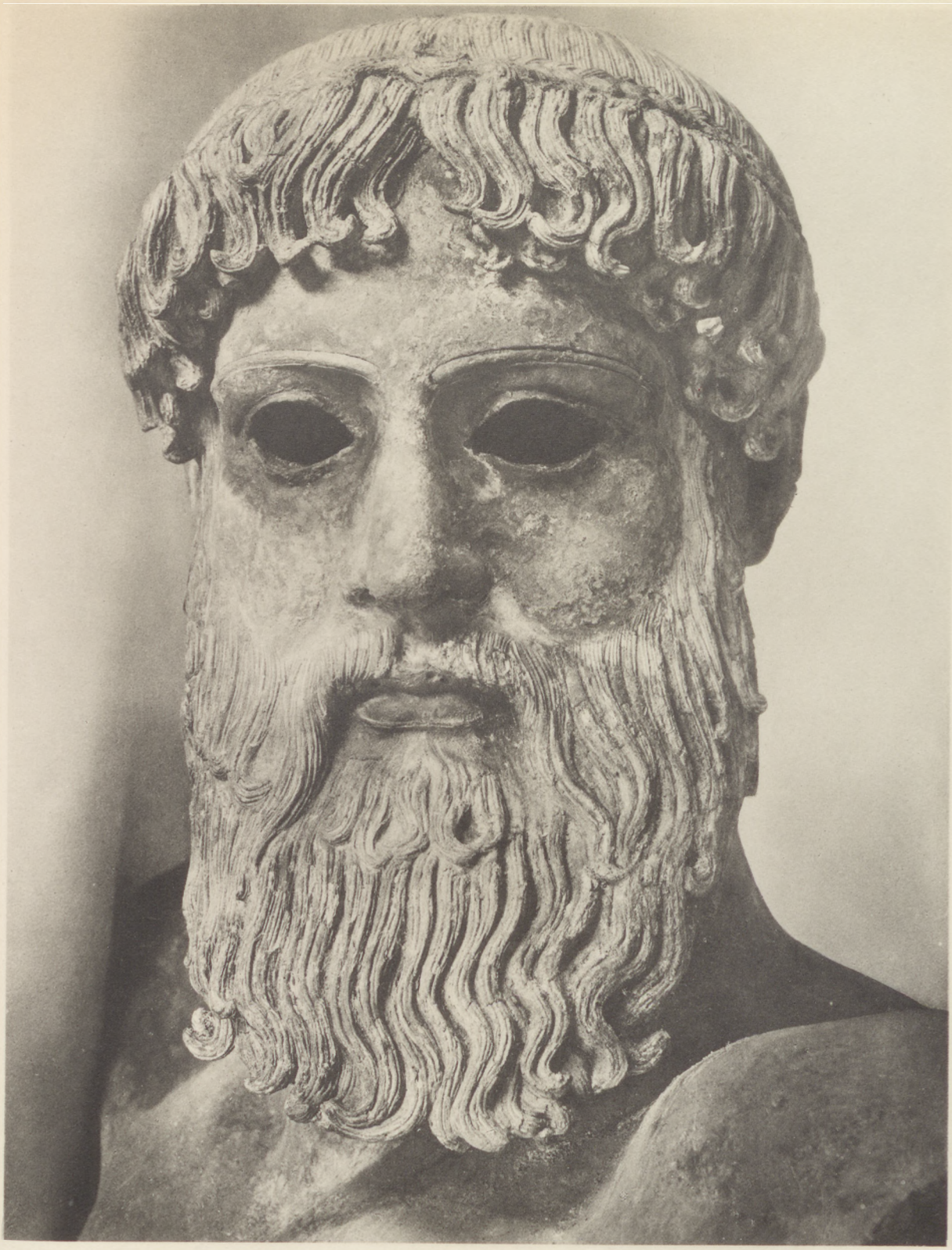
Wir sehen ein hohes männliches Idealbild, ein unschätzbares Originalwerk griechischer Toreutik, von vorzüglichem Guß, dem in der Feinheit

von Modellierung und Ziselierung der Einzelform sich höchstens die ungefähr gleicher Zeit entstammende, berühmte Bronzestatue des Wagenlenkers in Delphi vergleichen ließe. Die bei diesem erhaltenen, aus farbigem Materiale eingelegten Augäpfel sind hier freilich mitsamt der feinen Wimpernbegrenzung aus dünnem Bronzeblech verloren; geblieben sind die eingelegten Brauenbogen und der besondere Belag der Lippen. In langen, weichen, von feinen Furchen belebten Strähnen wallt der Bart steil herab, im Gegensatz zu der nicht allzulange vorher noch üblichen schräg vortretenden Form; zart setzt er sich von den Wangen ab. Bezeichnend für die Haartracht sind die von hinten her um den Kopf gelegten, über der Stirn verknüpften Zöpfe: diese Mode war erstmalig kurz vor den Perserkriegen in der Form bezeugt, daß die Enden der Zöpfe unter den von Ohr zu Ohr gescheitelten, über den Vorderkopf ausstrahlenden Haaren verschwanden. Zu gleicher Zeit waren in der attischen Kunst auch die Stirnhaare nicht mehr nach archaischer Weise als steife Schneckenlöckchen in dichter, zwei- und dreifacher Reihe um die Stirn gelegt, sondern fielen schon in einzelnen, offenen, nur noch zum Teil leicht eingerollten Strähnen in die Stirn.

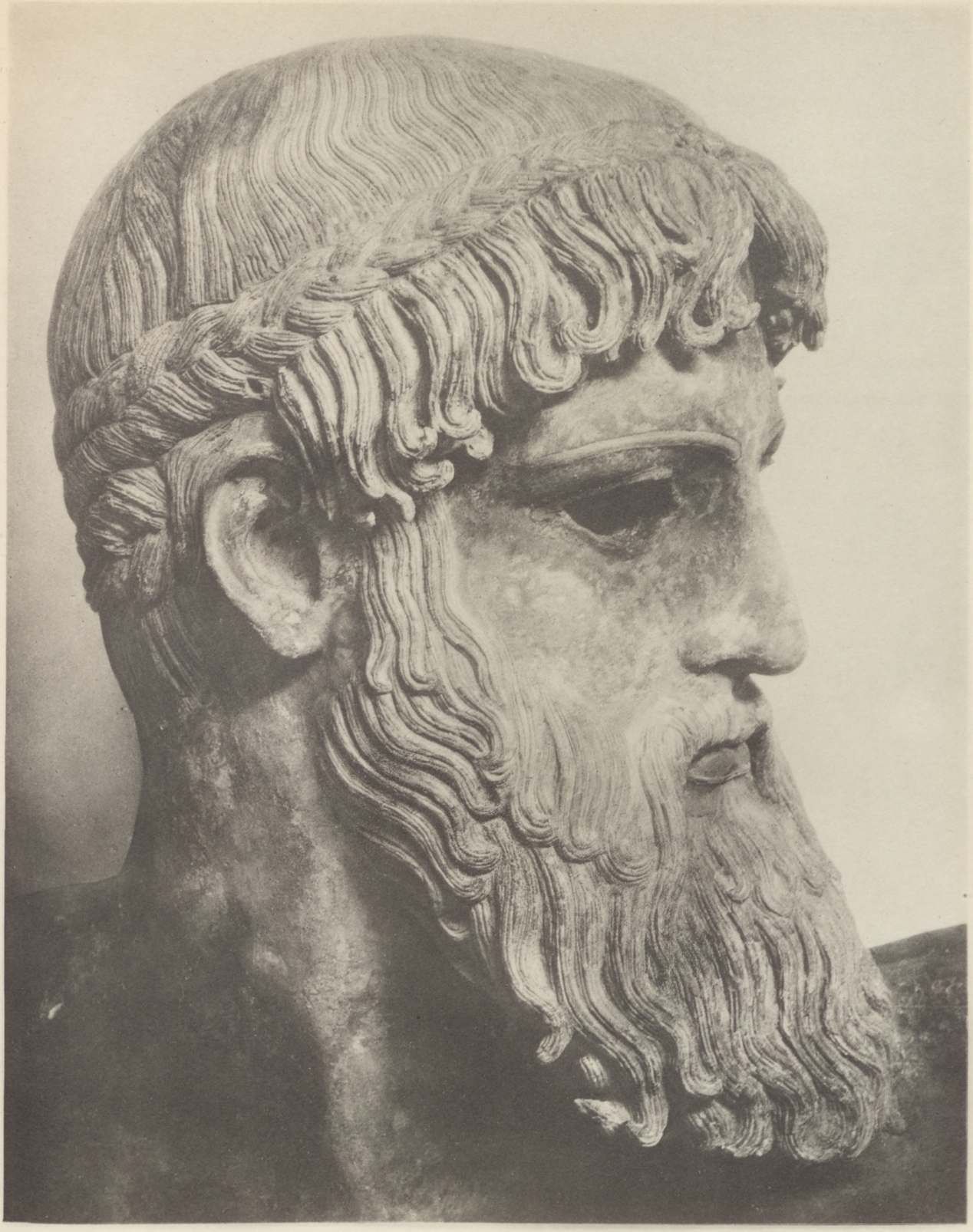
Hierüber hinaus noch weiter verlebendigte Form und die Zopfbinde nun auch sichtbar vorn über die Stirnhaare gespannt, zeigt dann etwa zwei Jahrzehnte später der Kopf einer Apollonstatue. Sie führt uns in unmittelbarste Nähe des neuen Gottes. Ihr verlorenes Bronzeoriginal ist uns durch eine Reihe von Marmorkopien — Statuen und Köpfe — von unterschiedlichem Werte überliefert. Die wohl beste Replik des sogenannten Omphalosapollon aus dem Dionysostheater in Athen (Abb. 1 und 3) zeigt zwar im Gesicht, an Augen, Wangen und besonders an der Stirn Einzelnes über das Urbild hinaus weicher und reicher modelliert, — ihre Stirngliederung z. B. wäre an einem Originalwerk erst seit Myrons Diskuswerfer möglich gewesen — sie gibt aber von der sorgfältigen Gliederung und Führung der Haare über den Schädel hin das zuverlässigste Bild (Abb. 4 rechts). Nur in der Lockerung der Haargruppen, die vielgliedrig, in wechselnder, unsymmetrischer Bewegtheit die Stirn umrahmen, ist der Meißel dieses Kopisten seinem Vorbilde nicht nachgekommen. Aber es ist mit Absicht geschehen, daß er, gleichwie eine, übrigens überschätzte, Kopfkopie im Louvre, diese Haare mehr als Masse zusammenhält. Denn gerade hierin kommt eine andere Wiederholung, der sogenannte Apollon Choiseul-Gouffier im Britischen Museum (Ab-



BRONZESTATUE VOM KAP ARTEMISION



BRONZESTATUE VOM KAP ARTEMISION



BRONZESTATUE VOM KAP ARTEMISION

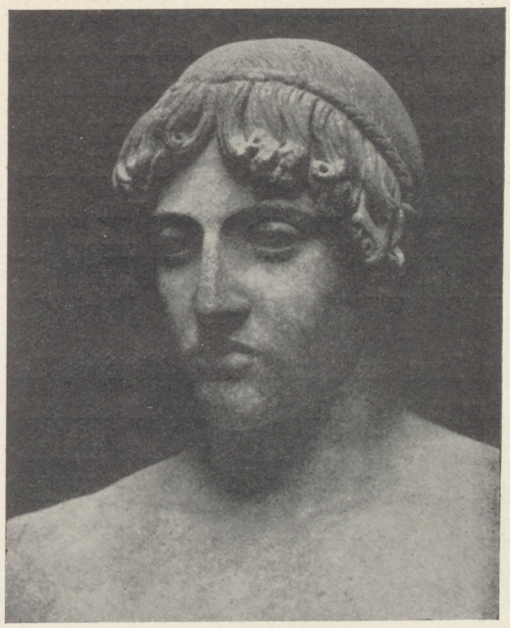


Abb. 2.

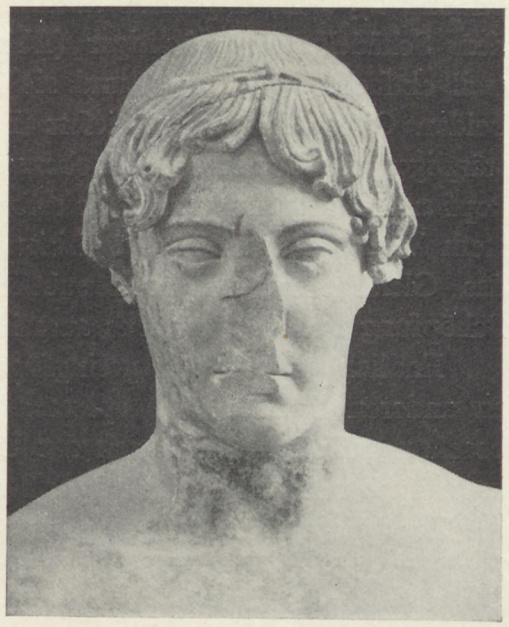


Abb. 3.

Abb. 4.

bildung 2), dem originalen Bronzestil sehr viel näher. Sie ist zwar in den Schädelhaaren flüchtiger (Abb. 4 links), aber im Gesicht treuer, weil einfacher, gearbeitet, und sie hat vor allem die Stirnlocken bis zu beiden Ohren hin durch tiefere Furchung und Unterschneidung selbständiger voneinander gelöst: ebenso gibt es aber auch der neue Bronzekopf an! Nicht nur um seiner selbst willen also ist uns dieser von höchstem Wert; er wird darüber hinaus von Bedeutung, indem er zeigt, wie das Gleiche, nur in noch subtilerer Ausführung, bei der originalen Schöpfung des Apollontypus aussah.

Endlich ein an sich geringfügiger Zug an den Apollonköpfen, der an anderen früheren wie späteren Jünglingsköpfen mit Zopftracht unbeachtet geblieben ist: durch das Überkreuzen beider Zöpfe am Hinterkopf ergab sich ganz natürlich, daß über dem einen Ohr (hier dem linken) der Zopf dicht anliegt, während auf der anderen Seite zwischen Ohr und Zopf ein kleiner Abstand bleibt. Genau ebenso, und auch auf der jeweils entsprechenden Seite, zeigt das wieder nur der bärtige Gott.

Lehrt mithin die Vergleichung der beiden Kopftypen in Stil und Ordnung der Haare, wie nahe beide Statuen einander stehen und wie sie damit auch zeitlich zusammenrücken, so erscheint der neue Kopf doch ganz anders in der Form des Gesichts mit der bis zu den Schläfen freigelassenen Stirn und den, im Gegensatz nicht allein zu diesem Apollon, zu mächtigem Blick weitgeöffneten Augen. Wir sehen sofort, daß dieser auf Kosten der Lider erreicht wird: denn nur schmal zwischen dem bandartig breiten oberen und dem hochgezogenen unteren Lide klaffen bei jenem die Augen — so in allen Repliken, nur der Pariser Kopf geht darin seinen eigenen Weg —, es ist eine auch schon an etwas älteren Bildwerken bekannte Form. Ferner bilden Gesicht und Schädel des Apollon ein schlankeres, hochgestrecktes Oval, das der in steilem Dreieck enger umrahmte Stirnausschnitt noch betont. Am athenischen Kopfe muß man sich sowohl das tiefer herabschwingende Ende der Mittellocke links, wie die zweite Locke rechts, die bis dicht über die Brauenmitte herabhing, ergänzen: beides ist erhalten am englischen Kopf. Auch im Profil erscheint die Wölbung des Apollonkopfes ein wenig höher geschwungen, seine rückwärtige Ausladung stärker, verglichen mit dem knapperen und steileren Abfall zum Nacken bei dem Bronzekopf. Endlich ist auch das Ohr anders als an diesem geformt.

Darum wird die Frage vorläufig noch offen bleiben müssen, ob hier

zwei verschiedene Meister gleicher Zeit am Werke waren, oder ob mit Mitteln, die zwar nicht auf diese beiden Statuen beschränkt, sondern Gemeingut der Zeit waren, zwei verschiedene göttliche Wesenheiten zur Darstellung gebracht werden sollten, und — dann doch vielleicht von derselben Hand? Dort mit verschleiertem, in sich gekehrtem Blick der große pythische Gott, der letzte, tiefste Weisheit und Hilfe für die Menschen sucht und sinnt, hier der mit elementarer Macht sich offenbarende Herr des Himmels oder des Meeres, den selbst beim Schleudern des furchtbaren Attributes nicht die gehaltene, unerschütterliche Ruhe der Gottheit verläßt.

Ob dieser nun Zeus war oder Poseidon? Die Entscheidung scheint mit den bisherigen Mitteln nicht zu finden. Innerhalb der Grenzen und der Ausdrucksweise älterer griechischer Kunst konnte ein Kopftypus wie der unserer Statue unterschiedslos der Darstellung jedes reiferen Gottes dienen, und erst das Attribut oder die Situation entschied über das jeweils gewollte göttliche Wesen. In unserem Falle wissen wir aber weder von jenem noch von dieser, wissen nicht, was für ein Gerät die jetzt leere Höhlung der rechten Hand umschlossen hielt, ob den Griff des zweiteiligen Blitzbündels oder den Schaft des Dreizacks. Soviel aber ließe sich sagen: keiner der erhaltenen bärtigen Köpfe und Zeusbilder vor dem Phidiasischen Zeus auf der hadrianischen Münze trägt soviel Hoheit und Würde, soviel entschlossene, mühelos wirkende, sieghafte Kraft wie das Haupt dieser neuen Statue. Und das im Einklang mit der ganzen Gestalt.

Sie bietet das Motiv der Ausfallstellung, die im ersten Drittel des fünften Jahrhunderts vor Christus von den Ägineten über den Aristogeiton der Tyrannenmördergruppe zu den Vorkämpfern im olympischen Westgiebel, sowie in Kleinplastik und Vasenmalerei der Zeit, vielfach versucht und variiert worden ist. Aber bei aller noch flächigen Ausbreitung von Rumpf und Extremitäten überbietet sie die anderen Lösungen alle im verfeinerten Rhythmus der von dem ganzen Körper geteilten Bewegung. Wir fühlen die vom rechten, sich gleichsam vom Boden abstoßenden Fuße bis hinauf zum hochgehobenen rechten Arme aufschießende Spannkraft, mit der der Gott sich elastisch aufschwingt, die vernichtende Waffe zu schleudern.

Das Motiv war nicht neu. Wir kennen es von messenischen Münzen mit dem Bilde des monumentalen Zeus Ithomatas von der Hand des großen Argivers Hageladas aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts, — nicht

allzuverschieden von Münzbildern des den Dreizack schwingenden Poseidon nach einem Kultbild im unteritalischen Pästum; doch trägt dieser stets ein Mäntelchen über beiden Schultern. Schon lange zuvor hatte in dem hochaltertümlichen Gorgogiebel von Korfu der Künstler den Gott gebildet, wie er, mit dem Blitz einherstürmend, den Giganten niederzwingt — weshalb wir für unsere Statue aber noch keinen Gegner zu

Abb. 5.

suchen brauchten. Ihr viel ähnlicher in Haltung und Temperament und zeitlich nahe sind ja vortreffliche Kleinbronzen aus Olympia und Dodona (Abb. 5), und da ist es immer der blitzschwingende Zeus, und er ist immer allein. Sie sind also vielleicht doch am ehesten berufen, der Deutung den Weg zu weisen.

Aber wie dem auch sei, und wie sich der Herausgeber der endgültigen Publikation, die wir mit Spannung erwarten, auch entscheiden wird, — in jedem Falle fühlen wir uns im Angesicht eines Werkes ganz großen Stiles, fühlen, seit dem Apollon von Olympia wieder zum ersten Male, in einem Original von Meisterhand, den Gott.

IN MEMORIAM HUGO VON HOFMANNSTHAL

VON

HANS HEINRICH SCHAEDER

Musa vetat mori

Der große deutsche Dichter, dessen jäher Hingang uns in eine Erschütterung des Gemütes wirft, aus der kein anderer Ausweg führt als die Besinnung auf die durch den Tod nicht zu erschütternde Wirkung seines Werkes in unserer geistigen Existenz, hat es in einem Leben heroischer Anspannung und Selbstverleugnung vermocht, den Dichter wieder in den Beruf einzusetzen, der ihm verloren zu gehen drohte und der ihm doch unveräußerlich ist: in den Beruf des Erziehers. Was wir hier hörten, das war — nach den schönen Worten von E. R. Curtius — „die in Deutschland so selten vernommene Stimme einer geistigen Autorität, die das Dichterische, die Sprache, das Schrifttum, die Bestände und Kräfte unserer Bildung, aber auch unseres Volkes und Staates verwaltet". Hofmannsthals ganzes Werk, von den unbegreiflich vollkommenen Versen des Siebzehnjährigen an, ist der in seiner inneren Notwendigkeit klar überschaubare Prozeß einer individuellen Bildung, die, indem sie an jedem Punkte auf das Wesentliche gerichtet ist, vorbildlich wird und sich in bildende Wirkung umsetzt. Daß die Schönheit und der Ruhm seiner frühen Werke vielen den Blick für sein Fortschreiten verstellt hat, daß die Auseinanderfaltung des traumhaften Ineinanders von Weltverbundenheit und Weltentfremdung bei dem Jüngling zur klaren und hellen Weltansicht des Mannes, daß zumal Hofmannsthals Schaffen in der Nachkriegszeit, die großartig unternommene und durchgeführte Begründung eines erneuten Bildungskosmos für die Deutschen, fast unbekannt geblieben ist, das ist schwer ausdenkbar; und es hat den Dichter mehr leiden lassen, als irgendwer wissen kann. Aber für die Dauer kann es nichts bedeuten: der Geist ist unvergänglich und das Geistgeformte trägt seine Dauer in sich.

Mit innerer Notwendigkeit ist Hofmannsthal auf dem Wege, den er durchlaufen hat, zum Humanismus gekommen. Sein Bekenntnis zum Geist der Antike hat vor Jahresfrist auf diesen Blättern gestanden. Aber die Begegnung mit den Griechen reicht in seine Anfänge zurück und seit jeher belebte sein Sehen und Schaffen die Verbundenheit mit der „höchsten Offenbarung geistiger Klarheit, die je da war". Von den Begegnungen mit der Antike in Hofmannsthals Schaffen, die von den Griechendramen über die Dokumente seiner griechischen Reise bis zu seinem letzten großen Werk, der „Ägyptischen Helena", und zu der Rede über den Geist der Antike führen, soll hier die Rede sein.

Es mag befremden, daß Hofmannsthals Griechendramen: Alkestis (1893), Elektra (1903), Ödipus und die Sphinx (1906) — dazu tritt noch die als Gelegenheitsarbeit zu wertende Bühnenbearbeitung des König Ödipus (1907) — zur humanistischen Idee in Beziehung gesetzt werden. Der Abstand der Elektra und Alkestis von ihren euripideischen und sophokleischen Vorbildern ist ein so augenfälliger, die Erregtheit der Sprache und Bilder, die Konzentrierung des Interesses auf das Individuell-Seelische, ja scheinbar auf ein Pathologisch-Seelisches, ist so ungriechisch, daß für die flüchtige Beobachtung — und eine andere ist kaum je an diese Werke gewandt worden — die freieste Willkür des 'Modernisierens' antiker tragischer Stoffe das Wesen dieser Dichtungen auszumachen scheint. So haben einige in Hofmannsthal den dichterischen Testamentsvollstrecker einer auf das 'Dionysische' gerichteten romantischen Betrachtung der Griechen finden wollen.

Aber diese Auffassung hält näherem Zusehen nicht stand. Es ist keine Rede davon, daß Hofmannsthal in diesen Dichtungen eine 'Deutung' der Griechen geben wollte. Daß er historische Betrachtung von künstlerischer Formung seit seinen Anfängen schied, beweist die früh einsetzende Reihe seiner Aufsätze vornehmlich über literarische Gegenstände, gipfelnd in dem „Victor Hugo" von 1901, die den kühlsten und unbestechlichsten Beobachter historischer Realität an der Arbeit zeigen. Man versteht die Griechendramen nur aus ihrem poetischen Gehalt: wenn man sie im Zusammenhang von Hofmannsthals Dichtung würdigt, wenn man ihre Thematik in den Zusammenhang der übrigen dichterischen Vorwürfe rückt, die den Dichter beschäftigt haben.

Sowohl in den Gedichten wie in den frühen Dramen zeigt sich in den

mannigfachsten Verkörperungen ein Gestalttypus, der die Phantasie des Dichters nicht loszulassen scheint und den man wohl als die Idee seines Schaffens bezeichnen kann, wenn man sich gegenwärtig hält, daß Idee εἶδος, Gestalt ist: es ist das Ich, das zum Bewußtsein seiner selbst gelangt, indem es sich mit dem Ganzen der Welt in ihrem geheimnisvollen Allzusammenhang verbunden und wiederum in ihr isoliert und einsam findet. Wie dieses Ich mit sich selber, mit den dunklen Gewalten seines Innern, und wiederum mit der Welt zurecht kommt, das ist die Frage aller der dramatischen Personen, die Hofmannsthals Dichtung ins Leben gerufen hat. Und wie das Ich seinen Standort im Raume, in der Welt der Dinge und Menschen sucht, so forscht es nach seiner Stellung in der Zeit: wie aus dem Gestern das Heute, aus dem Vergangenen das Gegenwärtige wird und wie doch das Vergangene unsterblich im Gegenwärtigen fortlebt, wie das Leben Gleichbleiben und sich selber Behaupten und zugleich ständiger Wechsel, Selbstentfremdung, Selbstverlust bedeutet, wie das Ich zum Schnittpunkt von Zeit und Ewigkeit wird, das sind die nicht zur Ruhe kommenden Fragen. Hofmannsthals Phantasie konnte nur im Menschlich-Konkreten und Gestalthaften, in der dramatischen Bewegung ihr Genüge finden. Aber so sehr sie von Problemen gegenwärtiger, moderner Menschlichkeit erfüllt war, so konnte ihr doch, als sie den Weg zum Drama beschritt, die Form des Gesellschaftsdramas nicht genügen, das eben als Hofmannsthal in die literarische Öffentlichkeit trat, von Ibsen auf eine weithin sichtbare Höhe gehoben wurde. Daß Hofmannsthal sich von der Linie des naturalistischen Dramas abseits hielt, daß er, von der Tagesmode unbeeinflußt, die Bühne der Geschichte, geschichtlich bestimmter, räumlich und zeitlich fernliegender Szenen zu der seinen wählte, das machte die Tradition, in der er als Österreicher, als Wiener stand, und die er sich bereits ins Bewußtsein erhoben hatte, als er seine ersten Formversuche schuf. Die Tradition des vierhundertjährigen Wiener Theaters gab ihm das in ihr lebendige Erbe aller großen Perioden des Dramas in einer solchen Fülle und sinnlichen Gegenwärtigkeit an die Hand, daß er nur in dieser Welt die Gestalten und Szenen suchen und finden konnte, die seinem bildnerischen Willen genügten, die den ihn bewegenden Fragen des modernen Ich Relief, Tiefe und Würde zu geben versprachen. Die ganze geschichtliche Welt tat sich ihm wie ein großes Theater der Menschheit auf, das ihm nicht sowohl einzelne Gestalten und Charaktere, sondern diese in ihrem Eigenraum, in ihrer

geschichtlich-individuellen Schicksalsbestimmtheit und Umwelt herzeigte. Sie diente ihm in ihrer ganzen Ausdehnung als mythischer Stoff, aus dem ihm zu freier Wahl gegeben wurde, was seiner dichterischen Idee die Verkörperung leihen konnte.

Wenn der neunzehnjährige Dichter die euripideische Alkestis in den Kreis seiner Gestaltungen zog, so bedeutete deren Welt ihm soviel wie das Italien der Renaissance, das Venedig Tizians, das Wien der zwanziger Jahre — sie gab seiner Phantasie einen Gestaltzusammenhang, der ihm für seine Absichten fruchtbar wurde. Schon vier Jahre später kündigt sich in „Der Kaiser und die Hexe" und im „Kleinen Welttheater" die Wirkung Calderons und des spanischen Barocktheaters an, die dann bis in die letzten Schaffensjahre des Dichters, im „Salzburger Großen Welttheater" und im „Turm" unmittelbar hervortretend, in immer neuen Antrieben seine Gestaltungskraft in Bewegung setzt. Schon daß für die Stoffwahl des Dichters das spanische und das attische Theater in gleichem Range nebeneinanderstehen, muß gegen den Versuch bedenklich machen, in seinen Griechendramen eine bestimmte 'Deutung' des Griechentums zu finden. Die Aufnahme antiker Stoffe war dem Wiener Theater von jeher gewohnt; es ist nicht erst Grillparzer, der sie in Gang gebracht hat. Wie leicht man hier von dem Leben der Gegenwart den Übergang zur Gestaltenwelt des antiken Dramas fand, wie ungesucht sich der dichterischen Anschauung der Bezug zum alten Mythos herstellte, darauf wirft ein helles Licht der Satz Grillparzers aus dem „Armen Spielmann": „Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die halb wider Willen dem drängenden Liebhaber seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Didos und die Medeen". Genau das gleiche sinnlich unmittelbare Verhältnis zu den antiken Stoffen bekundet der junge Hofmannsthal.

Die Frage, wie ihm die Alkestis des Euripides bedeutend werden konnte, muß durchaus von ihrem auf die Sinne wirkenden szenischen Bild ausgehen. Der König, der Freund Apolls, dem der Wunsch, daß ein anderer für ihn sterben möge, gewährt wird, dem sich die Gattin opfert, so daß die Freude über das wiedergewonnene Leben sich alsbald mit der Trauer um den schwereren Verlust mischt, dem sein königlicher Adel verbietet, Herakles, dem göttlichen Gaste, seine Trauer zu zeigen, und dem dann von dem trunkenen Gott zum Dank die Gattin von den Toten

zurückgeführt wird — welcher dramatische Vorwurf enthält in einem so beschwingten Ineinander Leben und Tod, Preisgabe und Behauptung des Lebens, Opfer und Verwandlung! Hier wenn irgendwo entfaltete sich vor der Phantasie des Dichters das 'Weltgeheimnis', das er im Sinnbild zu erfassen nicht müde wurde. Die ersten Fragmente, die von der Alkestisdichtung veröffentlicht wurden, zeigen, daß es die beiden kontrastierenden Gestalten des Admet und des Herakles waren, die den Dichter in ihren Bann gezogen hatten: hier der trauernde Admet, dem der Tod das Schicksal verwandelt hat, der den Tod floh, aber auf der Flucht von seinem Dolch in den Rücken getroffen ward, der nun lebenslange Trauer als sein Los sieht und begehrt — dort der trunken-freudige Herakles, der in seinem Rausch die Trauer verlacht, die er um sich sieht:

Im Rausch begreifst du alles, auch den Tod!..
Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht
Ist, was wir Totsein heißen!

Das Geheimnis der Verwandlung erfährt Admet an sich selber, als ihm Herakles die verschleierte Frau zuführt, noch bevor er sie erkennt:

Mein Schmerz und alles Fühlen fällt von mir!
Und lautlos wie ein Schleier löst sich ab
Vom nackten Ich das bunte Schicksalskleid.
Als trüge mich der Adler in die Luft
Und unter meinem Fuß versänken die
Verlaßnen Lebensfluten dieser Welt!

Indem für Admet der Tod und die Wiederkehr der Gattin zu dem Anstoß wird, der ihn eines leichten und trübungslos gelebten Lebens nun erst in seinen Schrecken und Abgründen, in seiner zermalmenden Wirklichkeit inne werden läßt, wird eine Wesens- und Schicksalsverwandtschaft zwischen ihm und dem Claudio fühlbar, den der Dichter im gleichen Jahr in „Der Tor und der Tod" auf die Bühne gestellt hatte: ihm kam erst in der Stunde des eigenen Todes und in dem Licht, das sie über ein verlorenes und im tiefsten Sinne ungelebtes Leben warf, die Pflicht und die Würde der Lebenden zum Bewußtsein. Der Dichter mag, erfüllt von der Anschauung der Claudio-Gestalt — wohl der einzigen seiner dramatischen Figuren, die im Bewußtsein seiner Zeitgenossen heimisch geworden ist —, in dem Admet des euripideischen Dramas die Verwandtschaft gespürt und dadurch den Antrieb zu seiner „Alkestis" gewonnen haben.

Es ist zu bemerken, daß demselben Jahre wie „Alkestis“ noch eine kleine Dichtung angehört, die im stärksten Kontrast zu dem Lebensgefühl des Dramas von ‘klassizistischer’ Strenge und Gehaltenheit ist: die „Idylle“, nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses. Sie erzählt die Vorgeschichte der Szene, die das Vasenbild zeigt, von dem Schmied und seinem Weibe und dem Zentauren, der ihr Haus betritt. Sie zeigt den Schmied als den Träger patriarchalisch reiner Sitte, einer sich im zugewiesenen Pflichtenkreis genügenden Tätigkeit, den Zentauren als den Schweifenden und Schwärmenden, der vor die Sehnsucht der Frau die schöne und wilde Welt hinzaubert und sie zur Flucht bewegt, um sie rasch durch den Speerwurf des Verfolgers wieder zu verlieren. Dem Gehalt dieser Dichtung wohnt eine sich unmittelbar aussprechende sittliche Idee inne: Treue und Ehre, in Frage gestellt und streng behauptet. Daß dem Dichter ein Stück Mythos, von einem Vasenbild abgelesen, zum Sinnbild eines ethischen Sachverhaltes wurde, das entkräftet zur Genüge die Meinung, er habe in den Griechendramen eine ‘vorsittliche’ Stufe des griechischen Lebens gestalten wollen, um in ihr ein modernes Jenseits von Gut und Böse zu spiegeln. Eine sorgsamere Betrachtung der „Alkestis“ findet leicht, daß in dieser nicht die Subjektivität des Dichters sich selber mit entlehnten Kostümen lose maskiert ausspricht, sondern daß er im Gegenteil eine Seelenlage seiner Zeit, an der er selber Anteil hat, im Stoff des alten Mythos als ein schönes Gebilde von sich ablöst und so von sich distanziert. Wenn Hofmannsthal den antiken Mythos weiterdichtet, so ist er von nichts so weit entfernt wie von jenem Exhibitionismus, der im antiken Gewande modernes Seelentum die eigenen Verwirrungen und Qualen ausschreien läßt. Indem er zu den alten Formen eine neue Seelenlage in Beziehung setzt, objektiviert er diese und erhebt sich über sie. Sein zwiefaches Verhältnis zum Mythos, von dem er einmal die unerschöpfliche Fülle seines Gehaltes, zugleich aber auch immer neue Antriebe zum selbständigen Schaffen der Phantasie empfängt, hat er später einmal ausgesprochen: „Die uralten legendären Stoffe sind in doppeltem Sinn unerschöpflich: nach innen zu enthalten sie das Menschliche, Gleichbleibende in einer Verdichtung, die den Jahrtausenden widersteht und jedem neuen Geschlecht durch frische unberührte Bruchflächen ergiebig wird, nach außen hin setzen sie die Phantasie der Welt unabhängig in Bewegung“.

Ein fast zehnjähriger Abstand trennt die „Alkestis“ von der „Elektra“.

Dazwischen liegen sieben dramatische Dichtungen, von denen keine die Antike berührt. Den unmittelbaren Anlaß, antike Stoffe wieder aufzunehmen, bot dem Dichter der Wunsch, der zeitgenössischen Bühne, zumal der Bühne Max Reinhardts zu dienen. Die „Elektra" wurde für kurze Zeit, schon vor der Vertonung durch Richard Strauß, zu einem starken Bühnenerfolg; aber wohl keine von Hofmannsthals Dichtungen ist von Anfang an so mißverstanden worden wie diese. Die irrige Ansicht, daß der Dichter hinter die Lebenswelt und das Ethos der attischen Tragödie zurückgehen und ein vorklassisches, noch nicht von Dike und Logos gebändigtes Griechentum zeigen wolle, knüpft gerade an dies Werk an. Und für andere Kritiker wurde es zum Prototyp einer in Blut, Grauen und Perversion schwelgenden Dekadenzdichtung. Vielleicht zeigt das mit allen Mitteln sprachlicher Drastik sich entfaltende Pathos der Elektragestalt, die von dem einen Affekt des Rachewillens erfüllt und ausgebrannt ist, wirklich einen Zusammenhang mit der Sprache d'Annunzios — deren Einfluß der Dichter sich frei hingeben konnte, weil ihn eine Poesie, deren Gesinnung die Gesinnungslosigkeit ist, nicht zu beirren vermochte. Tiefer würde ein Vergleich mit Swinburnes herrlichem Jugendwerk, der „Atalanta in Calydon" führen, deren Wirkung schon in den lyrischen Intermezzi der „Alkestis" sichtbar war. Aber dies betrifft doch wesentlich nur das Äußerliche der Elektradichtung, nicht ihre Idee und die eigentümliche Welt, die sich in ihr auftut. Hofmannsthal hat auf die Elektra des Sophokles zurückgegriffen, weil nur sie unter den drei antiken Formungen des Stoffes ihm in voller Ausbildung die drei Frauengestalten bot, deren Zusammen- und Gegeneinanderwirken seiner Dichtung die innere Bewegung gibt. In der „Elektra" zeigt sich zum erstenmal, was in „Ödipus und die Sphinx" noch stärker hervortritt: daß der Dichter für die Grundidee seiner Menschengestaltung, für jenes Doppelverhältnis des Ich zur Welt, das Verbundenheit und Getrenntheit in einem ist, ein gewaltiges Symbol im Schicksalsgedanken der antiken Tragödie gefunden hatte. In der „Elektra" erscheint in dem Nebeneinander der Mutter und der beiden Schwestern in dreifacher Brechung das unentrinnbare Schicksal, das über dem Atridenhaus liegt. Schon in der Angabe des Szenenbildes hat der Dichter bewußt die Verbundenheit der drei Frauen durch die Last des gleichen Fluches zum Ausdruck bringen wollen: wie in einem lichtlosen Schacht hausen die drei Frauen nebeneinander, in der gemeinsamen und jede in der eigenen Not: Klytämnestra unter dem Alpdruck, den sie

mit dem Gattenmord auf sich selber gewälzt hat, und in der Angst vor Orests Heimkehr, Elektra in ihrem hoffnungslosen Racheverlangen und dem hoffnungslosen Warten auf die Ankunft des Bruders, Chrysothemis in dem hoffnungslosen Verlangen nach dem Aufstieg in eine reinere Welt und nach der Erfüllung ihres weiblichen Loses.

Dazu kommt ein anderes. Elektra wird bei Hofmannsthal zur Hauptfigur, indem sich in ihr eine menschliche Problematik auftut, die sie mit den Menschen seiner vorangegangenen Dichtungen verbindet: in den Untergang wird sie von der Not getrieben, die als die typische des modernen Menschen gilt und die ihren ewigen Träger in Hamlet gefunden hat: es ist die Not des Willens zum Handeln, der durch das Übermaß des Denkens und Fühlens gelähmt und von der Tat abgeschnitten ist. Elektra hat die Rache in all ihren gräßlichen Einzelheiten wieder und wieder in der Phantasie vorweggenommen; ihre Phantasie weiß von nichts anderem mehr auf der Welt. Zug um Zug malt sie der vor Grauen erstarrenden Mutter die Tat aus, die sie in ihrem Traum schon hundertmal durchlebt hat. Aber die Träume haben ihr die Kraft zur Tat aufgezehrt. Da Orest zurückkehrt und sich ihr zu erkennen gibt, preist sie ihn selig, der die Tat tun darf, und selig den, der ihn auf seinem Wege begleiten, der ihm das Beil aus der Erde graben darf, mit dem die Mordtat geschehen ist und mit dem nun die Rache vollzogen werden muß. Aber nicht einmal mehr diesen Dienst kann sie dem Bruder tun: während sie wieder in das Meer ihrer Träume versinkt und nicht Worte genug finden kann, die die Tat vorwegnehmen, geht Orest ans Werk. Und erst als er bereits im Innern des Palastes ihrem Blick entschwunden ist, kommt es der aus dem Traum Gerissenen zum Bewußtsein: „Ich habe ihm das Beil nicht geben können!" Selbst dieser geringste Anteil an der Tat bleibt ihr versagt. Der Abgrund zwischen ihrem Selbst und der Welt als Tat schließt sich erst, wie sie, nachdem Klytämnestra und Ägisth von der Rache ereilt sind, in namenlosem Taumel des Triumphes sterbend zusammenbricht. Der Dichter konnte nicht — wie er es in seiner Vorlage fand — die steigende Spannung der Handlung nach dem Vollzug der Rache wieder mindern. Da er die ganze Handlung auf Elektra und ihr Fortgerissenwerden von einer Ekstase zur andern gestellt hatte, so konnte er sie nur in einem letzten gewaltsamsten Ausbruch der Leidenschaft enden lassen — es scheint, daß ihm dabei Erwin Rohdes Schilderung des korybantischen Taumels als Motiv gedient hat. Das ganze Werk aber war schon in seinem

ursprünglichen Entwurf so organisiert, daß es seine volle künstlerische Wirkung erst mit dem Hinzutreten der Musik erfahren mußte: es fand sie durch Richard Strauß' Kunst, die der Dichtung — um eins für vieles zu nennen — ein so unvergänglich schönes Stück Musik wie die Erkennungszene zwischen Elektra und Orest zugeführt hat.

Die Tragödie „Ödipus und die Sphinx" von 1906 hat die Vorgeschichte der beiden sophokleischen Ödipusdramen zum Gegenstand. Wiederum von zwei Seiten her ist dem Dichter der Stoff bedeutsam geworden. Die Verbundenheit durch das Blut, das von den Vorfahren zu den Enkeln strömt und mit sich das dunkle Erbe der Leidenschaften von Geschlecht zu Geschlecht trägt, zusammen mit dem Schicksal, dessen Mühle die Menschen unerbittlich umtreibt — wo fände sich dafür ein stärkeres Symbol als in Ödipus, der mit jedem Schritt, den er tut, um der grausigen Verheißung des Vatermordes und der Vermählung mit der Mutter zu entfliehen, ihrer Vollendung näher und näher geführt wird. Ihm hat der Dichter den Kreon gegenübergestellt, als eine der Elektra korrespondierende Gestalt, den nach der Tat verlangenden und ihrer unmächtigen, gedanken- und traumbeschwerten Zauderer, der König von Theben werden will, aber die Königsgewalt der eigenen Seele verloren hat und machtlos seinen Anspruch dem namenlosen Fremdling preisgeben muß. An diesem aber vollendet sich Schritt für Schritt die Unentrinnbarkeit des Schicksals. Wie er, seelisch gelähmt von dem furchtbaren Bescheid der delphischen Priesterin, seinem Leben ein Ende machen will, trifft er am Dreiweg in Phokis auf Laios. Es ist fast ein Zufall, daß er ihn erschlägt; aber diese Tat löst den Bann um seine Seele, sie läßt ihn aufs neue sein Leben bejahen, unerkannt und abseits von den Menschen hofft er jetzt „in seinen Taten zu wohnen". Nach Theben gelangt, erfährt er von der Sphinx. Die Begegnung mit ihr auf sich zu nehmen, dazu bewegt ihn der Anblick der Iokaste, in der ihm leibhaft das Wunschbild seines ehrfürchtigen Traumes entgegentritt: die königliche Frau, für die er sich bewahrt und auf die er gewartet hat:

Wo mich ein Blick nicht bände bis in alle Seelentiefen,
Wo nicht die Welt mir schwände,
Wo nicht Ehrfurcht und Schauder mich ganz auflöste —
Wie könnte ich mich da geben?

Aber die Begegnung mit der Sphinx wirft ihn in sein Schicksal zurück. Das Motiv des Rätsels ist ganz aufgegeben. Die Sphinx ist das Dunkle

und Unfaßbare, die lähmende Angst, die auf den Thebanern und zumal auf Kreon liegt; sie ist es, die Kreon in verzweifelnder Ohnmacht verstrickt und sich zwischen ihn und sein Ziel legt. Vor Ödipus, der seines Weges und seiner Tat mächtig ist, schwindet ihre Macht dahin; sie wirft sich in den Abgrund, aber erst, nachdem sie ihm durch Blick und Gruß gezeigt hat, daß sie ihn und sein Schicksal kennt. Dieses Bewußtsein, immer noch gekannt zu sein, immer noch mit seinem früheren Selbst und seinem Schicksal, das er hinter sich gelassen glaubte, verhaftet zu sein, stürzt Ödipus noch einmal in die Nacht der Verzweiflung; er bittet um den Tod. Aber der Gedanke an die Königin, die ihm zum Dank für die Rettung Thebens zuteil werden soll, führt ihn wieder empor. Er glaubt sich von allem Früheren „mit Schwerteshieben losgelöst", „seiner Taten Kind und diese Nacht geboren". So läßt er sich zum König der Stadt und zum Gemahl der Iokaste erheben — und einmal, in Jahren, wird der Tag kommen, an dem er erkennen wird, wer er ist, und daß der Glaube, von seinem Schicksal gelöst zu sein, ein Traum war. Die Seele im Kampf mit ihrem Geschick, im Kampf um die Freiheit, machtlos unterliegend wie Kreon, machtvoll sich behauptend und doch unsichtbar dem Unentrinnbaren anheimgegeben wie Ödipus und Iokaste, das ist die Idee des Dramas, dem der Dichter die Worte aus dem Hyperion vorangestellt hat: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände".

Wir weisen noch auf ein Einzelnes hin. Es ist das Werk des Dichters, alte Symbole, die uns leblos und seelenlos geworden sind, in ihrer ursprünglichen Sinnfülle zu erneuern. Hofmannsthal ist nicht müde geworden, die Idee des Opfers in der ungeheuren Wirklichkeit, die sie einmal im Bewußtsein der Menschen gehabt haben muß, erneut faßbar zu machen. In die Zeit der Griechendramen gehört das „Gespräch über Gedichte", in dem ein Freund dem andern den Ursinn des Opfers zu zeigen unternimmt. Daß das Tieropfer einst als eine Ablösung des Selbstopfers entstand, ist eine uns durch Gewöhnung leicht vollziehbar gewordene Vorstellung. Aber was gehört dazu, um sie in der seelischen Spannung zu begreifen, die sie einmal besessen haben muß, und wem könnte es mehr um ihre lebendige Erfassung zu tun sein als dem Dichter. Was Hofmannsthal in jenem Gespräch einen Menschen von heute andeuten läßt, das sagt er in den Dramen durch den Mund der Klytämnestra und des von Kreon befragten Magiers:

Die Nacht war gut.
Die Nacht war ohne gleichen. Auf dem Leib
Des Opfertieres lag ich, zuckend mit
Dem Zuckenden. Aus seiner Kehle troff
Das Blut. Ich mischte meinen Hauch damit,
Da fuhr die Seele mir aus meinem Leib
Und schwang sich auf dem Tier hinab zur Herrin Hekate.
Weh, die Gelenke schmerzen!

Und mit dem Symbol des Opfers verbindet sich das der Verwandlung und das der Weihe in den dithyrambischen Worten der Iokaste, die aus dem Dunkel der Not um den ihr geraubten Sohn, um den verschollenen Gatten, um ihr gequältes Volk von dem Retter herausgeführt und mit ihm vereint wird:

Wo sind die Götter, wo ist denn der Tod,
Mit dem sie immer unser Herz zerdrücken?
Er war doch immerfort um mich, er war
Vor meinem Aug, in meinem Haar, er hing ja
An mir so wie ein Rauch, wo ist er hin?
Er ist in meinem Leib hineingesunken,
Wie eine namenlose Lust, ein un-
geheueres Versprechen: o mein König,
O du: wir sind mehr als die Götter, wir,
Priester und Opfer sind wir, unsre Hände
Heiligen alles, wir sind ganz allein
Die Welt!

Aus jeder seiner Dichtungen lassen sich Zeugnisse für den Willen des Dichters gewinnen, die alten Symbole zum Leben zu erwecken; dieser Wille bestimmt die Form seiner Dichtung überhaupt.

Der gleiche Wille zur Realisierung, zur Bewußtmachung einer großen Wirklichkeit, zur Verlebendigung von Formen und Gestalten, die uns allzu gewohnt, allzu leicht geworden sind und uns erst durch eine neue Erschütterung unserer Seele wieder zugeführt werden müssen, hat das „Vorspiel zur Antigone“ erzeugt, dessen Entstehung bemerkenswerterweise noch vor der „Elektra“ liegt (1900). Dem Studenten, der als Mitspieler an einer Aufführung der „Antigone“ teilnimmt, tritt der Genius der Tragödie entgegen und erweckt ihn dazu, die ihm selbstverständliche Abgrenzung der Wirklichkeit seines Lebens von dem Schein des Spiels auf

der Bühne zu vergessen, sich von der überzeitlichen Realität der Tragödie gefangennehmen zu lassen, so daß es ihm nun, wenn sie auf seine Seele eindringt, zum Bewußtsein kommt:

Dies mußte so geschehen.
So will ich tun und will so sterben müssen.
Denn hier ist Wirklichkeit, und alles andere
Ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel.

Und wiederum zeigt sich, aber diesmal in ganz anderer Richtung, der Wille zum Wirklichen in den Prosastücken wirksam, die Hofmannsthal aus Aufzeichnungen von einer griechischen Reise vor dem Kriege bekannt gemacht hat. Es sind die drei Stücke „Augenblicke in Griechenland" und die Einleitung zu dem mit H. Holdt herausgegebenen Bilderwerk „Griechenland". Sie nehmen in der neueren Reiseliteratur einen besonderen Platz ein, es gibt kaum etwas ihnen Vergleichbares. Es ist nicht zu bezweifeln, daß ein ganz bewußtes Ethos sie beseelt, ein Ethos, das sich ohne Prätention im Leser erzieherisch auswirken soll. Es dürfte wenige Reisebeschreibungen geben, in denen das Reisen so ernst genommen, so als Aufgabe gefaßt wird wie hier. Der dies geschrieben hat, wußte, daß mit dem selbstgefälligen Ausbreiten von anekdotischem Erleben, von stimmungshafter Landschafts- und Menschenschilderung, mit dem Anbringen von antiquarischen Notizen oder von persönlichen Gefühlsbewegungen nichts getan ist. Ihm hat in Griechenland daran gelegen, Wirklichkeit zu erfahren, sich von Wirklichem die Seele ergreifen zu lassen; und er hat gewußt, daß es nur „Augenblicke" sind, in denen uns dies zuteil wird: „Einmal offenbart sich jedes Lebende, einmal jede Landschaft, und völlig: aber nur einem erschütterten Herzen". Es sind drei Stationen einer Reise, die in den „Augenblicken" festgehalten sind, eine jede mit einer wunderbaren Genauigkeit, Eindringlichkeit und Schlichtheit erzählt: abendliche Ankunft und nächtliches Verweilen in Hosios Lukas, der Ritt von dort nach Chäronea, ein abendlicher Besuch des Akropolismuseums. Und jedesmal ist es so, daß in einem Nu des Erlebens die Realität ihr Geheimnis aufbrechen läßt und sich der willigen Seele darreicht. In einem nächtlichen Zwiegespräch von wenigen Worten zwischen einem Priester und einem Diener des Klosters tut sich ein von Urzeiten herreichendes Verhältnis zwischen Verwalter und Diener eines Heiligtums auf, das über die Zeiten hinweg das versunkene Leben des delphischen Heiligtums sich in dem

des tausendjährigen Klosters griechischer Christen fortsetzen läßt. Die Begegnung mit dem verirrten deutschen Handwerker, der den Tod vor Augen seinen Weg durch Griechenland sucht, läßt eine erregte Seele zurück, in der das Geheimnis der Einheit und Gemeinsamkeit des Menschlichen, vor dem Fremdsein und Freundsein ununterscheidbar werden, sich für einen Augenblick auftut, mit seinem ungeheuren Leben alles miterfaßt, was vom Auge des Betrachters getroffen wird, und darin die Sprache erweckt, die der Geist in begnadeten Augenblicken aus den Dingen vernimmt. Und endlich nach Stunden seelischer Öde und eines niederdrückenden Bewußtseins von dem unwiederbringlichen Vergangensein der Antike, die doch, wenn irgendwo, so hier auf dem athenischen Boden eine Spur Lebens zurückgelassen haben müßte, die Begegnung mit den archaischen weiblichen Figuren von der Akropolis, in der eine plötzliche Verbundenheit mit der Wirklichkeit aufblitzt, die in den Statuen lebendig geblieben ist, einer Wirklichkeit, die über alle Worte ist.

In der Einleitung zu dem Griechenland-Werk hat Hofmannsthal von der geistigen Wirkung Zeugnis gegeben, die auf ihn die Reise in Griechenland geübt hat. Er nimmt seinen Ausgang wieder von einem höchst Wirklichen, von einem konkret Gegebenen, das reich genug an Symbolkraft ist, um einen großen geistigen Zusammenhang aus sich zu entlassen und wieder in sich zurückzunehmen. Und wieder entfaltet sich hier eine so ursprüngliche wie ungezwungene erzieherische Energie. Es ist die gleiche, die wir bemerken, wenn Hofmannsthal, um auf ein geistiges Phänomen wie die Kunst Shakespeares oder Gottfried Kellers hinzuführen, nicht mit literargeschichtlichen Daten oder ästhetischen Allgemeinbegriffen anhebt, sondern von einem ganz Individuellen in der Gestaltung dieser Dichtungen ausgeht, das sich dann als Symbol für die tragenden dichterischen Kräfte erweist: so das, was er die 'Atmosphäre' zwischen den Gestalten Shakespeares genannt hat, das sie selbstverständlich verbindende Gesellige, das der Geist einer Adelswelt, einer Welt von 'Königen und großen Herren' ist, die sich so als der geistige Raum von Shakespeares Schaffen offenbart; oder die eigentümlichen, zahlenmäßig ausdrückbaren Verhältnisse, die sich in den Kellerschen Erzählungen finden und auf das Gleichmaß, die innere Wohlgefügtheit seiner dichterischen Welt hinführen. Indem Hofmannsthal den Weg der Betrachtung an einem Punkt beginnt, dem zunächst keine zentrale Bedeutung zuzukommen scheint, der sich dann aber überraschend als Zugang zum Kern der Sache erweist, weckt er fast

unmerklich und so, wie es die wortreichste Beredsamkeit nicht vermöchte, die Aufmerksamkeit für das Phänomen, den Willen, ein Wirkliches nicht in vorhandene Schemata einzufangen, sondern ganz unmittelbar und unverkürzt aufzufassen. Mit dieser psychagogischen Kunst macht er in wenigen Sätzen dem Leser das unvergeßlich, was er ihm zeigt. So weist er den, der sich aus jenem Bilderwerk die Anschauung der griechischen Landschaft erschließen will, auf ein einziges Wirkliches hin: auf das Licht, das über dieser Landschaft liegt. „Der erste Eindruck dieser Landschaft, wo man sie betrete, ist ein strenger. Sie lehnt alle Träumereien ab, auch die historischen. Sie ist trocken, karg, ausdrucksvoll und befremdend wie ein furchtbar abgemagertes Gesicht: aber darüber ist ein Licht, dessengleichen das Auge nie zuvor erblickt hat und in dem es sich beseligt, als erwache es heute erst zum Sinn des Sehens." „Der Blick von Akrokorinth umfaßt zwei Meere mit vielen Inseln, die Schneegipfel des Parnaß, die Berge von Achaia: das Licht schafft etwas aus diesem allen, eine Ordnung, die das Herz beseligt; wir haben kein anderes Wort dafür als Musik: aber es ist mehr als Musik. — Welche Lektion gibt dieses Licht dem denkenden Betrachter! Keine Übertreibung, keine Mischung — erblicke jedes für sich, aber erblicke es in seiner ursprünglichen Reinheit. Sondere nicht, dränge nicht eins zum andern: es ist alles gesondert, alles verbunden; bleibe gelassen: atme, genieße und sei." Ganz unnachahmlich ist es nun, wie er aus diesem einen Phänomen in zartester Andeutung der Beziehungen die Mannigfaltigkeit des griechischen Lebens, der griechischen Kultur, der einmaligen Form des griechischen Geistes gewinnt, wie es in ihm zur bleibenden Kraft wird, sich neu und von vagen Erinnerungen unbelastet das griechische Wesen zu vergegenwärtigen. Wie weit tragen die Worte über geistige Führer zum Griechentum: „Wir stehen im Vorhof unserer Sehnsucht, und wir fühlen, daß wir unsere Führer verloren haben. Bis vor kurzem noch, als das Schiff sizilisches, 'großgriechisches' Gewässer befuhr, — war Goethe mit uns. Er bleibt zurück, wie der italische Strand hinter uns zurückbleibt. Mit einemmal fühlen wir ihn als Römer. Der große Kopf der Juno Ludovisi steht zwischen uns und ihm. Wir erinnern uns, daß er nie eine wirkliche Antike, nie ein Bildwerk des fünften Jahrhunderts gesehen hat, und die Serenität, in die er mit Winckelmann sein Altertum tauchte, ist uns eine Verfassung eines bestimmten Augenblickes der deutschen Seele, nichts weiter. Aber auch die großen Intellektuellen des letzten Jahrhunderts, die uns eine

dunklere und wildere Antike enthüllt haben — auch ihre Intuition hat plötzlich nicht mehr die gleiche Leuchtkraft. Burckhardt, sein Landsmann Bachofen, Rohde, Fustel de Coulanges — unvergleichliche Interpreten des dunklen Untergrundes der griechischen Seele, starke Fackeln, die eine Gräberwelt aufleuchten ließen — aber hier ist etwas anderes. Hier ist keine Grabhöhle, hier ist so viel Licht, und sie haben nicht in diesem Licht geatmet. Alle ihre Visionen nehmen in diesem Glanz eine Bleifarbe an; wir lassen sie zurück." In allen diesen bekennenden und wegweisenden Worten von einer Reise nach Griechenland lebt eine Andacht und Sammlung des Geistes wie in dem *ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος* des ersten Chorliedes in den „Wolken".

Die neue Wendung, die Hofmannsthals Schaffen durch den Krieg und den Zusammenbruch des Vaterlandes genommen hat, ist ein großes Zeugnis der Macht des Geistes. Was in seiner Dichtung vorher den Anschein der Ichversunkenheit, der Abgeschlossenheit im Sonderbereich der Kunst tragen mochte, das offenbart nun, in dieser Flamme umgeschmolzen, seine wahre Form: als Kraft universeller Erinnerung, der Treue zu den Vätern, der Sichtbarmachung der Welt des Sittlichen und Geschichtlichen, in Dichtung und Betrachtung, im Dienste der Heimat und des Volkes. Die alte Frage der Hofmannsthalschen Dichtung nach Vergänglichkeit und Ewigkeit, nach dem Verharren des Vergangenen im Jetzigen scheint jetzt ihre letzte Lösung zu finden, indem sie sich mit geschichtlicher Anschauung erfüllt. Denn die Geschichte ist der Seinsbereich, der ewigen Fluß und ewige Dauer, Beharren und Wandlung umspannt.

Hofmannsthals Schaffen im letzten Jahrzehnt ist die von Punkt zu Punkt fortschreitende und mit jedem Schritt ein schon erkanntes Ganze im Auge behaltende Sichtbarmachung des Gesamtzusammenhanges unserer Bildung — getragen von der Sinnesart, in die Humboldt das Wesen der Bildung setzte, „die sich aus der Erkenntnis und dem Gefühle des gesamten geistigen und sittlichen Strebens harmonisch auf die Empfindung und den Charakter ergießt". Die dichterische Erzeugung und die Aufsuchung, Sammlung und Sichtung des geschichtlichen Stoffes unserer Bildung begleiten, ergänzen und fördern sich gegenseitig. Mit einem großen Kunstwerk, der „Ägyptischen Helena", und mit der Rede über den Geist der Antike hat Hofmannsthal sich während dieser letzten Periode seines Wir-

kens zum Altertum in Beziehung gesetzt. Die „Ägyptische Helena" ist wiederum Oper und war von vornherein dafür bestimmt, in Richard Strauß' Musik aufgenommen zu werden. Des Dichters unablässiges Schaffen für den befreundeten Musiker ist fast nur dem Mißverständnis ausgesetzt gewesen und noch ausgesetzt — als ob es eine Kleinigkeit wäre, daß seit mehr denn hundert Jahren wieder ein Musiker und ein Dichter sich zu gemeinsamer Arbeit zusammengefunden haben. Daß Hofmannsthal wieder auf den antiken Mythos zurückgriff und daß er als Ausdrucksform die Oper wählte, beides hängt auf das engste zusammen. Was ihn bewegt, das sind wiederum Beziehungen gegenwärtiger Menschlichkeit. Aber die Form, um sie zum dramatischen Ausdruck zu bringen, findet er nicht mehr im 'natürlich' geführten Dialog des modernen Dramas. Er sieht sich auf Kunstmittel verwiesen, die es in besonderer Weise ermöglichen, die innere Kompliziertheit und Verwobenheit, das Atmosphärische des Gegenwärtigen zum Tönen zu bringen. Das sind die Kunstmittel der Oper, und zwar der Oper, die ihren Stoff aus dem Mythos schöpft: „Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch, — ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht — für dieses Umgebensein von Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist."

Der Stoff nun, dessen sich seine Phantasie zu bemächtigen suchte, war die Rückkehr der Helena, die uns der vierte Gesang der Odyssee an der Seite ihres Gatten friedvoll und königlich waltend zeigt, als ob Paris und die Entführung und der zehnjährige Völkerkrieg mit seinem Ende in Blut und Brand nicht gewesen wäre. Zugleich trat ihm die Helena des Euripides vor Augen, in der das Motiv der 'ägyptischen' Helena erscheint: die wahre Helena war in Proteus' Schutze an der ägyptischen Küste zurückgeblieben, nur ein Trugbild von ihr hatte Paris nach Troja geführt, und nur um dieses Trugbild war der Krieg geführt worden. Aber wie unerträglich ist diese Lösung des Konfliktes, die einen Abgrund des Menschlichen mit einem listigen Zauberspuk überbrücken zu können glaubt. Denn hier steht doch in Wahrheit nichts Geringeres in Frage als das gewaltige Phänomen der Gattentreue, ja der Treue zwischen Menschen überhaupt, die selbst den Treubruch erträgt und sich aus ihm wiederherstellt — und dies gezeigt am Schicksal der in der Erinnerung der abendländischen

Welt todentrückt durch die Geschichte schreitenden schönsten Frau, am Schicksal der Helena.

Die Idee der Treue besagt nichts anderes als dasjenige menschlich-sittliche Verhalten, das sich aus der Grundfrage der Hofmannsthalschen Dichtung ergeben muß. Dem Ich, das seinen Weg in die Welt und durch die Welt zu sich selber zurück sucht, ist dies eine aufgegeben: Treue, Treue zu sich selber, zu den Dingen, zu den geistigen Mächten. Die Vergleichbarkeit der Menschen in Hofmannsthals Dramen als sittlicher Personen zeigt sich in ihrer wechselnden Haltung zur Idee der Treue. Und zumal das Symbol der Gattentreue ist es, das vom ersten Werk des siebzehnjährigen Dichters, von der dramatischen Studie „Gestern", in fast jeder Dichtung wiederkehrend, zu seinem letzten Bühnenwerk, der „Ägyptischen Helena", den Bogen spannt. In der „Ägyptischen Helena" nimmt Hofmannsthal zunächst das euripideische Motiv auf. Menelaos kehrt nach der Zerstörung Trojas mit der wiedergewonnenen ungetreuen Gattin zurück, entschlossen, all das Unheil der zehn Jahre mit ihrem Blut zu sühnen. Sein Schiff strandet an der ägyptischen Küste und einer um Helena besorgten Göttin gelingt es, seinen verwirrten Sinn mit dem Gedanken zu beschwichtigen, daß er erst jetzt die wahre Helena wiederfinde, die unberührt zurückgeblieben und nie nach Troja gelangt sei. Aber damit hat das Motiv des Trugbildes sich erschöpft. Helena kann den Gatten nicht durch Trug zurückgewinnen, sie muß ihn ganz und ohne Rückhalt haben. So bewirkt sie es, daß die Trugvorstellung wieder von ihm weicht, daß sie ihm wieder als die Ungetreue, Todeswürdige erscheint, die sie ist, so daß aufs neue seine Raserei aufflammt und ihr mit dem Tode droht; aber damit hat sie zugleich die Lösung gefunden, für sich und für ihn: nun wird er in einem Augenblick ihrer, der auf Leben und Tod mit ihm Verbundenen, eigentlich gewahr, und versöhnt, geeint wie nie zuvor treten die Gatten die Heimkehr an.

Hofmannsthal bezeugt, daß ihm die beiden Gestalten des Menelaos und der Helena in ihrer Polarität symbolisch bedeutsam geworden waren. „Er war mir die Verkörperung des Abendländischen, in ihr die nie erschöpfte Stärke des Morgenlandes. Er stand ein für die Satzung, die Ehe, die Vaterschaft. Sie schwebte über dem allen, unheimlich bezaubernde, nicht zu bindende Göttin." Helena als Symbol des Morgenländischen: es gibt eine Urkunde dafür, die hier erwähnt werden mag. Von dem samaritanischen Magier Simon, der zum ersten Male in der Apostelgeschichte

als Widersacher des Petrus erscheint, ist in der altchristlichen Literatur, so in den dem Clemens von Rom zugeschriebenen Schriften, bei dem Apologeten Justin und bei den Ketzerbestreitern Irenäus und Hippolyt viel die Rede, jedoch so, daß Geschichte und Legende ununterscheidbar ineinander übergehen. Allgemein wird berichtet, daß im Kreise seiner Jünger eine Frau ihm zunächst stand, die ihm und den Seinen als das vornehmste Werkzeug des Heilsgeschehens galt und die den Namen Helena trug. In ihr sah er — so berichtet Hippolyt (Elenchos 6, 19) — das verirrte Schaf, das Gott durch ihn heimberief. Sie war ihm die aus der Kraft Gottes herabgesandte Ennoia, und seit Urzeiten in immer neuen Verkörperungen als Weib in der Welt erschienen. Durch ihre unvergleichliche Schönheit hatte sie die über der Welt lagernden dämonisch-demiurgischen Mächte in Verwirrung gebracht. Durch sie war der troische Krieg entzündet worden; Zwietracht und Krieg war bei allen den Völkern entstanden, unter denen sie erschienen war. So war Stesichoros erblindet, da er sie in seinen Liedern beschimpft hatte. Aber als er bereut und seine Palinodie gedichtet hatte, in der er sie feierte, war er wieder sehend geworden. In weiteren Verkörperungen war sie von Stufe zu Stufe herabgesunken, bis zu dem Bordell in Tyrus, in dem Simon sie fand und für sich erwählte. Denn den Sinn seines Eintretens in die Welt fand er eben in ihrer Heimführung. Sie tritt in den Dienst seines Heilswerkes und geht im Kreise seiner Jünger von Hand zu Hand, um ihre Kraft in sich aufzunehmen und sie für die Zurückleitung in die obere Welt zu sammeln. So ist Helena in orientalischer Religiosität zum Symbol für einen Radikalismus des Heilsverlangens geworden, das Ethos und Logos im wesenlosen Scheine hinter sich gelassen hat und nun vor der unbeschreiblichsten Verirrung nicht mehr zurückbebt: es kann kaum ein stärkeres Symbol der tiefsten Gegensätzlichkeit zwischen morgenländischem und griechisch-abendländischem Wesen gefunden werden.

Erst in Hofmannsthals Dichtung hat der Mythos der Helena seine Erfüllung gefunden. Sie ist aus dem schattenhaften Spiegelbild deutscher Griechensehnsucht, das sie im Faust war, wieder zum leibhaften Menschen geworden; sie ist nicht, wie dort, phantomhaft aus Ilios' Schutt nach Sparta entrückt, sondern nun wahrhaft heimgekehrt

in das alte, das neugeschmückte
Vaterhaus,
nach unsäglichen

Freuden und Qualen
früher Jugendzeit
angefrischt zu gedenken.

Zu der neuen Gestaltwerdung des Mythos tritt nun das edle Bekenntnis zum Humanismus, das aus dem Blickpunkt eines Dichters, dem sich die ganze Welt des Geschichte gewordenen Geistes ausbreitet, das Licht der Antike sich in seine Hauptstrahlen zerlegen läßt. Hier ist jedes Wort bedeutungschwer. Das Wesen der Antike — es ist ihm zuvörderst „unser Denken selber . . . das was den europäischen Intellekt geformt hat". Und von hier lenkt er sogleich den Blick auf eine zweite Funktion, deren Bedeutung erst wieder eigentlich zu begreifen und sichtbar zu machen ist: „Es ist die eine Grundfeste der Kirche und aus dem zur Weltreligion gewordenen Christentum nicht auszuscheiden". Der Prozeß, der zwischen Antike und Christentum geführt wird, kann nicht zur Ruhe kommen, er muß zu allen Zeiten neu durchlebt und durchlitten werden. Hofmannsthal betrachtet ihn mit der tiefen Sicherheit, die ihm die süddeutsche und altdeutsche Tradition, in der er steht, zu verleihen vermag. Schon früher hat er mehrfach auf die Lebensgemeinschaft beider Mächte in der Kultur, der er selber angehört, hingewiesen. So sagt er von der deutschen Musik, die mit Mozart in die Erscheinung trat: „Aus den Tiefen des menschlichsten der deutschen Stämme hervorgestiegen, trat sie vor Europa hin, schön und faßlich wie eine Antike, aber eine christliche, gereinigte Antike, unschuldiger als die erste." Im Kern von Grillparzers Lebenswerk findet er „die Synthese von Naiv und Reflektierend, die Synthese von Eigenbrötlerisch und Sozial, von Katholisch und Humanistisch, von Städtisch und Bäuerlich", und in der Lebenswelt Stifters verehrt er „die Synthese zwischen christlich und antik, eine eigentlich christliche Seelenhaltung mit einem antiken Naturkraftglauben, ein Gebundensein an die Natur, das ganz singulär ist". Das Wesen der Antike stellt sich ihm ferner dar als „der Mythos unseres europäischen Daseins, die Kreation unserer geistigen Welt (ohne welche die religiöse nicht sein kann), die Setzung von Kosmos gegen Chaos, und er umschließt den Helden und das Opfer, die Ordnung und die Verwandlung, das Maß und die Weihe". Diese seine geschichtliche Ansicht und sein dichterisches Werk erhellen sich gegenseitig. Die mythische Beschaffenheit, die er in unserm heutigen Dasein fand, gewann ihm die reinste Gestalt, wenn er sie zum antiken Mythos in Beziehung

setzte und an ihm Form werden ließ. Und wenn Setzung von Kosmos gegen Chaos, in der erinnernden Vergegenwärtigung der Alten, die Leistung des Humanismus ist, so ist sein ganzes geistiges Schaffen ein großes humanistisches Werk. Die Symbole des antiken Mythos aber, die er an der angeführten Stelle nennt, bilden — wir haben es gesehen — den Gestaltungskern seiner Dichtung.

Es ist bedeutsam, daß er in diesem Zusammenhang noch einmal mit besonderer Teilnahme von Bachofen spricht. „Die dunkeln ältesten Mythen, eingemauert in die Grundfeste des Werkes der Tragiker, haben in dem wunderbaren Schweizer, dem lange verkannten, ihren Deuter gefunden; noch einmal breitet sich in seinen Werken, wie einst im antiken Lebensbereich, das Ganze dieser Geisteswelt, vom orphischen Spruch bis zur mythischen Anekdote, die ein byzantinischer Spätling überliefert." Es wird in diesen Worten deutlich genug, warum Bachofen für Hofmannsthal fruchtbar wurde und warum Hofmannsthal für einen Mann eintreten konnte, dessen Werk wissenschaftlich gemeint war, aber für die Wissenschaft nicht vorhanden ist und nicht vorhanden sein wird. Es ist die wunderbar allgegenwärtige Überschau über den antiken Mythos und seine Bilderwelt, das Aufgehen in ihr, vermittelt durch eine Sprache, mit deren Reinheit und Gedrungenheit nicht vieles in der deutschen wissenschaftlichen Produktion der beiden letzten Menschenalter wetteifern kann: es ist das urtümlich Poetische in dem allen, das Hofmannsthal ergriffen und das er als geistesverwandt empfunden hat.

Wir haben einen Teil von einem Lebenswerk zu überschauen versucht, das im ganzen wie in seinen Teilen vollendet ist, das zum Abschluß in sich selber gelangt ist und doch seinen Weg erst antreten muß, um zum wahrhaften Besitz der Nation zu werden. Dieses Werk ist Inbegriff der Bildung, die wir heilig halten. Es ist das Werk eines wahrhaften Erziehers, eines Erziehers, wie ihn unsere Zeit will: der nicht durch lebensferne Ideologie, nicht durch Sektenbildung und prophetische Geste wirkt, sondern durch die lebendige Vergegenwärtigung der in jedem Augenblick neu zu verwirklichenden Einheit von Idee und Wirklichkeit, durch die Kraft, „Bestehendes gut zu deuten". Es ordnet sich zu einem Ganzen von reinen und schönen Formen, durch die unsterbliche Macht, die dem Dichter gehört. Hier ist uns das gewährt, dessen wir bedürfen: das Ganze unserer geistigen Welt im Organon der Dichtung, die Mannigfaltigkeit

der Ideen in der Idee des Schönen versammelt und aufgehoben. Darum weil es schön ist, ist dieses Werk seiner Dauer gewiß — und so mag auch ihm die Tröstung gelten, die Dante seinem Gedicht zusprach (Convivio 2, 1):

Canzone, i' credo che saranno radi
Color che tua ragione intendan bene,
Tanto la parli faticosa e forte:
Onde se per ventura egli addiviene
Che tu dinanzi da persone vadi,
Che non ti paian d' essa ben accorte,
Allor ti priego che ti riconforte,
Dicendo lor, diletta mia novella:
Ponete mente almen com' io son bella.

RELIGIÖSE KUNST IM ZEITALTER DER TRAGÖDIE

EIN VERSUCH IHRER GRUNDLEGUNG

VON

BERNHARD SCHWEITZER

Einleitung: Religiöse Kunst. I. Der griechische Mythos und seine Geschichte. II. Der nachhomerische Mythos in der bildenden Kunst und die Entstehung des klassischen Weltbildes. III. Seine Gestaltung in der Kunst.

Der in der Überschrift vorangestellte neue Begriff erfordert eine Erläuterung. Denn war es nicht vielmehr von Anbeginn die Religion, der der Gottheit zugewandte Bereich gemeinschaftlicher Haltung und gemeinschaftlichen Handelns, auf welchem die große Kunst der Griechen erwuchs, schon in dem Augenblick, als sie an der Wende vom achten zum siebten Jahrhundert vor Christus den Schritt zum Monumentalen tat und für viele Generationen gültige Gattungen in Baukunst, Plastik und Malerei erzeugte? In dem engen Bezirk der Gottheit und der Toten sind Altar und Tempel, Kultbild und Weihstatue, Votiv- und Grabstele entstanden. Das erst in Jahrhunderten erfüllte Programm der archaischen und klassischen Kunst war ein religiöses. Daß es nicht nur die Bedürfnisse des Kultus waren, welche ihre Befriedigung durch die monumentale Kunst erwarteten, sondern innerste Triebkräfte des Griechentums, eingebunden noch in das religiöse Bewußtsein, die reifende Kunst emportrugen, das zeigt die Ausschließlichkeit, mit der sie sich jenen Aufgaben weihte, das zeigt jene Erfüllung selbst. Und weiter: bildete nicht vielmehr die Religion, wenn man mit diesem Wort alle Formen des Geistes und der Einrichtungen begreift, die zu einem Über-, besser: Innerweltlichen Bezug haben, bis in den Beginn des vierten Jahrhunderts die äußerste Klammer, welche alle Kunstübung umfaßte, so oft sie sich in die Höhe des Monumentalen erhob, Bleibendes aussprechen sollte und wollte, und so sehr in ihr auch neue Inhalte und Gehalte nach außen drängten? Religion tritt uns hier allerdings in einem anderen Sinn entgegen, als er uns geläufig ist, in einem zugleich umfassenderen und gebundeneren: umfassender, weil sie

gemeinhin für das ganze öffentlich-staatliche und das hiermit inbegriffene private Leben die letzte geistige Grundlegung und zugleich höchstes Telos darstellte; umfassender auch, weil sie mehr als irgendeine andere Religion fundamentale Werte von der rein menschlichen Seite des Daseins her in die wachsende Spannweite ihres Bewußtseins aufzunehmen vermochte; gebundener, weil sie an die einmaligen Gebilde der Gesellschaft, des Staates, der 'Polis' geknüpft blieb und sich mit deren Wandel stets aufs neue wiedererzeugen mußte. Erst kürzlich ist mit glücklichem Ausdruck wieder betont worden, wie der im Menschlichen vollkommen unmonarchische Staat des fünften Jahrhunderts seine monarchische Spitze notwendig forderte und erhielt in der Polisgottheit. Mit Fug und Recht kann man also sagen, daß von ihren Anfängen bis ins vierte Jahrhundert hinein die griechische Kunst eine religiöse war, freilich in dem gleichen allgemeinen Sinn, wie dieser Satz für alle höheren Werte auch in Dichtung und Denken gilt, die der griechische Geist aus seiner Hinwendung zu einer Idee des Göttlichen erzeugte.

Hier darf „religiöse Kunst" in einem engeren, aus späteren Epochen der Geschichte zunächst geschöpften Sinne verstanden werden: als eine Kunst, die spezifischer Ausdruck des Religiösen ist. Daß wir diese Unterscheidung nach einem weiteren und engeren Sinn überhaupt treffen können, verdanken wir den Griechen. Denn sie zuerst haben sich auf dem Boden jener allgemeinen Voraussetzungen eine Kunst geschaffen, in welcher der tiefe und volle religiöse Grundton der Zeit Gestalt, in welcher alle Gestalt reiner Zeuge einer religiösen Grundhaltung des Geistes wurde. Sie erstand in den Jahrzehnten, als Pindar und Aischylos lebten. Der Weg von der archaischen zur klassischen Kunst ist auch der von der 'kultlichen' zur 'religiösen' Kunst, eine Tatsache, die unlösbar mit der weltgeschichtlichen Leistung des Griechentums verbunden ist. Sie wurde nur möglich durch Loslösung des Geistes von Zweck und Formel, Kult und magischer Handlung, Zwang und Unterwerfung; sie brach sich Bahn durch freie Betrachtung von Welt und Menschheit, durch Erfüllung des religiösen Traditionsstoffs mit diesen neuen Inhalten, und sie vollendete sich durch die Kraft, in der Schönheit des Leibes und der Natur, in der Kühnheit der Tat und der Verflochtenheit des Geschehens eine unvergängliche Ordnung zu schauen. Die Götterstatuen des fünften Jahrhunderts, die Bilder des Apollon und der Athena offenbaren die Weite und die Tiefe des neuen Gottesbegriffs. Sie offenbaren sie in eigentümlicher Unan-

tastbarkeit und Verselbständigung: abgebrochen alle Brücken des Gefühls, welche religiöse Inbrunst sonst wohl stehen läßt, um sich der Gegenwart der Gottheit immer wieder auch im Bilde gewiß werden zu können, Wesen einer eigenen Welt von durchsichtiger Klarheit und überzeugender Realität, die doch nicht eine zweite, jenseitige war, sondern der unmittelbaren Wirklichkeit erst ihren Sinn gab und in jedem Augenblick an ihre Stelle treten konnte, ohne daß sich damit für das innere Auge des Schauenden die Linien des Kosmos zu verschieben brauchten. Was sie an religiösem Gehalt und Form der Religiosität bergen, ist zeitlich gebunden, Inhalt weniger Jahrzehnte. Daß vieles von diesem unmittelbar und in verschiedenen Regenerationsprozessen in abendländisches Denken und religiöses Bewußtsein eingegangen ist, ermöglicht zwar ein naives Gewahrwerden dieser Gehalte. Die religiöse Gedankenwelt aber in ihrer historischen Besonderheit wiederzugewinnen, welche diese Bilder erzeugte und ohne welche sie ihr Leben nicht wieder erhalten können, ist Aufgabe der geschichtlichen Betrachtung.

Sie findet sich vor einer merkwürdigen Schwierigkeit. In Erz und Marmor stehen die Götter der klassischen Kunst vor uns, Linie um Linie unverrückbar, reine Gestalt geworden, Bilder olympischen Daseins und vollendeter Klarheit. Was mußte vorausgehen, damit sie werden konnten? Wie empfand man das Wesen der Gottheit? Vergebens suchen wir in den Hymnen und Chorliedern der Zeit nach Spuren eines individuellen, sich eben aktualisierenden Gotteserlebnisses, vergebens nach naiven Herztönen bewegter Religiosität, die uns hierauf Antwort geben könnten. Die geistigen Voraussetzungen für solche Äußerungsformen des Religiösen hat erst der Hellenismus besessen; alles Schöpferische des fünften Jahrhunderts vollendet sich dagegen erst, indem es unter Befreiung von allen Schlacken individueller Entstehung die reine Form hinstellt als Telos, als Ziel, als etwas zu Erfüllendes. So sind jene Denkmäler der Gottesverehrung in doppeltem Sinn für uns stumm. Sie blieben es, wenn es nicht ein Feld gäbe, in dem das Wesen der Gottheit auseinandertrat in Handlung und Wirkung: den Mythos. Er teilte mit der jeweiligen Gegenwart die Züge und die Wertsetzungen des menschlichen Lebens, mit dem im engeren Verstand religiösen Vorstellungsbereich die Anschauungsform, die ihm eigentümliche Realität. Er war gleichsam eingeschaltet zwischen die Sinnenwelt und die Glaubenswelt, nahm eine geistige Zwischenlage ein, in der sich die wirkende Gottheit ebenso zu objektivieren

vermochte wie die seiende in der Gestalt. Aber er bildete auch denjenigen Bereich, in dem sich die oben berührte Ablösung des religiösen Fühlens und Denkens von der Stufe des Kultlichen sichtbar niederschlug. Es gibt daher nur einen Weg, auf dem wir uns dem spezifisch religiösen Gehalt der Kunst der klassischen Epoche nähern können: indem wir die Formung betrachten, die der Mythos durch jene in den entscheidenden Jahrzehnten erfuhr. Aber was war der griechische Mythos, den diese Generation antraf?

I

Diese Frage hat einen noch viel umstrittenen Begriff zum Gegenstand und müßte ferner eigentlich lauten: was können wir heute vom griechischen Mythos in frühklassischer Zeit wissen? Ihre Beantwortung darf daher nicht vor dem Versuch zurückschrecken, in weiterem Ausholen den Standpunkt aufzuweisen, von dem wir nach den Erörterungen der neueren Zeit die Erscheinung des griechischen Mythos sehen, und die Hauptlinien seiner Entwicklung zu zeichnen.

Drei Dinge mögen vorangestellt sein: Der griechische Mythos war nicht Rohstoff, eine zufällige Anhäufung von Erzählungsmotiven und längst vergangenen Geschichten, welche der poetischen und künstlerischen Gestaltung einen unerschöpflichen Schatz von Handlung, Bildern, Menschen darbot. Es liegt ferner nicht so, als ob er seines Sinnes, den ihm seine Entstehung aus den mannigfachsten Elementen in dunkler, meist undurchdringlicher Vorzeit mitgegeben hat, allmählich verlustig gegangen wäre; er ist vielmehr in allem Wandel der Jahrhunderte sinnerfüllt geblieben, solange er lebendig war. Der griechische Mythos schließlich — ein Wort und ein Inhalt, der sich mit 'Sage' oder 'Heldensage' nur sehr unvollkommen deckt — bedeutet eine geschichtliche Tatsache vollkommen sui generis.

Er hat daher auch in weitem — und nicht überall berechtigtem — Umfang unsere Auffassung vom Wesen des Mythos auf dem ganzen Erdball bestimmt; an ihm in der Hauptsache hat sich die Wiederentdeckung des Mythos in neuerer Zeit vollzogen. Es war eine der weittragendsten Leistungen Herders und seiner Generation, die Auffassung des Mythos als ausgeschmückter Geschichte oder fabuloser Erfindung überwunden, den Anteil der volklichen Individualität, der Religion und Dichtung an ihm betont zu haben. Der Mythos wurde aus dem Bereich des Willkür-

lichen in den der Geschichte — freilich vorläufig einer stark mit metaphysischen Ideen durchsetzten Vorgeschichte —, aus dem Bezirk des Ästhetischen in den des Religiösen gerückt. Auffallend, und so von geistiger Verwandtschaft weit voneinander getrennter Zeitalter zeugend, näherte sich bei Herder und mehr noch bei den späteren Romantikern die Form, unter der man den Mythos betrachtete, der tatsächlichen Geltung, die er im späteren Hellenismus und in der ausgehenden Antike besaß: als sein Wesen erschien die Allegorie, die symbolisch-bildhafte Einkleidung uralter, überkommener und vorzüglich religiöser Weisheit. Man nahm als Anfang und Ursache, was Ausklang und letztes, schon absterbendes Verhältnis zum Mythos war. Mag die bald nachfolgende Kritik die Deutung des Mythos als einer Geheimlehre und das hierauf errichtete Gebäude einer weithin wirkenden Mythologie auch erbarmungslos zerstört haben, ein Grundgedanke der Romantik hat mit der Kraft eines Dogmas seine Wirkung noch weit bis in die rationalistische und historisch-positive Forschung des neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt: der Gedanke von der Urtümlichkeit des Mythos, von seiner vollen Sinnhaftigkeit und infolgedessen auch Erklärbarkeit nur in einer dunklen Vorzeit, in der sich Geschichte und Natur, Geschehen und Gesetz noch nahezu berühren. Er rief ganz neue Forschungszweige ins Leben wie die völkerkundlichen und völkerpsychologischen Untersuchungen; man suchte die Primitiven auf, um sich dort Aufschluß über die Urzustände des Mythos auch in der Antike zu holen. Er wirkte letzten Endes auch noch in Jakob Burckhardt fort, wenn er in seiner Griechischen Kulturgeschichte den Weg des Griechentums schilderte als den der Überwindung des Mythos durch die ratio. Die heutige Forschung steht mitten in dem Nachweis, daß Mythos und Rationalismus bei den Griechen keine Gegensätze sind. Die rationalen Elemente des griechischen Denkens bildeten vielmehr schon die tragenden Streben in dem Aufbau der letzten und bedeutendsten Form, die der griechische Mythos erst im fünften Jahrhundert erhalten hat, ebenso wie sich in der idealistischen Philosophie des vierten Jahrhunderts für bestimmte Gehalte das Gewand des Mythos von selbst darbot, wie schließlich diese Philosophie selbst in ihrem Verhältnis des Intellegiblen zur Sinnenwirklichkeit in gerader Linie Erbin des Mythos war. Der Mythos wurde bei den Griechen zur Form eines Weltbildes, die nichts über die Färbung der Inhalte auszusagen brauchte, nicht anders als später die Philosophie.

Was den griechischen Mythos vom prähistorischen, orientalischen, primitiven unterscheidet, ist äußerlich genommen die unübersehbare Fülle und Mannigfaltigkeit seiner Helden, Bilder, Motive, der scheinbar unversiegliche Reichtum der Erfindung. Wesentlicher aber ist der innere Unterschied. Er zeigt sich in der Tatsache, daß und wie der Mythos Gestalt im Bewußtsein der Griechen geworden ist durch die Dichtung und seit dem achten Jahrhundert auch durch die bildende Kunst. Sei es, daß er in dichterischer Gestalt einer bestimmten Gesellschaft und Schicht der am geistigen Leben Teilhabenden angehörte, sei es, daß seine Erfassung durch die monumentale Kunst ihn mehr in seinem Verhältnis zum Allgemeinbewußtsein der Nation zeigt, immer ist er hierdurch zur Form geworden, zur Form der Anschauung und des Denkens, damit also zum geistigen Besitz, an dem sich der schöpferische Rhythmus des griechischen Geistes überhaupt erfüllen mußte: durch Freiheit und Entwicklung zu immer neuer, Werte schaffender und Werte enthaltender Gegenwärtigkeit zu gelangen. Besäßen wir noch genug von archaischer Kunst, um festzustellen, welche Teile der Mythenüberlieferung in jeder Landschaft und in jeder Generation jeweils lebendig gewesen sind, so müßte sich das eigentümliche geschichtliche Leben des Mythos im Geiste der Jahrzehnte und Jahrhunderte in aller Breite darstellen, so träte an die Stelle der scheinbar ungeordneten Mannigfaltigkeit des 'Mythenschatzes', wie sie sich unserm Auge darbietet, eine klare innere Organik des von Generation zu Generation sich wandelnden lebendigen 'Mythenbesitzes'.

Sichtbar aber sind die zwei Höhepunkte dieses geschichtlichen Prozesses. Der erste ist geknüpft an den Namen Homer, er hat als Wiege die ostgriechische Welt des achten und siebten Jahrhunderts und zieht von dort auch den Westen in seinen Bann. Dem zweiten nähert sich schon die archaische Epoche seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts, und er beherrscht das folgende bis zu Sophokles und Pheidias. Hier wurde das griechische Festland schöpferisch. Beide Höhepunkte offenbaren sich durch die Erzeugung zweier poetischer Gattungen: des Epos und der Tragödie. Aber in diesen verwirklichen sich nur die zwei tiefstgreifenden Formungen des Mythos, durch die er in wechselseitigen Austausch mit der jeweiligen geistigen Zeitlage getreten ist. Sich an eine seelisch und sozial reich abgestufte Gesellschaft wendend, Geschichtliches und Gegenwärtiges zu mythischer Geltung erhebend, individuelle Typen des Heldischen nebeneinander entwickelnd, Ethos und Schicksal an einer ganzen Welt und ihrer

vielfachen Verflochtenheit schildernd, so stellen sich die Sagen des epischen Zeitalters, des trojanischen und thebanischen Kreises, der Argonauten und der Nosten dar. Eine tiefe Wandlung bereitet den zweiten Sagentypus vor, der sich um die Gestalten des Perseus, des Herakles, des Theseus erst im Laufe des sechsten Jahrhunderts ausformt. Er erhebt sich aus alter mythisch-religiöser Überlieferung, wendet sich paränetisch an den einzelnen, stellt den Typus des Helden als Idee und Norm auf und läßt an seiner Einzelgestalt Schicksal und Ethos sichtbar werden. Es ist ein Geist, ein geschichtlicher Zusammenhang, der beide Typen aus sich heraus erzeugte. Sie vertreten zwei Stufen ein und derselben Entwicklung: naiv betrachtend, das Sittliche in der festgefügten Standessitte suchend, das eigene Selbst in dem farbenreichen Gemälde einer geordneten Welt darstellend die eine; die andere plastisch-konstruktiv geartet: aus neuer Einsicht in die Wirklichkeit heraus stiftete sie dynamische Zusammenhänge, entwickelte sie das Sittliche frei von Standesnorm und Herkommen aus der Spannung jetzt erst bewußt auseinander tretender Kräfte, der Persönlichkeit und der staatlichen Gemeinschaft, stellte sie in Tat und Geschick nur das eigene Selbst dar, indem es sich an diesem Objektiven erst erfüllte. Der Sinn, den jedes Zeitalter dem eigenen Dasein beilegte, das Bewußtwerden des Ich in seiner besonderen Rolle gegenüber der Welt und als Träger des Geistes, die Entwicklung der Persönlichkeitsidee bis herab zur Entdeckung des Individuell-Seelischen bei Euripides —, all das hat sich im Mythos niedergeschlagen. Die Welt des Griechentums von Homer bis ans Ende des fünften Jahrhunderts hat einzig und allein im Mythos ihre volle Objektivierung gefunden.

Diese Behauptung nimmt der griechischen Geistesgeschichte nichts von der wunderbaren Klarheit, die sie mit Recht für sich in Anspruch nehmen kann. Sie täte es nur, wenn man in dem Begriff des Mythos noch die Nebenklänge des Unwirklichen, des Verdunkelten, ja des Irrationalen und bewußt Subjektiven mitschwingen läßt, mit denen ihn erst neuere Zeiten ausgestattet haben, und ihn nicht als das nimmt, was er den Griechen bedeutete: geistige und daher stets gegenwärtige Form. Gestärkt durch die Kräfte des griechischen Rationalismus, die sie in sich aufzunehmen vermochte, und an Spannweite und innerer Kraft der noch nicht zu eigener Formbildung gelangten Philosophie überlegen lieferte sie das Gerüst für das erste und einzige vorphilosophische Weltbild der Griechen. Die Zeit, in der der Mythos dieser seiner letzten und größten Aufgabe entgegen-

wuchs — im Übergang zum fünften Jahrhundert —, ist auch die gleiche, in der zum erstenmal die neuen Formkräfte den gesamten Sagenstoff des Festlands und des griechischen Ostens einheitlich durchdrangen. Die Blütezeit des Mythos, in der er zur wichtigsten Funktion und geschichtlichen Macht im Geistesleben der Griechen wurde, war nachepisch. Er blieb — Dichtung und Kunst zeigen es — die Form der endgültigen Aussage bis in die Zeiten des peloponnesischen Kriegs und wurde vom vierten Jahrhundert an durch die Philosophie abgelöst.

Auch an der Geschichte des griechischen Mythos, wenn man ihn einmal im weitesten Sinn als Form des Vorstellens und Denkens betrachtet, bewährt sich eine Eigenschaft der griechischen Natur, die sich in Dichtung und Kunst, im geometrischen Stil wie im Tempelbau, in der Skulptur wie in der Malerei überall gleich darstellt: das Festhalten an der einmal geprägten einfachsten Form und ihre innere Durchbildung bis zur Erschöpfung aller ihr innewohnenden Möglichkeiten und bis zu ihrer Sprengung durch neue, nach eigener Form strebende Inhalte. Hierdurch ist der Mythos bei den Griechen zum Idealtypus des Mythos überhaupt geworden. Aber dies allein kann nicht die Herrschaft des Mythos über die archaische und klassische Epoche erklären. Es tritt noch ein weiteres hinzu: der freilich zu allen Zeiten sehr verschiedene Anteil des Religiösen am Mythos.

Religiöses Gedanken- und Vorstellungsgut ist schon, selbst abgesehen von dem Göttermythos und der Kultlegende, die hier beiseite gelassen werden dürfen, an der Entstehung der griechischen Heroensage mit beteiligt. Ihre Geschichte, nach unten hin kaum zu begrenzen, führt bis weit in das zweite Jahrtausend vor Christus hinauf. Der Raum, in dem sich ihre ersten und schon entscheidenden Phasen abgespielt haben, war die ägäische Welt Kretas und Mykenäs. Er sah über der primitiven Gleichförmigkeit der ostmittelmeerischen frühgeschichtlichen Kulturen die kretische Kultur sich zu mächtiger und weithin wirkender Blüte erheben und umfaßte ihren raschen Niedergang; er sah nacheinander die erste Auseinandersetzung der mykenischen Griechen mit der älteren und überlegenen Kultur, die sich steigernden, durch weiteren Zuzug und inneres Erstarken des Griechentums verursachten Krisen und endlich den Zusammenbruch dieses Vorspiels hellenischer Staats- und Kulturbildung in der dorischen Wanderung, die einer tiefen und letzten Durchknetung der griechischen Rasse gleichkam und den Grund zu einem völligen Neuanfang legte. Er sah

eine stolze Welt auseinanderbrechen und ihre Güter unter der Hand letztlich doch noch primitiver Griechenstämme versickern, bis die sprengenden Kräfte, durch die Geschichte auf sich selbst gestellt, zu baumeisterlichen wurden und eben noch den Anfang einer neuen heraufführten. Trümmer der vorgriechischen und kretischen Vergangenheit, der mykenischen Epoche und des dorischen Zeitalters schoben sich ineinander, mischten sich mit Vorderasiatischem, dessen Einfluß westliche, in der Auflösung begriffene Kulturorganismen stets offen zu stehen pflegen. Vornehmlich Götternamen, Kultlegenden und seltsame Kultgebräuche, einprägsame Symbole und Bilder überstehen erfahrungsgemäß, auch wenn sie längst nicht mehr verstanden werden und ihres religiösen Sinns entkleidet sind, die größten geschichtlichen Katastrophen. Dies war die Welt, in der die wichtigsten griechischen Mythenstoffe sich bildeten. Sie bot den jungen Griechen, was ihnen fehlte: mit dem Boden verwachsene Motive, Szenerien, denen noch die Einheit und die Überzeugungskraft des Glaubens anhaftete, in dem sie einmal lebendig gewesen waren, Bild und Gestalt namentlich der großen Antagonisten der griechischen Helden. Die griechische Sage hat diese in Gebräuchen, Vorstellungen, Legenden noch weiterwuchernden und oft mannigfach umgewandelten Sprengstücke fernster und jüngster Vergangenheit an sich gezogen und sich so mit dem Boden und der Geschichte des Landes verbunden. Die unermeßliche Mannigfaltigkeit der Lokalsagen entstand durch diesen völlig eigengearteten geschichtlichen Prozeß. Wir müßten dies erschließen, wenn es sich nicht in manchen Einzelfällen nachweisen ließe.

Der griechischen Sage — wie jeder Sagenbildung — innewohnende Tendenzen kamen dieser Entwicklung zu Hilfe. Ob nun die Erinnerung an ein tatsächliches Ereignis oder ein wandernder Erzählungsstoff den Kern hergab, um den sich der wachsende Mythos herumlegte, immer zeigt sich die Neigung, die Tat oder das Geschehnis ins Außergewöhnliche, Wunderbare zu steigern, wie es nur in der Phantasie und der Sehnsucht lebt. Die Phantasie aber im geschichtlichen Leben erfindet nichts, sondern bewahrt nur in mannigfacher Gestalt und Umgestaltung auf, was die Geschichte und die fortschreitende Entwicklung der Religiosität an sinnlos werdenden, verblassenden, absterbenden Bildern und Formen eines einstmals schöpferischen Glaubens hinter sich zurückgelassen. Dämonen und Götter älterer, erloschener Religionssysteme wurden zu unheimlichen Riesen und Gegnern der griechischen Helden, abgeklungene Unterweltsbilder

lieferten die Motive, die gespenstischen Untiere und die Szenerie für so manches Abenteuer. Und wo das Bewußtsein dafür noch wach blieb, daß der Heros den Tod selbst überwand und ihn in seinem Reich aufsuchte, da nahm die Sage sogar Züge des lebendigen Glaubens auf. Am klarsten liegt die Schichtung der verschiedensten Elemente noch offen in dem reichsten der griechischen Sagengebilde, dem um Herakles, das erst im sechsten Jahrhundert aus zahlreichen, auf ganz verschiedenem Boden und zu verschiedenen Zeiten erwachsenen Lokalsagen sich zu einer Einheit zusammengeschlossen hat. In der Überwindung des Kretischen Stiers dürfen wir noch eine schwache Erinnerung an den Stierdämon der altkretischen Religion, in seiner Zähmung — ein Motiv, das von hier aus auch auf andere Heraklestaten übergegriffen hat — einen späten Widerhall der gefährlichen Stierspiele in seinem Kult erkennen. Hinter dem Kampf mit dem nemeischen Löwen und den stymphalischen Vögeln steht als Anreger der vom Orient geprägte, von den Kretern und Mykenäern übernommene Bildtypus des Dämons, dem Löwen und Vögel untertan. Augias und Diomedes gehören in eine ganze Gruppe mythischer Besitzer von Rinder- oder Pferdeherden wie Oinomaos, Neleus, Admetos, Laomedon, der troische Erichthonios: zur bloßen Sagenfigur gewordene lokale Ausprägungen eines vordorischen Totengottes. Die Kentauren, alte und häufige Gegner des Herakles, waren dämonische Wesen, lebendige Inhalte eines ebenfalls vordorischen Glaubens, der älter war als der an die olympischen Götter. Die vielköpfige Schlange Hydra, die Aktorionen, Geryones und der Hund Orthros, die zu den ältesten Bestandteilen der Heraklessage zu rechnen sind, waren Reste eines älteren, vermutlich westgriechischen Unterweltsbildes, das noch bei Hesiod und in etruskischen Wandgemälden seine Spuren hinterlassen hat. Trümmer zerfallener religiöser Welten, und zwar einer fremden Vergangenheit und eigener überwundener Stufen der Religionsentwicklung, sind so als wichtige Bausteine in den griechischen Mythos eingebunden.

Ein gegenwärtig empfundener religiöser Gehalt verband sich jedoch — und hier tritt wieder ein eigentümlich Griechisches hervor — in zunehmendem Maße mit der Gestalt des mythischen Helden. Einerlei ob sie aus einem verblaßten vorgriechischen Kultinhaber, aus einer geschichtlichen Persönlichkeit oder aus einer reinen Sagenfigur hervorgegangen war, ihre Stellung im Bewußtsein der Griechen und ihr Gesetz empfing sie von der Ahnenverehrung, von dem mächtigen Toten, dem man am

Grabe Opfer darbrachte und der zum Heros wurde. Tief in allem Weltgefühl der Griechen gelagert war die Überzeugung an die fortwirkende Macht der großen Toten, deren Ruhm schon ihr Leben begründet hatte. Grabkunst war es, von den Schachtgräbern des sechzehnten mit ihren Reliefstelen bis zu den monumentalen Kuppelgräbern des vierzehnten Jahrhunderts, in der sich die Baukunst und Skulptur der mykenischen Griechen zu ihren ersten selbständigen und bedeutenden Leistungen erhob. Wie lange noch der ursprünglich vorauszusetzende Glaube an ein leibliches Fortleben der toten Fürsten in diesen wahren Palästen lebendig geblieben ist, wer will das sagen? Aber Spuren eines durch viele Jahrhunderte fortgesetzten Kultes an diesen Gräbern und allenthalben zeigen, daß ihr Zusammenhang mit dem Diesseits nicht zerrissen war, daß man ihr Hineingreifen in das Leben immer wieder fürchtete und erhoffte. Man wandte sich an die Heroen, mit deren Kult oft ein Orakel verbunden war, um Rat, rief sie an in Zeiten der Not, erkannte ihre Hilfe und Kraft im siegreichen Bestehen der Gefahr und dankte ihnen die Errettung. In wachsendem Umfang breitete sich bis ins fünfte Jahrhundert hinein ein Netz von Heroa über Griechenland. Keine Stadt, die nicht ihren Gründerheros, kein Stamm und keine Phyle, die nicht ihren heroischen Ahnherrn hatten. Halbvergessene Gestalten aus primitiven Lokalkulten und verschollenen Religionssystemen wurden wieder lebendig, verstärkten das Heer der echten Heroen und wurden wie sie zu Hütern des Landes und der Geschlechter — ein ähnlicher Prozeß der Aufsaugung und Bewahrung historischen Gutes, wie er in der ersten Zeit der Sagenbildung zu beobachten war, nur mit betonter religiösem Vorzeichen. Man fand und sammelte die Gebeine berühmter Helden, des Theseus, des Orestes, und barg sie in neu gegründeten Heroa. Selbst Helden der epischen Dichtung erhielten vereinzelt nachträglich noch Grab und Kult.

Beides gehört zum Heros: nichts wirft ein helleres Licht auf die Bedeutung auch der Helden des Mythos im Bewußtsein der Griechen der archaischen und frühklassischen Zeit. Man erschöpft diese ihre Bedeutung nicht, wenn man sie aus Fiktion oder denaturierter Religion herleitet oder in ihnen typisierte Gestalten der Vergangenheit von vorbildhafter Prägung sieht (und also nur diejenigen Seiten an ihnen aufzeigt, die dem modernen Betrachter zuerst in die Augen fallen müssen); sie waren vielmehr gleichzeitig Bestandteile des gegenwärtigen Glaubens und von der gesteigerten Realität religiöser Inhalte. Geschichte und Gegenwart ver-

banden sich in der Gestalt des Heros. Die Erhöhung geschichtlicher Persönlichkeiten wie etwa der großen Gesetzgeber zu Heroen ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie schnell noch das Geschichtliche sich in den Mythos verwandeln konnte. Die Gegenwärtigkeit des Heros umgekehrt, die sich in so manchen Legenden von leibhaftig an Schlachten teilnehmenden Orts- oder Stammesheroen niederschlug, verlieh dem Mythos eine gegenwärtige geistige Macht, die sich jederzeit in sittliche, ja selbst politische Energie umsetzen konnte. Religiös darf man diese Kräfte, darf man den Heroenglauben überhaupt nur nennen, wenn man den weiten und gänzlich undogmatischen Begriff antiker Religiosität zugrunde legt, in dem die verschiedensten Stufen und Ausformungen des religiösen Bewußtseins nebeneinander weiterbestanden. Der Heroenglaube vertrat gewiß ursprünglich eine niedrige Stufe religiöser Ideenentwicklung, eine weit primitivere als der homerische Götterglaube. Und es wäre unhistorisch gefragt, wollte man nach dem Ort forschen, der ihm in dem gesamten religiösen Weltbegreifen der Griechen zukam; denn in diesen ist er erst hineingewachsen. Aber in Jahrhunderten heranreifen, die bedeutendsten Daseinsgehalte umfassen, zur geistigen Macht werden konnte er — wie auch der Mythos selbst — nur, weil den Griechen in ihm eine schon ganz rationale Form vorphilosophischen und anschaulichen Begreifens erstand; denn in ihm konnten gegenwärtige und vergangene Wirklichkeit, das Heute und die Geschichte in einer Einheit gefühlt und gedacht werden. Er bot für die Griechen das einzige Mittel dar, den zeitlichen Ablauf des Geschehens, Werden und Vergehen, Entwicklung, kurz: was wir das Geschichtliche nennen, durch ein Zusammenschauen zu überwinden und der Eigenart ihres von Anbeginn auf das Seiende und auf den Kosmos gerichteten Welterkennens anzupassen.

Der Vorstellungskreis des Heroenmythos, der so in enger Berührung mit der Gegenwart blieb, mußte schon früh das Bestreben zeitigen, zu der zweiten religiösen Sphäre des Götterkultes, der Stammes-, Geschlechts- und Stadtgottheiten, in ein klares und anschauliches Verhältnis zu treten. Ein erstes Mal findet sich diese Beziehung vollzogen in den homerischen Gedichten. Nur das Ergebnis, stark verweltlicht und rationalisiert, liegt uns vor, und es wird kaum je gelingen, seine Entstehung aufzuzeigen. Wohl sind die Helden genealogisch an die Götter geknüpft, besteht ein bestimmtes Schutzverhältnis zwischen beiden, rächen die Götter den Frevel, der sich gegen sie selbst oder gegen ihre Satzungen richtet, werden

die Geschicke der Helden auf dem Olymp entschieden. Aber die Einwirkung der Götter auf die Handlung, von Wille und Macht bestimmt, und erst in den spätesten Teilen der Gedichte von sittlichen Begriffen beeinflußt, und die Antwort auf der Seite der Heroen, von Furcht und Begehren gelenkt, dies Hinüber und Herüber hält sich ganz im Bereich des Tatsächlichen und Inhaltlichen, ist eine Spiegelung der auch im Kult gefaßten Beziehungen zwischen Mensch und Gottheit. Noch nicht oder nicht mehr — wir wissen es nicht — dringen um- und ausgestaltende Formkräfte vom religiösen Leben her in den Heroenmythos ein. Götterwelt und Heroenwelt sind in einem Nebeneinander oder besser: Übereinander sich zugewendet, ohne daß ein deutliches sich wechselseitig Sinn und Gehalt gebendes, dem Fühlen und Denken unmittelbar anschauliches, organisches Aufbauprinzip beide zusammenschlösse.

Diese statische Ordnung, durch die deterministische Gedanken deutlich hindurchschimmern, war jedoch nicht die letzte, welche jene beiden Ausformungen des religiösen Bewußtseins der Griechen miteinander eingingen.

II

Die Verschmelzung von Götter- und Heroenglaube vollendete sich fast zwei Jahrhunderte nach dem letzten großen Dichter der Ilias im griechischen Westen. Die homerischen Epen und Sagenstoffe sind durch Rhapsoden sicher schon im siebten Jahrhundert dorthin getragen worden. Tiefer Wurzel gefaßt können sie nur in bestimmten Kreisen der Adelsgesellschaft haben, eigene und ebenbürtige Kräfte haben sie nur bei dem einen Hesiod auszulösen vermocht. Die Überlieferungsgeschichte der beiden großen Epen Homers scheint darauf hinzuweisen, die Geschichte der bildenden Kunst zeigt es in aller Deutlichkeit: zu einer vollen Rezeption der homerischen Stoffe ist es auf dem griechischen Festland erst im Verlauf des sechsten Jahrhunderts, im Zeitalter des Periander und des Peisistratos gekommen. Die mit der Überlieferung frei schaltende, stark verweltlichte Form des Mythos, welche der koloniale Boden Ioniens hervorgebracht hatte, und die rationale Durchsichtigkeit eines kaum mehr religiös zu nennenden aber völlig stabilen Weltbildes stießen im Mutterland auf eine gänzlich andere geistige Lage, auf ein in lebendiger Entwicklung begriffenes mythisches Bewußtsein, dessen Inhalte an eine andere historische Grundlage gebunden und dessen Formen, mag man

sie auch primitiver nennen können, voll fruchtbarer Keime waren. Hier verbanden Jahrhunderte des Heroenkults die Sagen unauflöslich mit dem Lande. Ein alter Kulturboden trug nebeneinander ältestes und junges geschichtliche Gut. Eine Fülle von Lokalsagen, fest im Boden verwurzelt und nach Inhalt und Form von der größten Mannigfaltigkeit, verlangte und erschwerte zugleich eine klärende Bewältigung in einer zusammenschauenden Sinngebung. Erst wenige der Heroen, Herakles, Perseus, Meleager, Theseus, begannen sich zu größerer Bedeutung zu erheben, über die engen Staatengrenzen hinweg in das Allgemeinbewußtsein der Griechen zu treten und in der Freiheit rein geistiger Existenz eine feste Gestalt anzunehmen. Die Werke der Kleinkunst mit Darstellungen aus dem Mythos geben ein klares Bild, welche Teile des Sagenstoffes vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts wirklich lebendig gewesen sind; und ganz mit solchen Darstellungen überzogene Denkmäler wie die Lade der Kypseliden, die François-Vase, ja selbst noch der jüngere Thronbau des Bathykles in Amyklai liefern mit ihrem mythischen Repertoire eine erwünschte Gegenprobe. In Lakonien, in Korinth, in Athen, in Mittelgriechenland, überall bilden die Grundlage die landschaftlichen Sagen und die altberühmten Helden, Herakles, Perseus, Theseus; Szenen der homerischen Epen, mehr noch der Kyprien und in ihrem Gefolge des thebanischen Sagenkreises legen sich, oft durch jüngere Komposition oder den Mangel an bildlicher Überlieferung sich als jünger verratend, darüber. Wo sich Darstellung an Darstellung reiht, da wird sicherlich aus dekorativen Gründen ein möglichst bunter Wechsel der Sagen angestrebt. Aber es ist gewiß nicht bedeutungslos, daß in jenen Szenen aus Homer oder der Homernachfolge der große epische Zusammenhang nirgends in die Erscheinung tritt und das epische 'Getümmel' meist auf wenige Hauptfiguren zurückgebildet wird. Die epischen Stoffe verwandeln sich, indem sie in das mythische Bewußtsein des Mutterlandes eingehen, die Form epischer Anschauung wird nicht zugleich mit ihnen übernommen. Es sind andere Kräfte, welche im mutterländischen Mythos auch nach einer anderen Form drängen.

Sie fanden ihren Ausdruck jetzt nicht nur im Lied, sondern auch im Bildwerk. Dies zu erklären genügt nicht nur der Hinweis auf eine günstige historische Konstellation, reicht die Tatsache nicht hin, daß das archaische Mutterland im Gegensatz zur vorhomerischen Zeit über eine Kunst gebot, die der Darstellung und Erzählung bedeutender Gescheh-

nisse mächtig und zur Aufnahme des Mythos reif war. Die Gestalten und Taten der Heroen, von deren Realität zahllose Heiligtümer im Lande, ihr Kult und das an diesen sich heftende Gefühl religiöser Bindung zeugten, erfüllten viel allgemeiner, als es in der früh vom Mutterboden losgelösten ionischen Herrenschicht der Fall gewesen sein kann, den Sinn der festländischen Griechen. Im Mythos eingebunden und gleichsam anschaulich formuliert stellten sich die gleichen Inhalte, Kräfte, Ziele dar, die auf allen Gebieten des Lebens, im öffentlichen Dasein, im Staat, in der Herausbildung sittlicher Begriffe am Werk waren, die als die tiefsten Antriebe Poesie und Kunst bewegten. Nur im griechischen Mutterland nachhomerischer Zeit, wo eine totale Lebenseinheit ihrer selbst im Mythos bewußt wurde, konnte die für alle Zeiten so folgenschwere Vermählung von Mythos und bildender Kunst sich vollziehen. Von nun an erwuchs dem Mythos in Plastik und Malerei eine eigene Wirkungsform, selbständig wie die Poesie und, wenn nicht in ähnlicher Weise frei gestaltend, so doch dem Mythos einen neuen Existenzbereich gewinnend. Ja man kann sagen, daß von nun an die bildende Kunst zum reinsten und größten Spiegel der Stellung und Auffassung wurde, die dem Mythos im geistigen Leben der Griechen zuteil wurde.

Allerdings, jene Vereinigung von Kunst und Mythos bereitete sich langsam vor. Welchen mythischen Stoffen sich die Kunst zunächst aufschloß, hing in hohem Maße ab von ihrer eigenen Entwicklungsstufe: von dem noch beschränkten Umfang ihrer Ausdruckssprache und von dem historisch und soziologisch bestimmten Umkreis ihrer Wirkungen und Absichten. Der Mythos umgekehrt mußte sich mit neuen, gegenwärtigen Gehalten füllen. Beide brachten einander verschiedene Morgengaben zu. Schon im achten Jahrhundert hatte der 'geometrische' Stil in eigentümlicher Freiheit sich dem Leben zugewandt, hatte Szenen des Totendienstes und des Götterkultes, ja der Seefahrt, des Krieges, der Jagd in sein strenges ornamentales Gefüge aufgenommen. Nur die geringfügigsten Änderungen waren nötig, um solche Darstellungen — in einigen wenigen Fällen — in Bilder mythischer Vorgänge zu verwandeln: Entführung der Ariadne zu Schiff, Kampf des Herakles gegen die Schlange. Die typisierte Darstellung erhielt hierdurch ihren Bezug auf eine bestimmte, einmalige Situation, die Erzählung mythischen Sinn und Betonung. Zwischen die Tiere und Fabelwesen, welche in langen Friesen bis ins sechste Jahrhundert herab mit Vorliebe die Körper der Vasen

umzogen, mischten sich Männerfiguren. Nichts wesentlich anderes ist es, wenn einem Kentauren einmal ein Kämpfer entgegentritt oder wenn auf einem protokorinthischen Salbfläschchen zwischen schreitenden Sphingen Bellerophon auf dem Flügelpferd der Chimaira gegenübergestellt ist. Die älteste Darstellung von der Flucht des Odysseus und seiner Genossen aus der Höhle des Polyphem (Abb. 1) ist nichts anderes als ein Fries von Widdern, an deren Bäuchen Männer hängen; die Höhle und der Unhold selbst wurden nicht mit wiedergegeben. Die langen Reihen der glänzenden Stiere und prächtigen Vögel, der brüllenden Raubtiere und Fabelwesen begannen in Bewegung zu geraten und an einzelnen Stellen einen höheren Sinn zu gebären. Zu der Freude am Lebendigen, Kraftstrotzenden, Wunderbaren, am Alltäglichen und Grauenerregenden gesellte sich ein neues Interesse am wunderbaren Vorgang. Und aus der dumpfen und im wesentlichen dekorativ bestimmten Bilderwelt der frühen Kunst, welche die verschiedensten Gehalte absterbender religiöser Symbolik, des Volksglaubens, angeeigneten fremden Formelgutes in sich trug, ohne daß sie sie doch zu vollem Dasein wiedererwecken konnte oder wollte, erhob sich, ausgelöst durch den Mythos, eine neue große Aufgabe: die Darstellung der überwindenden heroischen Tat, die mythische Erzählung.

Abb. 1. Flucht aus der Höhle des Polyphem. Kanne aus Ägina, Schulterfries.

Aber die Kunst war nicht nur der empfangende Teil. Erst durch sie erhielten uralte Sagenwesen wie die Kentauren, wie Gorgo nach langem Schwanken ihre feste Gestalt, ohne die sie fortan nicht mehr gedacht werden konnten. Sie war es, die seit der Wende vom achten zum siebten Jahrhundert alte, in langer Vorentwicklung ausgeprägte Formen altorientalischer Kunst übernommen und schöpferisch weitergebildet hatte und für manche Wesen und Unwesen der Sage festumrissene Vorstellungen wie die Sphinx, die Seirenen, die Chimaira vermittelte. Sie hat dem griechischen Mythos schon in den Anfängen und weiterhin, solange er lebendig war, klare und unvergängliche Gestalt geschenkt.

Abb. 2. Helena und Paris, Andromache und Hektor. Chalkidischer Krater.

Wie das durch den Mythos geweckte und in ihm sich erschöpfende Erzählerbedürfnis sich immer reifere Formen der bildlichen Wiedergabe schuf, wie das Interesse sich zunächst auf das rein Drastische beschränkte, bald aber die Charakterisierung der mythischen Situation und die Klärung der Handlung mehr hervortrat und die Kunst in der möglichst komplexen Umfassung der darzustellenden Vorgänge mit allen motivierenden und begleitenden Erscheinungen des Siegs und der Niederlage, des Tri-

umphs und des Zusammenbruchs zu erster selbständiger Gestaltung des Mythos vordrang, braucht hier nur kurz gestreift werden. Die kleinasiatisch-ionische Kunst, die sich selbst in figurenreichen Kompositionen bis in die reifarchaische Epoche hinein nicht aus ihrer ornamentalen Gebundenheit befreien konnte, nahm an dieser Entwicklung keinen tätigen Anteil. Früh schon trat das Zweifigurenbild auf und hielt sich lange auf den Inseln, Kreta, Melos, und im Chalkidischen: zwei Sagengestalten, Theseus und Ariadne, Hermes und Kalypso, Hektor und Andromache, Paris und Helena (Abb. 2) einander gegenübergestellt, eine feine, wenn auch noch sehr zurückhaltende Exposition der menschlichen Grundlagen der Sage, Bilder voll formaler und seelischer Beziehungen von Figur zu Figur, Deutungen des Mythos voll seelischer Zartheit, hinter der die Ausdrucksmittel noch weit zurückblieben. Demgegenüber entwickelten die peloponnesische und die attische Kunst als grundsätzlich neue Bildgestalt das Drei- und Mehrfigurenbild. Die zweidimensionale Stimmungsebene wurde hier gleichsam zur dreidimensionalen Spannungswelt, die nicht mehr konfrontierten Figuren wurden aus ihrem Ineinanderaufgehen gelöst und für die Beziehung auf ein Gemeinsames frei. Auf dieser Grundlage konnten die kompositionellen Mittel für die Wiedergabe des Dramatischen in der bildlichen Wiedergabe heranreifen. Langsam verschob sich der dargestellte Augenblick vom drastischen Höhepunkt zurück nach dem vorbereitenden Höhepunkt gegensätzlicher innerer Spannungen. Die bis zu Pheidias hin klassische Form in Darstellung und Auffassung des Mythos begann sich durchzuringen.

Hierbei war schon die letzte große und entscheidende Bewegung beteiligt, die den griechischen Mythos um die Mitte des sechsten Jahrhunderts ergriff und wie nie zuvor Inhalt, äußere Gestalt und geistige Lage der Heroensage neuformte. Man kann das Ziel dieser Bewegung in einem Wort fassen: er wurde 'monumental'. Monumental, indem sich, ringsum alles Erzählungsgut an sich ziehend, einige wenige mythische Stoffe über die Schicht des am Boden haftenden Sagenmaterials erhoben, welche die vitalen und geistigen Triebkräfte der Zeit in sich aufnahmen, einer vertieften und erweiterten Darstellung fähig waren und in sich die Spannweiten zu großer Form erzeugten. Monumental, indem jetzt erst der Mythos als Heroensage seinen festen Ort in einem großen und organisch entwickelten, geistigen und religiösen Weltbild erhielt und als Teil die Kraft und die Bedeutung des Ganzen in sich

sammeln konnte. Nirgends treten die allgemeinen Züge dieser Bewegung sinnfälliger und plastischer nach außen als in der engsten gegenseitigen Durchdringung von Mythos und bildender Kunst, welche sie stiftete. Dies im einzelnen zu verfolgen, muß die nächste Aufgabe sein.

Bis in die Erzeugnisse der Kleinkunst hinab wird es deutlich, wie die reifarchaische Kunst der Peisistratidenzeit — die attische Kunst hat hier die uneingeschränkte Führung — die Grenzen ihrer Wirklichkeitserfassung nach zwei Seiten hin erweiterte. Wie der Mythos in hocharchaischer Zeit und später immer wieder eine Fülle von typisierten Szenen des Lebens an sich zog und durch eine Sinnverengung zu mythischer Bedeutung erhob, so erstand jetzt daneben eine rückläufige Bewegung, indem die mythische Darstellung durch eine Sinnerweiterung aufs neue Bilder des Lebens aus sich heraus gebar. Die Abwendung des Erzählungsstils vom rein Drastischen zur Exposition des Mythos, die Lockerung des kompositionellen Gefüges führten zu einer zusehends freieren Gestaltung und Bereicherung der Sagendarstellungen durch die sich aus dem Leben selbst nährende Phantasie der Künstler. Auch außerhalb des geradlinigen Verlaufs der Handlung suchte man sich das Dasein und Tun der Helden nach dem Muster des eigenen vorzustellen. So begegnen Darstellungen von Mahl und Gelage, von Rüstung und Auszug, von Familien- und scheinbaren Genreszenen, die nur durch die beigeschriebenen Namen in mythischen Regionen festgehalten werden. Wo diese wegfielen, da blieb die Beziehung auf Mythos oder Leben frei. Bis an die Schwelle der Jahrzehnte führen diese Erscheinungen herunter, in denen wir die Kleinkunst den vollen und stillen Reizen des Alltags in Palästra und Haus, in der Klinik und in der Schulstube, auf dem Markt und in der Werkstatt nachspüren sehen. Gewiß war nicht das eine die Folge des andern. Hinter beiden Wandlungen stand ein Drittes, Mächtigeres: eine neue Freiheit und Unbefangenheit der Natur und dem rings umgebenden Leben gegenüber. Sie eroberte der Kunst eine neue Provinz des Wirklichen und drang umgestaltend in den Mythos und seine Bilder. Enger als bisher knüpfte sich das Band zwischen einem neu verstandenen Dasein und dem Mythos. Aus Sinn und Erfahrung der Gegenwart heraus erfuhr er eine tiefgreifende innere Erneuerung.

Die Bildwerke um die Jahrhundertwende tragen noch die Spuren dieser Wandlungen. Alte und überlieferte Kompositionsschemata, die auf Klärung der tatsächlichen Vorgänge, der Handlung und Erzählung, an-

gelegt waren, wurden zersprengt und durch neue ersetzt, in denen mythische Handlung und mythisches Schicksal nicht als etwas über ihre Träger Verhängtes erscheinen, sondern Gestalten von Fleisch und Blut, mit allen Trieben und Regungen des Menschlichen plastisch heraustreten und jene aus sich erzeugen. Die Gruppierung mythischer Bilder in den Metopenreihen und Friesen der Tempel und Schatzhäuser, an Thronen, Truhen bis herab zu den Vasen verwandelte und ordnete sich nach neuen Gedanken. Wenn früher aus dekorativer Stilabsicht heraus und zugunsten einer möglichst bunten Abwechslung auch des Inhalts Taten und Abenteuer desselben Sagenkreises oder desselben Helden voneinander getrennt und über die Fläche verstreut wurden, sammelten sie sich jetzt zu einem geschlossenen Zyklus um die Gestalt des Helden. In den Reihen der Herakles- und Theseustaten am Schatzhaus der Athener in Delphi und dann wieder in den Metopen des Zeustempels von Olympia, ferner auf spätschwarzfigurigen und rotfigurigen Vasen bekannter Meister des strengen Stils tritt uns diese Anordnung zuerst und eindrucksvoll entgegen. Aber der Theseuszyklus auf den Außenseiten der Pariser Schale des Panaitiosmalers, der die Bestrafung der Wegelagerer Skiron, Prokrustes und Kerkyon und die Fesselung des marathonischen Stiers enthält (Abb. 3), trägt um 500 vor Christus die neuen Gedanken in so sicherer Form vor, daß ihm eine längere bildliche Tradition schon vorgelegen haben muß. Von leichteren zu schwereren Mühen steigen diese Reihen auf, vom Jüngling zum Mann reift in ihnen der Heros. Die innere Umformung des Mythos in der jüngeren Tyrannenzeit offenbart sich hier am klarsten. Das Leben der längst im Geistigen verwurzelten Nationalheroen wurde als eine und zwar sinnvolle Einheit erfaßt. Seine Stationen waren die einzelnen Aufgaben. In ihnen traten dem Helden die bildenden Mächte der Wirklichkeit und des Schicksals entgegen, durch deren Überwindung er ins Übermenschliche wuchs. Kein Zweifel, daß von je die Griechen in dem Bild ihrer Heroen zugleich eine anschaulich erlebbare Norm des rechten Verhaltens schufen und sahen. Hier trat noch etwas Neues hinzu: eine Idee des Sittlichen, welche nicht aus Geschlechtertradition und Standesethik, sondern aus der Totalität der in der Gemeinschaft sich darstellenden Lebensbeziehungen, aus den Gegensätzen von Mensch und Schicksal, Freiheit und Notwendigkeit erwuchs und den Anspruch erheben durfte, daseinsgestaltend zu sein, und ferner die Leidenschaft des erzieherischen Gedankens. Wie vielfach sich

Abb. 3. Theseustaten. Schale des Panaitiosmalers.

auch immer die neue Berührung zwischen Mythos und Leben ausgewirkt hat, die tiefste Sinngebung, die er aus der zentralen Bewegung der Gegenwart heraus erfuhr, bestand in dem neuen sittlichen und erzieherischen

Ethos. Dessen Größe und Spannkraft aber beruhte darin, daß sich die sittlichen Ziele noch im Zeichen mythischer Ferne und daher absoluter Verbindlichkeit formierten.

Noch nach einer zweiten, wenn man will, entgegengesetzten Richtung hin hatte die bildende Kunst die Grenzen ihrer Bilderwelt hinausgeschoben: Szenen aus dem Leben und Dasein der Götter begannen die Vasen und andere Kleinkunstwerke zu schmücken und selbst in die große Kunst einzudringen. Die Ansätze reichten bis hoch in den Beginn des sechsten Jahrhunderts hinauf, wo sie sich zunächst als Beiwerk in dem übergeordneten Rahmen der noch herrschenden erzählenden Darstellungsform gaben und entwickelten. Die Götter ziehen aus, erscheinen in langem Zug als die Geladenen bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis, als Zuschauer bei der Geburt der Athena, der Aufnahme des Herakles in den Olymp oder anderen mythischen Vorgängen. Aber langsam, fast Jahrzehnt für Jahrzehnt sehen wir den ursprünglichen Bildkern, das erzählende Moment, in den Hintergrund treten, bedeutungslos werden, schließlich ganz verschwinden; und schon auf frührotfigurigen Schalen ist nur die feierliche Versammlung der thronenden Götter übrig geblieben, ein ruhiges Beisammensein, ausgestattet mit allem Glanz und aller Lebensfreude, deren die Zeit mächtig war. Daneben begann kurz nach der Jahrhundertmitte die Reihe der prachtvollen Bilder, die Dionysos inmitten seines Gefolges von Satyrn und Mänaden zeigen, schlossen sich die Vasenbilder an, auf denen zwei oder mehr Götter in ruhigem Gespräch vereinigt sind. Ein religiöses Repräsentationsbild entstand. Wieder werden hinter diesem machtvollen Ausgreifen der bildenden Kunst allgemeine Wandlungen des griechischen Geistes, bildende Kräfte einer neuen Weltanschauung sichtbar. Schon die olympische Religion des epischen Zeitalters hatte die Götter losgelöst vom Kult, in rein geistigem Dasein gezeigt. Stärker und allgemeiner durchdrang jetzt diese Form der Religiosität das Bewußtsein der ganzen Nation und in einem neuen Sinn. War dort das Götterregiment eine notwendig dem irdischen Geschehen zugeordnete Ergänzung gewesen, hatte es zu diesem in dem Verhältnis von Wille und Vollstreckung, von erlebbarer Ursache zu erlebter Wirklichkeit gestanden, so erhob sich jetzt das religiöse Fühlen und Denken zu einer reinen Anschauung des Göttlichen in sich selbst; und schon begann in jenen Repräsentationsbildern sein neuer Existenzgrund hindurch zu schimmern: das Schöne, das Sittliche, das Vollkommene.

Abb. 4. Demeter, Triptolemos, Kore. Weihrelief aus Eleusis.

Es ist, als ob die erneute Abhebung der göttlichen Sphäre von der heroischen und menschlichen, diese Loslösung aus enger, mechanistischer Verbundenheit nötig gewesen wäre, um eine neue freiere, dynamische und in tieferen Gründen gelegene Verbindung von Götterwelt und Heroenwelt zu ermöglichen. Der Gedanke eines Schutzverhältnisses zwischen Gottheit und Heros war uralt und hatte sich in vielen Mythen von Athena, Perseus, Herakles, Odysseus und Theseus, Aphrodite und Aineias, lockerer bei Zeus und Poseidon und ihren Schützlingen niedergeschlagen. Er erfuhr eine neue und bedeutsame Wendung, die gerade in jenen oben erwähnten zyklischen Bildfriesen ihren klarsten Ausdruck

fand: Athena ist es, welche Theseus und Herakles, Zeus, welcher Pelops aussendet, um die Welt von Ungeheuern und von Barbarei zu befreien. Die Aufgabe und das Leben des Heros wurden zu göttlicher Mission. Triptolemos, der eleusinische Heros, war von Ursprung ein alter, selbständiger Fruchtbarkeitsdämon und lebte als solcher bis zur jüngeren Peisistratidenzeit im Volksglauben fort. Um ihn unschädlich zu machen, hatte die hymnische Dichtung ihn in einen eleusinischen König verwandelt. Jetzt verband sich der Ortsheros aufs engste mit den beiden großen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, wurde zum Bringer ihrer Gaben unter den Menschen, ja wuchs mit ihnen, wie das bekannte, schöne Weihrelief aus Eleusis (Abb. 4) zeigt, zur 'Heiligen Familie' zusammen: ein sprechendes Symbol für die innige, gegenseitige Durchdringung von Götter- und Heroenwelt. Der Heroenmythos wurde zu der Wirklichkeit, in der sich der sittliche Wille der Gottheit tätig und bildend vor aller Augen zeigte, er wurde zur 'Heiligen Geschichte'. Von Anbeginn in ihm schlummernde Anlagen zur Entfaltung einer religiösen Sinnhaftigkeit fanden jetzt erst ihre Erfüllung, die beiden getrennten Sphären des Götterglaubens und des Heroenglaubens ihre gemeinsame Form.

Was sich in Wirklichkeit als ein völlig einheitlicher Vorgang, als eine umfassende geistige Bewegung darstellte, die sich in Gestaltung und Anschauung eine neue Welt schuf, das läßt sich veranschaulichen in dem Aufbau eines dreifach gestuften Weltbildes: Leben, Mythos, Götterglaube. Das Leben trug zur neuen Form des Heroenmythos seine stärksten Kräfte und seinen höchsten Sinn bei; vom Götterglauben empfing er den religiösen Gehalt. Das heroische Daseinsideal, das in der Gestalt des Helden seine ethische Norm entwickelte, hatte die Spannung zwischen Mensch und Schicksal erneut aufgetan. Sie konnte ihre Lösung nur im eigentlich Religiösen suchen und finden. Ein gemeinsamer, sittlich-religiöser Geist gab diesem Dreistufenbau seine innere Festigkeit.

Es war nur natürlich, daß diese zentrale Stellung und Bedeutung des Mythos auch seinen Ort und seine monumentale Form in der Kunst bestimmen mußte. An Tempeln, deren Inneres die Gottheit selbst beherbergte, und wohl auch an Schatzhäusern der heiligen Bezirke begannen schon von den ersten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts ab in Metopen und Giebelfüllungen die Taten der Heroen zu erscheinen und vom Gebälk herab nach außen zu blicken. Aber es blieb nicht bei diesem,

freilich grundlegenden Gedanken. Vom Ende des Jahrhunderts ab sehen wir eine thematische Ordnung im ganzen Außenschmuck der Tempel sich durchsetzen und bis in die Hochklassik hineinwirken, die nur als plastische Auswirkung des oben geschilderten geistigen Prozesses verstanden werden kann. Die Metopen blieben dem Heroenmythos vorbehalten. Aber über diesen, in den immer mächtiger werdenden Giebelgruppen eroberte sich Schritt für Schritt die Gottheit selbst ihren Platz: entweder mit ihrem eigenen Mythos, im Sieg über die Giganten wie am alten Burgtempel der Athena auf der Akropolis oder als Lenkerin der Schlachten, des mythischen Geschehens, der Heroen wie am Aphaiatempel auf Ägina und am olympischen Zeustempel. Am reinsten und großartigsten tritt uns diese neue Ordnung am plastischen Außenschmuck keines geringeren Werks als des Parthenon entgegen. Wir dürfen hier ein förmliches Programm erkennen, das die traditionell überkommenen Gedanken so klar und folgerichtig wie nie zuvor durch- und weiterbildete: an der Cellawand der Festzug der attischen Bürger, in den Metopen Heroenmythen, in den Giebelräumen aber eine geschlossene Götterwelt, die Geburt der Athena und der Wettstreit des Poseidon und der Athena um das attische Land. Die Götter-Gigantenschlacht in den Ostmetopen vermittelte zwischen Giebel und Metopenfries, der so an die Götter anknüpfte und bis zur Zerstörung Trojas herabführte. Und folgen auf die thronenden Götter des Ostfrieses nicht die Phylenheroen Athens, ehe sich der Opferzug naht, indem sich so die Ordnung — nicht das Zeremoniell! — des Ganzen noch einmal im Kleinen wiederholt? An diesem Programm dürfen wir Pheidias beteiligt vermuten, einen der beiden führenden Meister 'religiöser Kunst' im Zeitalter der Pentekontaetie.

Die Sagen um die großen Nationalheroen waren nicht die einzigen Sagenstoffe, die zu monumentaler Form und Geltung emporstiegen. Wieder darf die Häufigkeit der Darstellung in der Vasenmalerei und die immer ausschließlichere Aufnahme in die Tempelskulptur zum Wegweiser werden, wieder findet sich eine volle Übereinstimmung zwischen beiden. Den reichsten Überblick über die mythologische Bilderwelt der nachsolonischen Zeit und der frühen Tyrannis in Athen schenkt uns die Gattung der sogenannten tyrrhenischen Amphoren; alle anderen Darstellungen lassen an Zahl weit hinter sich die Kentaurenkämpfe und Amazonenschlachten, jene immer, diese oft noch an die Gestalt des Herakles geknüpft. Hier auch findet sich die erste Darstellung der Bestrafung der

Niobiden durch Apollon und Artemis. Kaum viel später wagten sich die Vasenmaler an eine noch größere Aufgabe: die Schilderung des Ringens der olympischen Götter gegen die rebellischen Giganten. Und in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts häuften sich die Bilder, welche ausgewählte Szenen aus der Zerstörung Ilions durch die Achäer wiedergaben. Eine Gigantomachie wurde schon im Giebel des hocharchaischen Tempels auf Korfu rechts und links von der Hauptgruppe erzählt, sie erstreckte sich über einen ganzen Fries des Schatzhauses der Siphnier in Delphi und füllte die Giebel des archaischen Burgtempels auf der Akropolis von Athen und des Megarerschatzhauses in Olympia. Den Kämpfen des Herakles und der Atriden gegen Troja wurden zu Beginn des fünften Jahrhunderts die beiden Giebel des äginetischen Aphaiatempels eingeräumt. Und mit der Bevorzugung der Amazonen- und Kentaurenkämpfe schlugen schon die tyrrhenischen Amphoren einen Ton an, der so voll wie kein anderer in den Bildschmuck der Tempel, der dem Götter- und dem Heroendienst gewidmeten Bauwerke klassischer Zeit nachklingen sollte.

Wo diese Darstellungen ursprünglich an einen Heros geknüpft waren, Herakles oder Theseus, da lösten sie sich von ihm, wuchsen zu eigener, weiter und großer Form und füllten sich mit eigenem Gehalt. Bewegende Gedanken der Jahrzehnte vor den Perserkriegen, nicht mehr persönlicher Sittlichkeit, sondern der Polisethik fanden in ihnen ihren Ausdruck: der Kampf einer neuen religiösen Ordnung gegen eine alte, die sich für die Griechen immer noch in dem Geschlecht der Titanen und Giganten darstellte; die Überwindung des Rohen, Ungeschlachten durch Gesittung; „die erste Mannesbewährung der Athener gegen nicht gleichstämmige Völker", wie Pausanias noch in der späteren römischen Kaiserzeit den Sinn der Amazonomachie auszusprechen suchte, und der Sieg der Hellenen über das barbarische Asien. Auch diese Stoffe und Darstellungen traten in der frühklassischen Kunst in eine bestimmte Ordnung zueinander. In der um 460 ausgemalten Stoa Poikile zu Athen sah man nebeneinander eine Amazonomachie, die Zerstörung Ilions und die Schlacht bei Marathon. Gegenwärtiges und Vergangenes fügten sich zu einer Reihe und wurden in eine Ebene gerückt, in der die Zeiträume verschwinden und ein überzeitlicher Sinn heraustritt, beide als Glieder einer großen und sich allmählich verwirklichenden Ordnung geschaut werden können. Nirgends hat das Griechentum sich und seine Leistung größer und wahrer

erkannt und dargestellt als in diesen Bilderzyklen und ihrer Idee. Polygnot, welcher mit seinen Mitarbeitern die Wandgemälde der Stoa entwarf und ausführte, war aber der erste führende Meister der 'religiösen Kunst' im fünften Jahrhundert. Pheidias knüpfte an ihn an. Und wieder bewundern wir die Folgerichtigkeit und einzigartige Klarheit, mit der er aus der geschichtlich gewachsenen Gedankenwelt seiner Zeit heraus das Programm der Parthenonmetopen formulierte: im Osten der Gigantenkampf der Götter, und dann, von Süden beginnend um die Peristase herum: Kentaurenkämpfe, Amazonenschlacht und Einnahme Ilions.

III

Das Werk Polygnots ist uns verloren. Mit vorsichtigen Worten ließen sich noch umschreiben die von ihm verwendeten und geschaffenen Stilmittel, seine Erzählungsweise, der geistvolle und herbe Aufbau seiner Bilder. Es ließe sich zu einer allgemeinen Vorstellung von seiner Kunst gelangen, die aus sich heraus eine überindividuelle, gedankliche, tragische Atmosphäre erzeugt und in dieser erst das Innere der Gestalten, die Stimmung der Gruppen als ein im Mythos angelegtes Miteinander oder Gegeneinander sichtbar und sinnvoll werden läßt. Die Kunst des Pheidias ist noch kaum zu erfassen, ihre Überlieferung trümmerhaft und schlecht. So klafft uns dort, wo die religiöse Kunst der Griechen ihr Höchstes geschaffen haben muß, eine unausfüllbare Lücke entgegen. Aber der Atem dieser Kunst weht uns selbst noch aus dem Abglanz entgegen, den sie in den Vasenbildern der Zeit gefunden hat, wenn wir die formenden Kräfte aufsuchen, die sie an den vier Hauptthemen des Mythos bewährte.

Der Kampf eines Helden gegen einen oder mehrere Kentauren gehört zu den ältesten Mythen, welche die — noch geometrische — Kunst darstellte. Unersättlich zeigte sich die archaische Zeit, in langen Friesen die vor dem bogenschießenden Herakles fliehenden, mit Baumästen fuchtelnden, stolpernden, stürzenden Pferdemenschen aneinander zu reihen oder sein Zusammentreffen mit dem Kentauren Nessos dramatisch auszumalen. Dann, in der reifarchaischen Kunst treten die Waldschratte, wenn wir von den schönen Bildern des weisen Kentauren Chiron absehen, plötzlich in den Hintergrund. Silen mit seinen Satyrn hat sie, wohl nicht ohne Einwirkung des Bühnenspiels, verdrängt: sie sind menschlicher, auch in ihren Unarten. Zum erstenmal erscheinen die Kentauren wieder in einer neuen Rolle auf einem prachtvollen Vasenbruchstück aus dem

Kreis des Kleophradesmalers, das dem Jahrzehnt nach der Schlacht von Salamis entstammt (Abb. 5). Sie haben die Götterbotin Iris auf dem Wege abgefangen; roh, lüstern, täppisch drängen sie sich an die erzürnte Göttin heran. Die ungeschlachten Wegelagerer haben diesen Streich von den flinken und gewandten Satyrn übernommen, die auf einer kaum viel älteren Schale des Brygosmalers ganz ebenso der geflügelten Göttin nachstellen. Auf den genialen Einfall, die Roßmenschen in so freier Bedeu-

Abb. 5. Iris, von Kentauren bedrängt. Vasenscherbe in Florenz.

tung wieder einzuführen, ist sicherlich nicht erst der Vasenmaler, ist vielleicht überhaupt nicht erst die Malerei gekommen. Aber von jetzt ab sind sie Urbilder einer prachtvoll ungebrochenen aber auch ungebildeten Physis, herrlicher und roher Kraft, starker und ungezügelter Triebe, großartiger und derber Sinnlichkeit, Nachfolger der witzigen und glatten Satyrn der überfeinerten Tyrannenkultur. Gewiß wurde auch der alte Heraklesmythos hie und da wieder hervorgezogen, aber dann meist die Vorbereitung dargestellt, die Kentauren, wie sie sich lüstern dem gefüllten Weinfaß nähern; man spürt die lauernde Gefahr in den tierischen Gesellen. Wie früher die Satyrn, so wurden jetzt die Kentauren zur mythischen Inkarnation einer niederen Schicht der menschlichen Natur über-

Abb. 6a. Kentaurenschlacht. Schale des Onesimos.

haupt, nur daß hier im Niederen ebensosehr das Tragende, im Ungeformten die strotzende Kraft zum Ausdruck kam. Das mußte im Mythos den anderen Gedanken auf den Plan rufen, den ihrer Überwindung durch Form und Kultur, durch Gewandtheit und Geist. Auf einer Schale aus dem Kreis des Onesimos (Abb. 6 u. 7) kämpfen vollgerüstete Hopliten paarweise gegen die wilden Unholde, und in dem Innenbild spricht jede Linie, der gefältelte Chiton, die glänzende Rüstung, die sorgsame Frisur, die sieg-

Abb. 6b. Kentaurenschlacht. Schale des Onesimos.

haft sichere Erscheinung von der Überlegenheit des Heros über den niedergeworfenen Kentauren. Sind es die Lapithen oder sind es Athener, das Heer des Theseus, die gegen die Kentauren ausgezogen sind? Das ist hier schon ganz nebensächlich geworden.

Aber der in der Doppelnatur der Kentauren schon verhüllt angelegte Kern einer tragischen Auffassung gelangte nur in der thessalischen Sage von der Hochzeit des Lapithen Peirithoos zur Ausformung, die vom Ende

Abb. 7. Innenbild der Schale des Onesimos.

der siebziger Jahre ab alle anderen Darstellungen verdrängte. Der Hochzeitssaal, charakterisiert durch Klinen und Trinkgefäße, Polster und Decken, ja sogar einmal durch einen Altar, und der wüste Überfall der vierbeinigen Gäste, das feierliche Fest und seine Befleckung durch Gewalttat und Blut: in diesen Gegensätzen steigerte sich die Hybris der Kentauren bis ins Unerträgliche und flammte, gebunden an eine bestimmte mythische Situation, beispielhaft und drohend auf. Wehrlos sind ihnen Frauen und Knaben ausgeliefert. Aber mit ihrer Hybris haben sie den eigenen Untergang herausgefordert. Zwar nicht mit Waffen, Bürgen ihrer sicheren Überlegenheit, sondern nackt kämpfen das Freundespaar und die Lapithen gegen die Friedensstörer, mit den Kunstgriffen der Palästra auf einer älteren Darstellung (Abb. 8), mit eilig aufgerafften Bratspießen, Leuchtern,

Fackeln und Äxten auf den jüngeren. Ein heller ethischer Ton klingt aus dieser unerschrockenen Gegenwehr. Mindestens die künstlerische Formung dieser neuen Gestalt des Mythos dürfen wir Polygnot und seinem Kreis zuschreiben. Ohne ihn ist aber auch die großartigste erhaltene Fassung einer Kentauromachie, die Westgiebelgruppe des Zeustempels

Abb. 8. Lapithen und Kentauren. Krater in Florenz.

in Olympia (Abb. 9), die noch zu seinen Lebzeiten entstand, nicht zu denken. Zwar ist ihre Beziehung zur Lapithenhochzeit neuerdings bestritten, eine neue Deutung auf eine sonst verschollene Sage, nach der die Aktorionen, elische Lokalheroen, die räuberischen Kentauren der arkadischen Berge bekämpfen, mit großem Beifall aufgenommen worden. Aber zu einer solchen Annahme einer elischen Parallelsage liegt um diese Zeit kein Anlaß mehr vor. Der Mythos ist längst zum geistigen Allgemeinbesitz, sein sittlich religiöser Gehalt stärker als seine lokale Verwurzelung geworden. Nicht eine Lokalsage, sondern die in den fünfziger Jahren lebendigste Form der Kentaurensage, das heroisch-tragische Ethos, dem nur die Lapithenhochzeit Gefäß geworden, haben wir zu erwarten.

Abb. 9. Westgiebelgruppe des Zeustempels in Olympia.

Nicht in elischer Lokalüberlieferung, sondern in Geschichte und Ikonographie des Mythos ist die Deutung zu suchen. Und hier ist auch der zeitgeschichtliche Sinn des Mythos bis ins letzte Form geworden, fast könnte man sagen: die Struktur eines ganzen Weltbildes enthüllend. An den Hochzeitssaal erinnern nur noch die Pfühle, auf denen die Frauen der Giebelecken hingestreckt lagern. Ungewiß, aber kurz vor der Entscheidung wogt noch das Ringen der beiden feindlichen Mächte. Da erscheint in der Mitte lenkend und richtend die Gottheit, Apollon, wie der deus ex machina der attischen Tragödie: kein äußerliches Auskunftsmittel, sondern gleich als ob hinter dem Mythos der Schleier zerrisse und der Blick frei würde in eine tiefere Schicht göttlicher Ordnung, von der aus auch alle Spannungen irdischen Schicksals Sinn und Wert erhalten.

Wie die Kentaurenkämpfe, so war auch der Zug gegen die Amazonen oder die Abwehr der in Attika eingedrungenen Amazonenschwärme im sechsten Jahrhundert angeschlossen an die Sagenkreise des Herakles und des Theseus. Unzählige schwarzfigurige Vasenbilder stellten die Helden im Kampf mit ihren gerüsteten Gegnerinnen dar. Vor ihrer Stärke gab es keinen Widerstand. Nichts unterscheidet diese Bilder von anderen heroischen Kampfszenen. Es dauerte lange, bis sie ein eigenes Ethos entwickelten. Um die Jahrhundertwende offenbarte sich ihre steigende Bedeutung durch ausgedehnte Kompositionen. Den Amazonenkämpfen allein unter den Taten des Theseus waren am athenischen Schatzhaus in Delphi sechs Metopen, eine ganze Schmalseite eingeräumt. Man begann das Fremdartige des Amazonenvolkes, das man sich in Kleinasien wohnend dachte, hervorzuheben und gab zunächst den Nebenfiguren — so schon der Vasenmaler Euphronios — asiatisches Kostüm. In seinem unmittelbaren Schülerkreis und in den delphischen Metopen wurden Amazonen zu Pferd eingeführt. Die Anerkennung fremder Tüchtigkeit, die den Griechen immer eigen gewesen ist, übertrug sich auch auf das mythische Volk, dessen Kraft, Schönheit und hochgemuter Sinn einen beredten Ausdruck fanden. Langsam und in enger Berührung mit der durch Ma-

rathon und Salamis aufs tiefste bewegten Zeitstimmung bereiteten sich die Elemente einer vertieften Auffassung des Mythos vor, die seinen Sinn nicht mehr in der überlieferten Sage und der Tat eines Heros, sondern in der Tragik des fremden und stolzen, zum Untergang verurteilten Volkes suchte. Nur dieser eine große und einfache Gedanke: die schöne und

Abb. 10. Achill und Penthesilea. Schale in München.

mutige Königin, der es bestimmt ist, von der Hand des Stärksten der Helden zu sterben, verleiht der Mittelgruppe der prachtvollen sogenannten Penthesileaschale in München (Abb. 10) ihren Adel — verstärkt noch durch die stumme Resonanz der Nebenfiguren, der ausgestreckt am Boden liegenden Toten und des im Hintergrund vorübereilenden und auf die Mittelszene zurückblickenden Kriegers. Geist und Stimmung der 472 aufgeführten „Perser" des Aischylos!

Ihre wichtigste Prägung hat die Amazonomachie in den beiden wohl kaum durch ein Jahrzehnt voneinander getrennten Gemälden des Mikon

im Theseion und in der Stoa Poikile zu Athen erfahren. Vier Vasen mit weitgespannten Kompositionen halten noch heute den Eindruck fest, den diese Schöpfungen hervorriefen. Sie schließen sich zu je zweien in einer älteren und einer jüngeren Gruppe zusammen; und da die stilistischen Unterschiede sich nicht auf das Zeichnerische allein beschränken, sondern die Entwicklung einer großen malerischen Anschauung noch er-

Abb. 11. Aus einer Amazonenschlacht. Krater in Bologna.

kennen lassen, so dürfen in diesen beiden Gruppen Spiegelungen des älteren und des jüngeren Gemäldes vermutet werden. Allerdings benutzten die Vasenmaler die Vorbilder in ganz freier Weise, brachen sich die Reflexe je nach dem Temperament des Malers ganz verschieden, so daß eine Wiederherstellung, ja auch nur eine genauere Kenntnis des Stils der Wandgemälde uns versagt bleibt. Eine Ausmündung des Gedankens ins Religiöse in so klarer Formulierung, wie sie für den Kentaurenkampf der olympische Westgiebel gefunden hat, ist der Amazonenschlacht nicht zuteil geworden. In Fortsetzung älterer attischer Tendenzen scheinen die individuelle Kühnheit und Tragik der kämpfenden, verwundeten, zu-

sammenbrechenden, sterbenden Amazonen im Gegensatz zu den Kentauren stark hervorgetreten zu sein, mehr noch in dem älteren als in dem jüngeren Bild. Die menschlichen Gegnerinnen boten der Schilderung des Menschlichen mehr Raum. Aber gleichzeitig setzte schon die

Abb. 12. Aus einer Amazonenschlacht. Krater in New York.

Gegenbewegung ein: die Kontraktion zu prachtvollen, plastischen und in mehreren Schichten in die Tiefe gebauten Gruppen, in denen die einzelne Figur am Ganzen mitwirkt und teilhat (Abb. 11). Schon in der freieren Raumgestaltung der jüngeren Vasenklasse begannen sie sich zu lockern und sich zu einem bewegten Hin und Her, Vor- und Zurückfluten zu entfalten (Abb. 12). Aber ihr Ziel fand diese Entwicklung erst in der größten Fassung, welche die Amazonomachie erhielt: in den Reliefs auf der Außenseite des Schildes der Parthenos. Selbst durch die fühllos gearbeitete, einzig erhaltene Nachbildung (Abb. 13) ist der neue

Gedanke noch hindurch zu spüren. Das ganze Rund ist als einheitlicher landschaftlicher Raum behandelt, der Ungunst der Flächengestalt in genialer Eingebung die Grundlage des kompositionellen Gedankens abgezwungen: eine steil ansteigende Felsenburg. Während unten noch Einzelkämpfe im Gange sind, verwundete, abstürzende und tote Amazonen den Abhang bedecken, erkämpfen auf der rechten Seite griechische Truppen

Abb. 13. Nachbildung des Schildes des Parthenos. London.

Fuß für Fuß die Felsenwand. Auf der jetzt fehlenden Höhe oben links muß die letzte Zuflucht des zusammengeschmolzenen Amazonenhäufleins gelegen haben. In wunderbar klarem Aufbau steigerte sich die Bewegung der Einzelnen zu einer Bewegung der Massen, die Tragik der Vernichtung vom Einzelschicksal zum Volksschicksal: Dem Gedanken, der schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts sich mit der Amazonomachie zu verbinden begann, hat erst Pheidias seine reifste und bedeutendste künstlerische Verwirklichung gegeben. Und auch seine Einbettung in eine religiöse Gefühlssphäre, die sonst nur aus den Verbindungen herauszulesen ist, in denen die Amazonomachie auftritt, ist hier klar ausgesprochen: in ihrer Gleichstellung mit der Gigantomachie auf der Innenseite des Schildes.

Ein anderer Rhythmus beherrschte die Entwicklung der Götter-Gigantenschlacht. Während die Giganten, namentlich in der Plastik,

schon immer gelegentlich als nackte Riesen erscheinen konnten, stellte die Kunst sie bis in die achtziger Jahre herab gewöhnlich als vollgerüstete Hopliten dar: „in funkelnder Rüstung, lange Speere in den Händen schwingend", wie sie Hesiod in der Theogonie schildert. Feste Typen wurden seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts beibehalten, bei denen die Götter Träger der individuellen Charakterisierung waren: Hephaistos mit seinen Feuerzangen kämpfend, Poseidon eine ganze Insel vom Meeres-

Abb. 14. Apollon im Kampf mit einem Giganten. Rest einer Metope im Parthenon.

grund losreißend und auf seinen Gegner schleudernd, Herakles stets anwesend und in der Nähe des Zeus und der Athena kämpfend. Eine alte epische Dichtung mag hinter dieser Typik stehen, der Ton der Erzählung jedenfalls blieb episch-archaisch. Erst der entwerfende Meister der Parthenonmetopen, erst Pheidias am Schilde der Parthenos füllten neuen Geist in die alte Form. Die Giganten sind schon in den Metopen rohe Erdensöhne, nur mit einem Tierfell bekleidet; sie kämpfen mit den primitivsten Waffen, mit aufgelesenen Steinen und Keulen. Gegenüber ihren mächtigen, ungefügen Leibern verraten die Götter, ihr edler Wuchs, ihr gepflegter Körper, ihre beherrschte Geste, ihre geistvolle und sieghafte Erscheinung wahrhaftig ein anderes Geschlecht. Die Kronostat der Trennung von Himmel und Erde ist hier vollbracht. Prachtvoll schil-

dern noch die Reste der neunten Ostmetope (Abb. 14), der sich im Fliehen noch einmal zurückwendende Gigant und Apollon, auf ihn eindringend mit zurückgeworfenem Oberkörper und wehendem Haar und Mantel, diesen Zusammenprall der beiden Welten. Der Gedanke der Metopen war auf der Innenseite des Parthenosschildes in gerader Linie fortentwickelt. Spuren im Innern der Nachbildung scheinen zu zeigen, daß die

Abb. 15. Gigantenkampf. Vasenscherbe in Neapel.

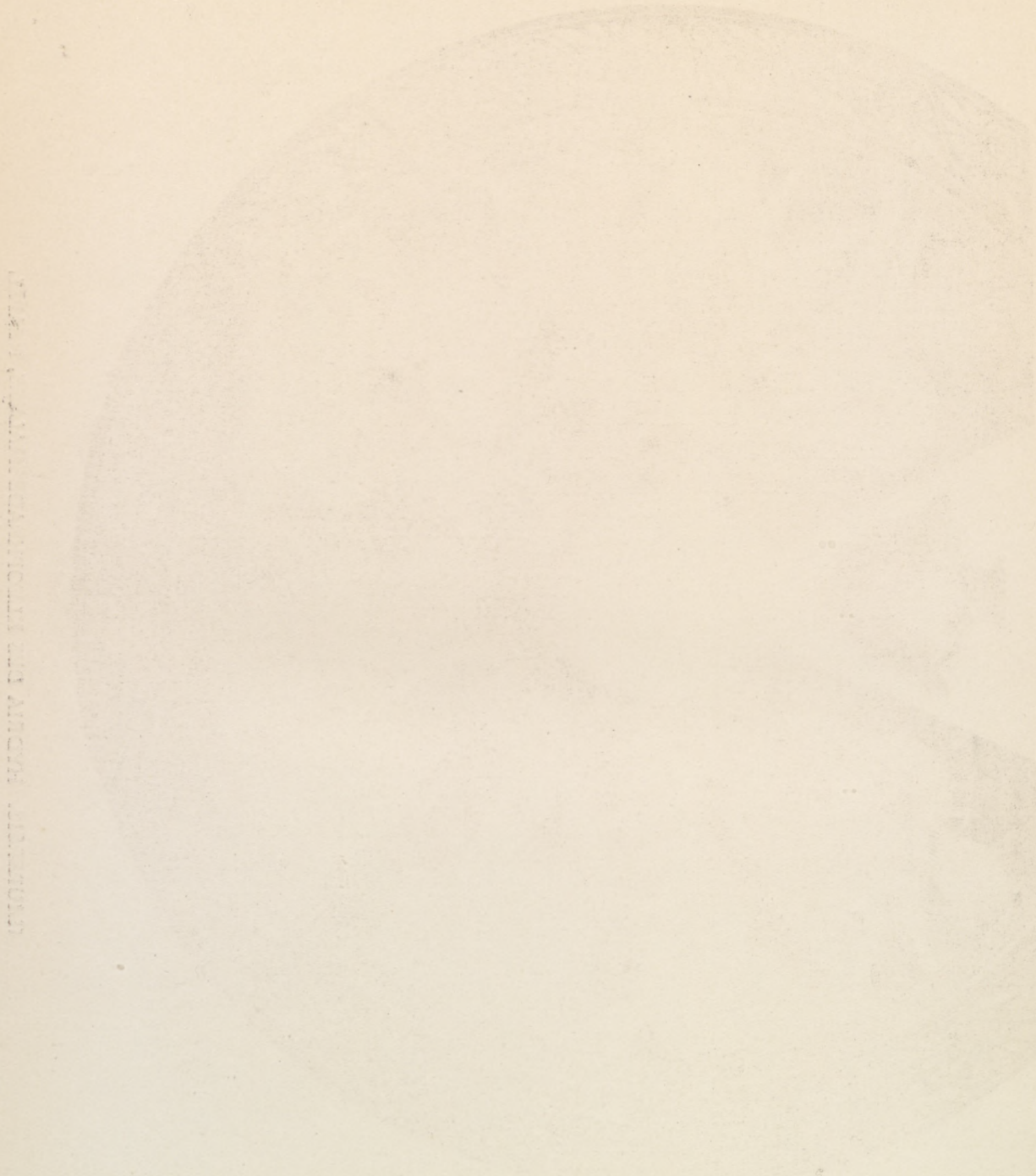
Darstellung einer Vasenscherbe in Neapel (Abb. 15) von diesem Gemälde abhängig ist; einige Jahrzehnte jünger und in Großgriechenland gemalt ist sie freilich in Einzelheiten nicht mehr zuverlässig. Aber die Komposition als Ganzes zeigt eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit der Amazonomachie der Außenseite. Wieder ist das Rund als einheitlicher Raum erfaßt und zum Diener einer bedeutenden kompositionellen Idee gemacht: zusammen mit dem Innenrand des Schildes stellt es Erde und Himmelsgewölbe dar. Über diesem erscheinen die Götter, kämpfend aber schon Sieger durch ihre lichtvolle Erscheinung. Im Innern aber drängen die Giganten, nackt und Tierfelle um die Schultern und Arme gewunden, Felsblöcke losreißend und schleudernd und doch zur Ohnmacht verurteilt, nach oben. Ein völlig Neues und nie Wiederholtes ist hier zu der Fassung der Metopen hinzugetreten: der Gedanke an einen umfassenden Raum, in dem die Spannung zwischen Göttern und Giganten zur Ent-

ladung kommt und das Regiment der Olympier endgültig befestigt wird: nichts anderes als der von den Göttern gelenkte Kosmos selbst.

Als die entwerfenden Meister der beiden Giebelgruppen des ägi-netischen Aphaiatempels vor der Aufgabe standen, den Kampf des Herakles und der Atriden um Troja darzustellen, da vermochten sie ihn nur als das heftige und blutige Ringen namenloser Helden miteinander zu geben. Namenlos in tieferem Sinn trotz beigeschriebener mythischer Namen waren auch die Helden der Kämpfe vor Troja, welche die schwarzfigurig arbeitenden Vasenmaler in Korinth und Athen auf ihre Gefäße zu setzen liebten. Die Gestalten der einzelnen Helden, des Achill und des Hektor, des Diomedes, des Odysseus und des Paris, auszuformen war der archaischen Kunst trotz einiger Ansätze im jonisch-chalkidischen Kunstkreis noch nicht gegeben. Ebensowenig vermochte sie, den Fall des „Heiligen Ilion" gedanklich zu bewältigen, dem Los der unglücklichen Stadt und der unseligen Schicksalsverflechtung zwischen Sieger und Unterlegenen in zusammenhängender Bilderfolge Ausdruck zu verleihen. Die literarischen Behandlungen der Iliupersis in Epos und Lyrik sind zwar nicht ohne Wirkung auf die bildende Kunst geblieben. Schon auf einem korinthischen Gefäß erscheint gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts ganz in der auch später festgehaltenen Fassung die Hauptszene: die Tötung des Astyanax durch Neoptolemos am Altar und in Gegenwart der jammernden Großeltern, Priamos und Hekabe, freilich inmitten einer gewöhnlichen Feldschlacht und so unverbunden, daß jene zwar durch den Vorgang der Mitte bestimmt, dieser aber nicht die Krönung des Kampfes ist (Abb. 16). Ähnlich wurden auch andere die Anteilnahme weckende Szenen der Iliupersis von der archaischen Kunst ausgemalt: die Verfolgung der Kassandra durch Aias, die Begegnung von Menelaos und Helena, die Flucht des Aineas. Ein Gesamtvorbild jedoch der großen Kunst anzunehmen, aus dem diese Teilbilder entlehnt wären, wäre nicht nur bedenklich, sondern setzte sich in Widerspruch mit dem Stil gerade der archaischen Kunst.

Um so bedeutsamer ist die Wendung, welche sich in der attischen Malerei um 480, kurz ehe der junge Polygnot nach Athen kam, schon vollzogen hatte. Der schöne und an erlesenen Motiven und Gruppen reiche Fries auf einer Hydria des Kleophradesmalers in Neapel ist das erste Zeugnis dafür, wie die Iliupersis als Ganzes und in völlig neuer Auffassung lebendig in das Bewußtsein der Zeit getreten ist (Tafel 22). Zwar

ILIUPERSIS. HYDRIA DES KLEOPHRADESMALERS, NEAPEL



sind es die alten, von der Tradition weitergebildeten Szenen, die auch hier aneinandergefügt sind, ist der zeichnerische Stil noch archaisch befangen; aber ihre Reihenfolge und ihre deutliche Beziehung aufeinander lassen gewissermaßen zwischen dem rein faktischen Geschehen eine Sinngebung aus einer einheitlichen Gesamtanschauung spüren, und die Fülle von über das Ganze ausgestreuten Gegensätzen zwischen Figur und Figur, Gruppe

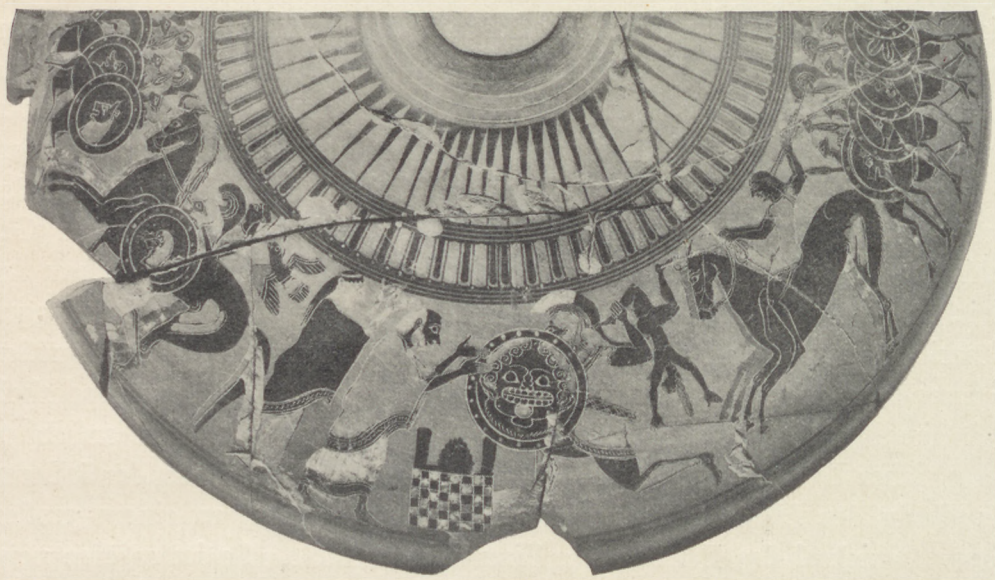


Abb. 16. Tod des Astyanax. Deckel einer korinthischen Pyxis.

und Gruppe heben neue Gehalte des Mythos ans Licht, sind Ausdruck einer neuen Betrachtungsweise. In der Mitte, auf blutbeflecktem Altar, sitzt der greise Priamos, die Leiche des Astyanax auf dem Schoß und bereit, den Todesstreich von dem jugendlichen Neoptolemos zu empfangen. Links und durch eine Palme vom Altar getrennt liegt die Stätte des Athenaheiligtums; klagende Frauen suchen auf den Stufen Rettung, Aias reißt die sich sträubende Kassandra vom Kultbild, das sie umklammert, und beleidigt die Gottheit des Ortes. Das Gegenstück bildet auf der rechten Seite der Mittelgruppe eine nicht zu benennende, aber aus anderen Darstellungen des gleichen Stoffes bekannte Troerin, die auf einen in die Kniee gestürzten griechischen Helden eindringt: weiblicher Heroismus hier und männliche Hybris dort. Es sind sittliche Ideen, nach denen sich die Bilder ordnen, die als die tiefsten Gehalte des Mythos empfunden wurden. Die wilden und nur von Vernichtung kündenden Szenen der Mitte klingen

nach den Enden der Komposition friedlicher aus, die leise schon das Motiv einer hoffnungsvolleren Zukunft anschlagen. Und doch ist gerade dort durch besonders klare Entsprechung das Ganze noch einmal zur geschlossenen Form gerundet. Aineas nimmt am linken Ende seinen blinden Vater Anchises auf den Rücken; der Sohn Askanios führt den Weg. So ziehen sie, drei Generationen, aus der brennenden Stadt, einem neuen Leben entgegen. Am anderen Ende wird die troische Sklavin Aithra, die wie alle Frauen am Boden hockt und das Schlimmste erwartet, von ihren Enkeln, den Theseussöhnen Akamas und Demophon, erkannt und einer besseren Zukunft zugeführt: wiederum drei Generationen, deren Geschick in heilvoll-unheilvoller Weise mit Troja und seinem Untergang verknüpft ist. Troer oder Griechen, gleich rätselvoll wirkt sich das Schicksal der Städte und Völker im Leben der Einzelnen und der Geschlechter aus. Der aufblickenden Aithra aber entspricht im Aufbau der gleichen Gruppe formal die ganz zusammengekauerte Gestalt einer jungen Troerin. Ihrer wartet nicht Freiheit sondern Sklavenlos. Der in großen Gegensätzen arbeitende Ordnungsgedanke des ganzen Bildes wiederholt sich hier in fast zugespitzter Form: Auf- und Abstieg der Lebensbahnen aus gleicher Ursache, wie es die Götter wollen. So wird hier an der äußeren Handlung des Mythos ein inneres Geschehen gezeigt, an einem großen Gesamtschicksal das Erleben der Einzelnen enthüllt. So ist es eine neue Ergriffenheit der Kunst von einem sittlich-religiösen Lebenssinn, welche das alte Überlieferungsgut des Mythos und der bildlichen Tradition zu großer und durchgeistigter Form aufrichtet und in freier Betrachtung die geheimnisvolle Verflechtung menschlichen Schicksals und ein Göttliches ahnen läßt.

Dies Werk steht nicht allein in seiner Zeit. Es sind die gleichen wirkenden Kräfte einer neuen Weltbetrachtung, wenn der kaum viel jüngere Makron in zwei groß angelegten Bildern auf ein und demselben Gefäß die Entführung der Helena durch Paris und ihre dramatische Wiedergewinnung durch Menelaos einander gegenüberstellte: Anfang und Ende, Ursache und Folge eines gewaltigen mythischen Ereignisses, Einzelschicksal, das erst aus dem unübersehbar reichen Hintergrund der Heroensage seinen Sinn erhält und letzthin durch eine ferne göttliche Lenkung bestimmt ist. Gleichen Geistes sind die Iliupersisbilder zweier schöner attischer Kratere in Bologna, die nach 460 gemalt sein mögen. Auf dem einen ist in formal wie gedanklich gleich scharfer Antithese die liebliche Gruppe der

Abb. 17. Krater in Bologna.

ihre alte Mutter heimführenden Söhne an die Seite gestellt dem die Kassandra vom Altar wegreißenden Aias. In dem Iliupersisgedicht des Arktinos war die Freilassung der Aithra von dem Willen der wieder in ihre Rechte eingesetzten Helena abhängig gemacht. Die von dem epischen Dichter geknüpfte Verbindung zwischen den beiden Frauengestalten wurde

Abb. 18. Szenen der Zerstörung Ilions. Krater in Bologna.

für den Meister des zweiten Kraters zum Anlaß, die Wiedererkennung der Aithra durch ihre beiden Enkel gegenüberzustellen der ersten Wiederbegegnung zwischen Helena und Menelaos, das Glück der Enkel dem Aufruhr des beleidigten Gatten, das Bild der greisen Büßerin dem Bilde der schönen Frevlerin (Abb. 17 u. 18). Die künstlerische Durchführung dieses feinen Gedankens verrät, abgesehen von einigen Schwächen, die beim Übertragen der Komposition auf die Vasenfläche entstanden sein können, eine so starke Gestaltungskraft, daß man nach einem größeren Meister Ausschau hält, als es der Vasenmaler gewesen sein kann. Sollten diese Szenen dem älteren der beiden von Polygnot gemalten Iliupersisbilder, dem in der Stoa Poikile zu Athen, entnommen sein? In dem jüngeren zu Delphi, das durch eine ausführliche Beschreibung des Pausanias bekannt ist, harrte Aithra des Spruches der Helena. In ihm erfüllten sich die Gedanken des vorpolygnotischen Vasenbilds mit dem Gestaltenreichtum der mächtigsten Malerpersönlichkeit, welche die antike Kunst kannte: in der Mitte die Niederreißung der troischen Burgmauer; am linken Ende das Haus des Antenor und die Auswanderung seiner Familie aus der zerstörten Stadt, am rechten das Zelt des Menelaos und die Rüstung zur Heimfahrt; dazwischen die letzten Kämpfe auf leichenbedecktem Feld und der Sühneeid des Aias am Altar der durch den Kassandrafrevel beleidigten Athena, Helena in ihrer wiedererstandenen Glorie, die demütige Gestalt der Aithra und die ergreifende der Andromache mit dem noch lebenden Astyanax — umgeben von gefangenen Frauen der Troer und verwundeten Griechen. Greise, Männer, Jünglinge und Knaben, Frauen

und Mädchen, Triumph und Niedergeschlagenheit, Hoffnung und Jammer, das Rührende und das Schreckliche, Menschenwerk und Schicksalsschluß, das jüngst Gewesene und das Kommende, alles stellte sich in einem großen Gemälde dar. Die ganze Einsicht der Zeit in Welt und Schicksal klärte und verklärte sich noch einmal im Mythos. In ihm schuf sich das innere Auge eine idealere Welt, in der sich der Gang des Geschehens und die Lenkung der Götter sichtbarer und wahrer kundgab. Es ist Ausdruck dieser Ausweitung und religiösen Durchdringung des Mythos, wenn Pheidias — denn so dürfen wir den entwerfenden Meister schon der Parthenonmetopen nennen — die Szenen der Iliupersis auf der Nordseite des Tempels einrahmte durch den aufsteigenden Helios und die untergehende Selene, das Wandelbare einbettete in eine unwandelbare Ordnung.

Die religiöse Kunst der Jahrzehnte nach den Perserkriegen ist nur von der machtvollen Bewegung her zu verstehen, die von der Mitte des sechsten Jahrhunderts ab den Mythos umformte und mit ihm die schöpferische Realität des Geistigen gleichzeitig von der Wirklichkeit abhob und in sie einbildete. Sie bedeutete Loslösung von der archaischen Gebundenheit des Sinns an Lokal und Tradition, Erfüllung mit den lebendigsten geistigen und sittlichen Inhalten der Gegenwart, Geburt eines großen religiösen Weltbildes aus dem Mythos. Unaufhörlich strömten die bewegenden Kräfte aus der Sphäre des Lebens in dieses ein; die umfangende Form schuf das religiöse Bewußtsein. Sie konnte nur eine — im griechischen Sinne — tragische sein. Das Gleichgewicht der tragenden und formenden Kräfte konnte keinen langen Bestand haben. Die gleichen rationalen Inhalte, welche den Mythos zu geistiger Existenz emporgetragen hatten, sprengten in dem zu Ende gehenden Jahrhundert das mythisch-religiöse Weltbild, wie sie die griechische Polis im Innern zersetzten. An die Stelle der ethischen Sinngebung trat die psychologische, an die Stelle des auf das normhaft Bildungsmäßige gerichteten Interesses allmählich das biographische. Aus geistiger Gegenwärtigkeit rückte der Mythos in vergangene Ferne. Seine unmittelbare Verbindung mit der bildenden Kunst löste sich; wo er noch tragisch aufgefaßt und dargestellt wurde, da stellte sich als Mittlerin zwischen beide die reale Bühne. Das distanzierte Verhältnis des Hellenismus und der späteren Antike zum Mythos bereitete sich vor. Noch war er vom Schein des Ehrwürdigen und Heiligen umgeben. Im Bereich des philosophischen

Denkens wie in den Niederungen später Mysterienfrömmigkeit ist es die allegorische Ausdeutung, durch die man des immer noch übermächtigen mythischen Überlieferungsgutes Herr zu werden suchte. Er wurde zur Hülle kosmischer Wahrheiten oder menschlicher Heilsbürgschaft.

Die Stelle des Mythos im geistigen Bewußtsein der Griechen aber nahm im vierten Jahrhundert die Philosophie ein. Ihr war das Weltbegreifen Religion, wie ein Jahrhundert früher Religion zum Weltbegreifen geworden war.

DIE BILDUNG DES KAUFMANNS

EINE ÄUSSERUNG LUDWIG BAMBERGERS

BESPROCHEN VON

DR. RICHARD FUSS

In einem Aufsatz, betitelt „das Reich und die Wissenschaft", den die Augsburger Allgemeine Zeitung im Juli 1872 brachte, schrieb Ludwig Bamberger:

> Deutschland ist auch speziell das Land der „Realschulen", ein Gattungsbegriff, den man anderwärts nicht kennt. Ein Versuch, den ein französischer Unterrichtsminister machte, die Schüler der höheren Anstalten von den mittleren Klassen an nach der wissenschaftlichen und der realistischen Laufbahn „bifurkieren" zu lassen, kam nicht auf, und im Durchschnitt bildet die klassische Erziehung des Kaufmanns wie bei uns die Ausnahme, so in England und Frankreich die Regel. Über die Zweckmäßigkeit soll hier nicht gestritten werden; die Tatsache an sich spielt aber eine Rolle in der Gesamterscheinung, welche als um sich greifender verflachender Materialismus in Deutschland beunruhigt.

Ludwig Bamberger, heute in unserem Vaterlande wohl nicht mehr so bekannt wie er es sich verdient hat, war 1823 in Mainz geboren; studierte Rechtswissenschaften, trieb eifrig Nationalökonomie, auch Philosophie, mit jenem Fleiß, von dem man sagt, daß Genie Fleiß sei, das heißt mit dem starken Trieb zum Wichtigen und der Willenskraft, ihm schon in jungen Jahren sich hinzugeben; kam in die achtundvierziger Bewegung und entwickelte da ein rednerisches, Menschen beherrschendes Talent in einem Alter, in dem junge Juristen die staubige, müdemachende Straße des Referendariats zu wandern pflegen; ging in die Verbannung nach England, Belgien, Holland, dann vor allem Frankreich, wo er, gegen ursprüngliche Neigung, in verwandtem Hause Bankier wurde und sein Fach praktisch wie theoretisch zu beherrschen lernte, weil er sich mit der bloßen Hand-

habung des Angelernten niemals begnügte, ein konstruktiver Kopf voller Ideen; verkehrte dort freundschaftlich in den Kreisen, in denen Persönlichkeit, Talent, geistige Leistung den Ton angaben. Paris salbte ihn mit einem vollen Tropfen romanischen Öls; Form und Inhalt gerieten ihm in das rechte Verhältnis. In den sechziger Jahren kehrte er als nunmehr finanziell selbständiger Mann, lange gehegtem innigem Wunsche folgend, nach Deutschland zurück, leistete dem Fürsten Bismarck wertvolle Dienste, wurde Abgeordneter, erst der nationalliberalen, dann der freisinnigen Partei. Seine vornehmste Wirksamkeit liegt in wirtschaftlichen, hauptsächlich in Währungsfragen; kann man ihn nicht geradezu den Vater der deutschen Goldwährung nennen, so ist er doch ihr kenntnisreichster, stärkster, gewandtester, unermüdlichster Vorkämpfer, dann Verteidiger gewesen. Ohne ihn wäre diese feste Grundlage des Aufschwunges der deutschen Wirtschaft in den ersten Jahrzehnten des Reiches kaum so sicher gelegt und erhalten worden. Schon deshalb war er also Jemand. Aber sein Interesse umspannte alle Betätigungen des menschlichen Geistes. Sein Herausgeber Karl Helfferich sagt von ihm: „Ludwig Bamberger war einer jener seltenen Menschen, die das gesamte Gebiet des geistigen Lebens ihrer Zeit umfassen." Als Schriftsteller war er gründlich, klar und elegant in der Form; eine feinste Blüte am Baum deutschen Geistes in jenen fruchtbaren Jahrzehnten; politisch immer ein frei gesinnter Mann, Feind jeder Unterdrückung, in welcher Form sie auftreten mag.

Ich habe diesen Mann geschildert um zu zeigen, daß Freunde der humanistischen Bildung das im Eingang wiedergegebene Zitat mit Interesse aufnehmen dürfen. Es findet sich übrigens in einem Aufsatz, der eine schöne und tief begründende Darstellung des kurz zuvor gefaßten Beschlusses des Reichstages gibt, die Übernahme des preußischen archäologischen Instituts in Rom auf das Reich zu begehren und zu empfehlen, die Gründung einer Zweiganstalt in Athen ins Auge zu fassen. Man lese nur jene feinsinnigen Bemerkungen nach, die sich auf die völkerverbindende und völkererhebende Bedeutung der archäologischen Forschung und der Sprachwissenschaft stützen.

Ein kurzes Wort noch zur Deutung des Zitats. Bamberger hebt den Vorteil einheitlicher Bildung für die künftigen Träger der wissenschaftlichen und der praktischen Berufe hervor. In der Trennung dieser Ausbildung liegt auch ein Anstoß zur Aufhebung natürlicher Zusammenhänge innerhalb des Volkes, zumal bei den Deutschen, die 'gebildet' nennen, was

man anderswo gentleman heißt, also das Entscheidende in der geistigen Bildung sehen. In unserer Epoche der Fachleute, in der Keiner sich junge Menschen ohne Unterweisung gerade in seinem Fache recht vorstellen kann, ist die Gemeinsamkeit der Bildung zerfallen.

Ferner sieht Bamberger in dem Mangel klassischer Bildung ein begründendes Moment für den „um sich greifenden verflachenden Materialismus in Deutschland". Er denkt hier schwerlich an Materialismus im philosophischen Sinne; ein solches Urteil würde seiner eigenen religiös-philosophischen Stellung kaum entsprochen haben. Er meint vielmehr Materialismus im Sinne einer auf das Stoffliche gerichteten Lebenstendenz, der Neigung, die Nützlichkeit im alltäglichen Leben als Maßstab zu setzen. In solchem Materialismus spiele also jene reale Erziehung eine Rolle.

Wir Freunde des humanistischen Gymnasiums halten uns fern von Herabsetzung realer Bildung. Sie besteht, und es muß Jeder selbst wissen und wählen und verantworten, ob er ihr oder der humanistischen den Vorzug geben will. Auch kennen wir sicherlich, jeder von uns, treffliche, von jeglichem Materialismus freie Schüler realer Bildung. Aber verdenken darf man es uns nicht, wenn wir jene Äußerung eines hervorragenden Menschen, der bei aller wissenschaftlichen Vertiefung in seiner Lebensleistung vor allem Praktiker war, nicht etwa polemisch ausnützen, sondern uns zur nachdenklichen Erwägung stellen; wenn wir bedenken, daß so ein Mann sprach, der, weil er die Verhältnisse mehrerer Völker aus überlegener Beobachtung kannte, über Maßstäbe des Vergleichs verfügte, um plastischer zu sehen als die meisten anderen Menschen.

Heute würden wir vielleicht, indem wir Bambergers Standpunkt nicht ändern, sondern nur von etwas anderer Seite betrachten, sagen dürfen, daß die klassische Bildung am ehesten den Weg zu einer universalen Ansicht der Dinge öffnet, die einen verflachenden Materialismus nicht zuläßt. Gerade die fachliche Ausbildung der Jugend ist es, die der Lehre von der Herrschaft der Nützlichkeit Tor und Tür öffnet.

Vielleicht wird der Einwand zu erwarten sein, daß sich die Verhältnisse seit dem Jahre 1872 erheblich geändert hätten. Sicherlich haben sie das. Aber diese Änderungen, bei denen man wohl vor allem an das Maß der für reale Berufe geforderten realen Vorkenntnisse — neuere Sprachen, Naturwissenschaften — denken mag, treffen den Kern des Problems nicht. Ein Kaufmann, der das Wissen Ludwig Bambergers hätte, wird auch heute

seinen Mann stehen; und ob die geistige Verfassung der letzten fünfzig Jahre nach der Epoche, von der Bamberger spricht, die seither auch im Ausland eingeführten anti-klassischen Änderungen des Bildungswesens gerechtfertigt hat, ist eine Frage, die zu bejahen schwer fallen möchte. Indessen ist das ein weites Feld, und es sollte ein kurzer Bericht sein, den die Schriftleitung aus diesem Anlaß wünschte.

DIE EINBÜRGERUNG DER PHILOSOPHIE IN ROM

EIN VORTRAG

VON

RICHARD HARDER

Über die Römer und über irgendeine römische Angelegenheit zu sprechen ist ein Unternehmen das heute mit vielfacher Erschwerung zu kämpfen hat. Während die innere Beziehung zu den Griechen für den gebildeten Deutschen etwas Gegebenes ist, während das Griechische zum gesicherten Besitz unseres eigenen Kulturbestandes gehört, bedeuten die Römer für die Wissenschaft, für die Schule, für die Bildung ein beunruhigendes Problem. Gerade in den letzten Jahren scheint unser Verhältnis zum Römertum in eine Krisis eingetreten zu sein, die zu lebhaften Debatten geführt hat. Aber diese jüngste Diskussion ist in Wahrheit nur der akute Ausbruch eines langwierigen, schleichenden Prozesses: wir stehen hier nur deswegen auf schwankendem Boden, weil in den Fundamenten unserer Kultur, in unserer klassischen Zeit, das Römertum keine feste Stelle im Bildungsaufbau erhalten hatte. Gewiß, Stimmen der Bewunderung für die Zucht des imperium Romanum und seine Ordnung schaffenden Kräfte sind auch im Neuhumanismus laut geworden. Im Ganzen aber mußte die deutsche Klassik ihr großes Geschenk an Europa, die Entdeckung des originalen Griechentums, bezahlen mit einem Verzicht auf Rom. Rom trat in den Schatten — schon weil die Hinwendung zu den Griechen ja zugleich eine Abwendung von der gemeineuropäischen, römisch bestimmten Tradition war. Sodann aber scheint den Römern gerade das zu fehlen, was man bei den Griechen suchte und fand: die Originalität. Zu den Anfängen, zu den Urschöpfungen, zum Menschheitsfrühling trieb die Sehnsucht der Zeit: wie in einem goldenen Zeitalter schien bei dem Idealvolk der Hellenen in zauberhafter Frische Kunst, Religion, Urweisheit unmittelbar den Tiefen des Volksgeistes zu entsteigen wie Aphrodite dem Schaum des Meeres. Die römische Kul-

tur dagegen, sie ist ja abgeleitet: die Religion, die Kunst, die gesamte Literatur von den Griechen übernommen, sekundär, unoriginal. Diese Vorstellung hat die Wissenschaft lange Zeit beherrscht; sie herrscht noch heute weithin in der öffentlichen Meinung.

Aber daß hiermit nicht das letzte Wort über die Römer gesagt sein kann, das zeigt schon die heute noch ungebrochene, lebendige Wirkung der Römer auf andere europäische Nationen. In der Tat, jenes in Deutschland vielfach noch umgehende Urteil über die Römer ist in seinen Grundlagen überaltert; es ist an der Zeit es endgültig fortzuräumen. Dabei würde es nicht hinreichen, wollten wir uns auf ein Altrömisches zurückziehen das etwa vor oder über dem griechischen Einfluß liege, oder die Bedeutung des Römertums auf die großartige römische Originalität in Rechts- und Staatsschöpfung einschränken. Vielmehr muß die neue in den letzten Jahrzehnten sich durchsetzende historische Betrachtungsweise mit Notwendigkeit zu einer Kritik jenes Originalitätsbegriffes überhaupt führen. Strengere und intensivere historische Erfassung hat gezeigt, daß die großen Schöpfungen der Griechen als Urschöpfungen nur in dem Sinne bezeichnet werden können, als sich in ihnen eine urtümliche Begabung auswirkt; aus der Dunkelheit eines Uranfangs sind sie nirgends hervorgetreten; sie sind nicht Schöpfung aus dem Nichts oder Ausdruck subjektiver Seelenzustände, sondern Neuformung von Traditionen. Der subjektive Originalitätsbegriff ist die Prägung eines spezifisch modernen Individualismus und kann den antiken Gegenständen nicht gerecht werden; gerade die Antike muß uns an die Relativität und die Grenzen dieses modernen Subjektivismus mahnen.

Im Sinne solcher historischen Betrachtungsweise läßt sich sagen, daß die Originalität der Römer gerade in der Aneignung des Griechischen besteht. Daß sie die griechische Kultur aufnahmen war nicht eigene Schwäche, es war historische Notwendigkeit. Kein historisch bedeutendes Volk der Mittelmeerwelt hat sich dieser Notwendigkeit entziehen können. Aber während die andern Nationen der Hellenisierung verfielen, sind die Römer gerade deshalb Römer geblieben oder eigentlich erst geworden, weil sie sich dem Griechischen weiter geöffnet haben als alle andern. Indem sie sich nicht mit der passiven Annahme dessen begnügten, was damals unwiderstehlich und unentrinnbar von Griechenland ausstrahlte, sondern es mit kräftiger Aktivität ergriffen, drangen sie in die tieferen Bezirke des hellenischen sowohl wie des eigenen Wesens;

so wurden sie unter all den bloßen Hellenisten die einzigen Humanisten, mit Recht von der überlieferten Formulierung als das zweite klassische Volk der Antike bezeichnet, da sie allein neben den Griechen gewesen sind was diesen Namen verdient: ein Bildungsvolk.

Wenn wir uns heute Unbefangenheit und Gerechtigkeit gegen die Römer erst durch historische Besinnung wieder erwerben müssen, so gilt das doppelt von der römischen Philosophie. Denn hier scheint das Originalitätsproblem akuter zu werden als irgendwo anders. Seit je gelten die Römer als „das unphilosophische Volk". Was sie an philosophischer Literatur hervorgebracht haben, scheint sich einer klaren Einordnung in die Philosophiegeschichte zu widersetzen, so daß es entweder als unproduktiv und oberflächlich gescholten oder mit lahmer Apologetik entschuldigt wird. Es ist nicht meine Absicht, das tatsächlich Neue, was die römische Philosophie lehrmäßig enthält, demgegenüber hier ins Feld zu führen. Gewiß haben die römischen Philosophen, insbesondere durch die nähere Durchdringung römischer Wirklichkeit mit griechischer Idee, auch rein dogmengeschichtlich wichtiges Neues gebracht. Allein die Philosophiegeschichte ist mit der Geschichte der philosophischen Lehren und Systeme nicht erschöpft; die griechische Entwicklung zeigt das mit paradigmatischer Deutlichkeit. Die klassische griechische Philosophie haben wir heute als die Gesamtsumme der griechischen Kultur verstehen gelernt; sie übt prinzipiell die gleiche Funktion im Kulturganzen wie in einer früheren Epoche etwa das Epos; sie repräsentiert nicht einen Lebensbezirk neben dem andere als gleichberechtigt gälten (etwa Religion und Kunst), sondern sie hat die gesamte Bildung in sich aufgenommen und zu einer neuen Einheit organisiert. So begreift es sich, daß gerade die Philosophie unter den griechischen Kulturschöpfungen den mächtigsten und nachhaltigsten Einfluß auf das Abendland geübt hat: hier ist der Gehalt aller Einzelleistungen ins Geistige hinaufgehoben und zu einem Kosmos geordnet; mit dieser sublimiertesten Darstellung ihres eigenen Wesens haben die Griechen deshalb auf alle Nationen wirken können und müssen, weil sie selbst sie schon ins Übernationale gesteigert hatten. Nachdem so die Philosophie im vierten Jahrhundert vor Christus gewissermaßen die reine Idee des Hellenentums bewußt gemacht hat, bestimmt sich die historische Bedeutung der späteren Philosophien nicht nur nach den mannigfachen Verschiebungen der Lehrmeinung, nach der

'Originalität' neuer Dogmen, sondern auch hier liegt echte Originalität in der produktiven Auseinandersetzung mit der Tradition. Wie die klassische Philosophie, das heißt vor allem die platonische, eine Regeneration des Hellenentums bedeutet, so bedeutet die Leistung späterer großer Denker wie etwa Poseidonios Antiochos Plotin eine Renaissance der klassischen Philosophie.

So rückt die römische Philosophie, welche Renaissance der griechischen ist, als ebenbürtiger Gegenstand des historischen, und ich glaube auch des philosophischen Interesses neben die hellenistischen und spätantiken Systeme. Denn wenn es den Römern auch an der denkerischen Intensität mangelt, die alle bedeutenden griechischen Philosophen auszeichnet, so ist um so bedeutsamer die Lebensintensität, mit welcher sie die griechische Lehre ihren nationalen Ordnungen einfügen. Denn die Römer wachsen nicht in die Philosophie hinein indem sie sich wie die andern Barbarenvölker dem Griechischen assimilieren; sondern hier stößt das fremde Geistesgut zusammen mit einem kräftig bewahrten Nationalen; hier mußte es entweder ausgeschieden oder in die vorgefundenen Lebensmächte eingegliedert werden.

Wie die Auseinandersetzung zwischen diesen Mächten vor sich gegangen ist, das ist der Gegenstand dieser Skizze. Daher gehen wir nicht aus von der Frage: Was bringen die Römer — dogmengeschichtlich — der Philosophie Neues? sondern von der andern: Was bringt die Philosophie — lebensmäßig — den Römern Neues? Damit haben wir den Blick frei auf die Phänomene selbst und können uns der rein historischen Betrachtung des Hergangs und der Besinnung auf seine Gründe zuwenden. Wir werden das Eindringen der Philosophie verfolgen, wie sie zunächst als Fremdling, als gelegentlicher Gast einwandert, wie sie dann im zweiten Jahrhundert vor Christus durch Scipio Aemilianus angesiedelt und schließlich im ersten Jahrhundert durch Cicero eingebürgert wird — wobei es sich nicht um einen rein zeitlichen Ablauf, sondern um Schichten einer sachlich notwendigen Abfolge handelt.

I

Philosophie war in Rom zunächst naturgemäß nichts anderes als einer von den unzähligen griechischen Importartikeln. Seit alter Zeit hatte man auf verschiedenen Wegen die mannigfachsten Güter aus Griechenland bezogen, Sklaven Kaufleute Künstler Alphabet Luxuswaren

Mysterienkulte. Dieser Importverkehr wird immer reger, je weiter sich die römische Herrschaft über griechische Länder ausdehnt. Es kommen Hofmeister für den Jugendunterricht, Literaten und Rhetoren bieten sich als Lehrer an; die Mitglieder diplomatischer Missionen entfalten eine aufsehenerregende Propaganda für die griechische Kultur. Das Gesetz nun, das für das Phänomen der Kulturübernahme überhaupt gilt, wirkt auch hier: von der höheren Fremdkultur wird zunächst die Außenseite, das Zivilisatorische übernommen. Die nähere Berührung mit den Griechen bringt zunächst Comfort in jedem Sinne. Der bäuerlich-patriarchalische Lebensstil Altroms wird aufgelockert, die Schranken der Vätersitte fallen: die vornehme Jugend lernt von den Graeculi den Lebensgenuß und sein Raffinement. In einem Stück des Plautus heißt es nach Leos Übersetzung:

Jetzt, denn noch magst und darfst dus, sauf, schlampampe,
Verdirb den jungen Herrn, das brave Blut,
Die Tag' und Nächte zecht und ludert durch,
Kauft Mädchen, gebt sie frei, füttert Schmarotzer,
Kauft ein zum Frühstück wie zum Opferschmaus!

Für „ludert durch" steht im Text das gar nicht seltene Wort *pergraecari*, also eigentlich 'durchgriechen': das zeigt schlagend, was damals in breiten Kreisen als charakteristisch griechisch empfunden wird.

Was in diesen Kreisen an griechischer Philosophie übermittelt worden sein mag, kann ja nicht eben von Tiefe gewesen sein. Immerhin versteht sich auch von hier aus die merkwürdige Tatsache, daß gerade eine so spezifisch national-attische Lehre wie die des Epikur in Rom so früh hat Boden gewinnen können — natürlich in der verfälschten Form einer groben Genuß-Philosophie, die Horaz so liebenswürdig ironisiert, indem er sich ein „Schwein aus der Herde Epikurs" nennt.

Die führenden Männer der Zeit bekämpfen naturgemäß dies hellenisch infizierte Treiben der jungen Herren auf das Schärfste. Aber es gibt unter ihnen Kreise, die sich nun ernster dem Griechischen hingeben. Gerade der Hochadel wird Träger einer tieferen hellenisierenden Bewegung. Unter der Protektion dieser Philhellenisten steht die aufblühende römische Bühnenpoesie, welche Übersetzung und Bearbeitung der griechischen ist. Politiker und Militärs befassen sich als Gönner und gelegentlich auch durch eigene Produktionen mit der griechischen Literatur und ihrer jungen römischen Konkurrentin. Dabei stoßen sie auch auf die Philosophie; von

ihr eine gewisse Kenntnis zu haben gehört zur feineren Bildung. Während man aus eroberten Griechenstädten sonst Kunstschätze mitzunehmen pflegt — es herrscht damals ein geradezu napoleonischer Sammeleifer unter den siegreichen Feldherrn —, wird von Marcellus, dem Eroberer von Syrakus im zweiten punischen Krieg, gerühmt daß er aus der gewaltigen Beute sich nur ein einziges Stück auswählte: die Sphaera des Archimedes, jene sinnreiche Mechanik, die zur Demonstrierung der Himmelsbewegungen dient. Der Feldherr stellte das kunstvolle Stück im Tempel der Virtus zu Rom als Weihgeschenk auf — er hat darin wohl in erster Linie eine Kuriosität gesehen, die ihm aber doch bedeutsam und für die eroberte Griechenstadt bezeichnend erschienen sein muß. Dieser Apparat ist ein Hilfsmittel des philosophischen Unterrichts, denn die Astronomie ist seit jeher ein Zentralgebiet der Philosophie; mancher vornehme Dilettant hat sich damals in Rom an diesem Planetarium über die Sternbewegungen aufklären lassen. Das hat sehr konkrete praktische Folgen: als im makedonischen Feldzuge, eine Generation später, eine Sonnenfinsternis eintritt, droht von diesem Ereignis eine katastrophale Wirkung auf die Moral der Truppe; die Soldaten, abergläubisch wie alle echten Römer, sind durch das Unheilzeichen verängstigt; da findet sich unter den Offizieren ein Liebhaber griechischer Wissenschaft, der imstande ist den Leuten die kosmologischen Gründe des Phänomens klarzumachen. Er hat durch Philosophie, so heißt es in unserem Bericht, das Heer „von der Furcht befreit". Hier wirkt, und dergleichen beobachten wir noch sonst, die Philosophie als Aufklärung; sie gibt die Möglichkeit, Unbequemlichkeiten und praktische Hemmungen, die in der primitiven altrömischen Religiosität liegen, beiseite zu räumen. Auch das ist eine Auflockerung, eine Befreiung von den Schranken des Väterglaubens; aber sie hat ihren politischen Nutzen, und so wird es nicht ungern gesehen, wenn ein Politiker dies nützliche Instrument der Praxis zur Verfügung hat. Aber man darf sich nicht vorstellen, daß nun etwa eine rationale Weltauffassung in ihrer Totalität Eingang gefunden hätte; gerade das Herausgreifen einer solchen schließlich unverbindlichen Einzelheit (Erklärung einer Sonnenfinsternis) ist charakteristisch. Dieser aristokratischen Gesellschaft ist es ja nur mit einer Beschäftigung voller Ernst, mit der Verwaltung des Staates und Hauses; alles andere ist Luxus, Ferienbeschäftigung, Liebhaberei; Liebhabereien zu haben gehört zum gehobenen Lebensstil des Adels, aber sie dürfen nie mehr als eben Liebhabereien werden. Die Griechen sah man

mit vollem Einsatz der Person für eine philosophische Lehre eintreten, tagelang darüber leidenschaftlich debattieren. Den römischen Aristokraten erscheint solcher Ernst einer solchen Sache gegenüber als unschicklich, eines wirklichen Mannes unwürdig, unter dem Stande; das gehörte in die Jugendbildung, als nützliches Geistestraining; von den Dingen der Schulbank unter Männern anders zu reden als mit läßlicher Distanz und Ironie, wäre ein Verstoß gegen die gesellschaftliche Haltung gewesen. „Philosophieren, ja — aber nur nicht zu viel", hieß es in einem Bühnenstück der Zeit, ganz wie es einst der Repräsentant des attischen Adels dem Sokrates vorgehalten hatte.

Es waren Randgebiete des römischen Lebensraumes, die von der griechischen Bildung bei ihrem ersten Einwandern besetzt wurden. Nur die Poesie bedeutete, vor allem vermöge der Umsetzung in die Nationalsprache, einen Vorstoß in die eigentlich römischen Bezirke. Wie weit die erste Beschäftigung mit der Literatur und dem Denken der Griechen formend und bildend auf die tieferen Köpfe gewirkt hat, läßt sich nicht leicht abschätzen; man kann aber allgemein sagen, daß sicherlich diese erste Aufritzung des Bodens nötig war, damit einmal der Same den Weg ins Erdreich finden konnte. Daß dann eine Frucht zutage kam, lag aber vor allem an der Güte des Bodens; nationale Kraft zuerst und nationale Begabung haben die Römer befähigt nun den nächsten Schritt zu tun, mit der Bildung und insbesondere mit der Philosophie in eine innere Beziehung zu treten.

Wieder beobachten wir einen für alle Kulturübernahmen typischen Vorgang: eine breite, mehr äußerliche Übernahme der fremden Kultur schafft zunächst eine Atmosphäre der Reibung und Gärung; der nächste Schritt aber, die wirkliche Aneignung und Besitzergreifung des Fremden muß dann durch einzelne große Persönlichkeiten geschehen, die jene Gesamtsituation erst fruchtbar machen. So ist auch die Aneignung der philosophischen Bildung in Rom durch eine Persönlichkeit vollbracht worden. Es ist das der Sohn des Aemilius Paullus, durch Adoption ins Cornelierhaus aufgenommen, Scipio Africanus der Jüngere, Eroberer von Karthago und Numantia; nicht eigentlich ein Genie — für Genies ist in der Nobilität kein Boden und kein Raum — aber mehr als das, ein Mann von Maß, der die besten Eigenschaften seines Volkes und seines Standes in sich trug, von freier, offener Art und echt adliger Menschlichkeit, und vor

allem begabt mit jener Lernbereitschaft und Bildsamkeit, die der scharfsichtigste griechische Beobachter der Völkerindividualitäten mit Recht als Römertugend preist.

Scipio war durch Tradition und Erziehung geschult in allem was damals an griechischer Bildung in Rom zu erreichen war. Aber er hat ein neues Verhältnis zum Griechischen und zur Philosophie begründet. Diese Epoche datiert von seiner Begegnung mit dem griechischen Historiker Polybius, der als Kriegsgefangener im Hause seines Vaters lebte. Polybius hat diese denkwürdige Begegnung später genau beschrieben. Er hatte im Hause des Aemilius Paullus eine Unterkunft als eine Art Hofmeister gefunden. Eines Tages, als er mit Scipio auf das Forum geht, gesteht ihm der achtzehnjährige Jüngling unter Erröten, er fühle sich bedrückt; sichtlich habe Polybius dieselbe geringe Meinung von ihm wie die Römer; bei denen gelte er für weichlich und aus der Art geschlagen, weil er sich von dem Treiben des Forums fernhalte. Man sage daß der künftige Führer eines solchen Hauses ganz anders von altrömischer Kraft erfüllt sein müsse als er. Polybius lobt ihn um seines hohen Strebens willen und bekundet, daß er ihm gern Helfer sein will, seiner Vorfahren in Wort und Tat würdig zu werden. Für die Wissenschaften, die jetzt in Rom so in Mode stünden, werde er leicht unter der Schar der zuströmenden Griechen Lehrer finden. Für das aber, was dem Jüngling jetzt am Herzen liege, sei allerdings er, Polybius, der geeignete Mitstreiter und Mithelfer. Der Jüngling drückt ihm leidenschaftlich die Rechte und fleht ihn an sich ganz dieser Aufgabe zu widmen, damit er, Scipio, des Hauses und der Vorfahren wert werde. Von da an weicht der Jüngling nicht mehr von seiner Seite; es knüpft sich zwischen beiden ein Band der Zuneigung wie zwischen Vater und Sohn.

Man könnte meinen, daß hier von Philosophie keine Rede sei; und in der Tat ist Polybius nicht gerade Philosoph. Was er übermittelt ist griechische Bildung; aber diese Bildung hatte ihre Form empfangen durch die klassische Philosophie; diese philosophische Formung wirkt denn auch in der polybianischen Darstellung des Bildungsganges seines Zöglings nach. Besonders aber ist seine innere Haltung, das Verhältnis das sich zwischen Polybius und Scipio knüpft, ein echt philosophisches; denn die Philosophie ist es gewesen, die die gefühlsmäßige Bindung zwischen reifem Mann und Jüngling, welche von jeher in Griechenland die wichtigste Form persönlicher Erziehung gewesen war, hinaufgeläutert

hat zu jenem reichen Erzieherethos, für das Sokrates Vorbild ist. Die Not und Verwirrung des Jünglings, seine leidenschaftliche Hinwendung zu dem Lehrer, dessen gemessene richtunggebende Zuneigung — das ist ein echt sokratisches Erzieherverhältnis.

Daß hier etwas ganz Neues vor sich gegangen ist, daß zum erstenmal eine innere Verbindung, eine Lebensbeziehung zwischen der Philosophie und dem Römer geknüpft ist, das klingt mit voller Überzeugungskraft aus den Worten des Polybius hervor; bezeichnend, was der Jüngling bei dem Griechen sucht: ein rechter römischer Adliger zu werden. Besinnen wir uns einen Augenblick darauf, wie dies entscheidende Ereignis möglich geworden ist. Gewiß ist es ein Zufall, daß der junge Scipio dem Polybius begegnet ist. Aber im historischen Ereignis pflegt sich das bloß Faktische des Zufalls in charakteristischer Weise mit dem Sinnhaften zu durchkreuzen. Daß damals überhaupt ein römischer Mensch mit so viel innerer Bildungsbereitschaft wie Scipio vorhanden sein konnte, ist schon nicht mehr Zufall, sondern das Ergebnis der besten Traditionen des römischen Adels. Auf der andern Seite war es ein Faktum von größter historischer Fruchtbarkeit, daß dieser Jüngling in diesem Augenblick nicht auf einen der griechischen Dutzendlehrer traf, sondern auf den einen Polybius.

Wie es in der Natur der Sache lag, reagierten die Griechen auf die sehr harte, mit allen politischen Machtmitteln durchgeführte römische Okkupation mit Haß. Dieser Haß bediente sich der Waffe die den Griechen noch geblieben war, der kulturellen Überlegenheit. Im sicheren Bewußtsein ihrer großen Bildungstradition glaubten sie mit Verachtung auf die Römer als ein Barbarenvolk herabsehen zu können. Die feinsten Köpfe werden mit einer gewissen schmerzlichen Resignation sich auf ihre großen Überlieferungen zurückgezogen haben; die Flucht in die Bildung und Literatur, die überhaupt für diese Zeiten in Griechenland charakteristisch ist, muß angesichts des anstürmenden politischen Unheils nur noch zugenommen haben. Wir können uns diese Stimmung der edleren Griechen vergegenwärtigen, wenn wir an eine Situation viele Jahrhunderte später denken, die ein verwandtes Stadium der Kulturübernahme repräsentiert. Es muß eine ähnliche Stimmung gewesen sein wie jene ergreifende Melancholie, mit der die letzten antiken Römer das unaufhaltsame Hereinfluten der nordischen Barbaren und die Vernichtung der alten, unendlich durchgebildeten und vielverzweigten Kulturtradition ansahen. Der Grieche

Polybius nun hat zu denjenigen gehört, welche die national und menschlich begreifliche Römerverachtung ihrer bildungshochmütigen Landsleute überwanden. Polybius muß früh gesehen haben, daß in diesem harten Militärvolk auch ein gewaltiges Kapital an Disziplin und menschlicher Kraft steckte und daß der römische Sieg auch einen Sieg ethischer Überlegenheit bedeutete. Erst diese Erkenntnis hat den griechischen Bildungsträger befähigt, zum wirklichen Lehrer der Römer zu werden. Denn ohnedem fehlte dem Griechen die wesentliche Voraussetzung einer tieferen Lehrwirkung, nämlich die innere Achtung vor dem Schüler. Wenn es das Verdienst der Römer ist, daß sie sich der höheren griechischen Kultur öffneten, so soll doch nicht vergessen werden, daß dies welthistorische Faktum zur andern Hälfte durch einen Griechen ermöglicht wurde, in welchem sich stärkste Kräfte seiner Nation repräsentierten: unbestechlicher Blick für die Realität und freie Würdigung des Gegners, griechische Geistesfreiheit und griechische Objektivität.

Scipio ist sein Leben lang der griechischen Bildung treu geblieben. Er umgab sich mit einem Kreis von Humanisten, unter denen außer Polybius noch ein zweiter bedeutender Grieche war, der Stoiker Panaitios von Rhodos. Auf diesen Philosophen muß zurückgehen was nun an eigentlicher Philosophie Eingang findet. Ihm wird es auch zu verdanken sein, daß sich der Scipionenkreis nicht auf die bloße Hingabe an die griechische Bildung beschränkt, sondern sich diese eigene Haltung in theoretischer Form ins Bewußtsein hebt. Diese Bildungstheorie liegt uns vor in dem eigenartigen Kulturbegriff der *humanitas*.

Humanitas, 'Menschlichkeit' ist fortan die Parole der griechischen Bildung in Rom. Das merkwürdige Doppelgesicht dieses Begriffes ist der charakteristische Ausdruck für die vollzogene Vermählung von griechischem und römischem Wesen. Denn einerseits kann dieser Begriff in seinem rationalen Kern nur eine griechische Schöpfung sein, schon weil er so stark theoretischer Natur ist. Unter *humanitas*, Menschlichkeit wird hier ja nicht bloß das verstanden, was der moderne Sprachgebrauch Humanität nennt, sondern überhaupt alles was dem Menschen eigentümlich ist; und zwar dem Menschen in einem emphatischen Sinne des Wortes, dem Menschen als Menschen. Das sind also die Dinge, die der Mensch vor den andern Lebewesen voraus hat. Als Plato an eine

verlassene Küste verschlagen wird, erblickt er im Sande geometrische Figuren, worauf er seinen Gefährten zuruft: Seid getrost, ich sehe die Spuren von Menschen. 'Menschlichkeit' ist die gesamte Kulturtätigkeit des Menschen und insbesondere die Wissenschaft. Zugleich wird aber hier die Menschlichkeit verstanden als reine Menschlichkeit; das Menschliche ist das eigentlich Menschenwürdige. So tritt die Humanität in einen Gegensatz zum Alltag, zum Betrieb des praktischen Lebens. Die Beschäftigungen der *humanitas* sind Beschäftigungen der Muße; sie sind zweckfrei und haben ihren Wert in sich selbst, in ihrer menschenbildenden Kraft.

Das klare Bewußtsein von dem eigentlichen Wesen des Menschen, die Erkenntnis dessen was den Menschen vor allen andern Wesen auszeichnet, wie auch dessen was ihn im Alltagsgetriebe erst eigentlich zum Menschen macht, diese Erkenntnisse sind durchaus griechisch; ist doch gerade die Herausarbeitung einer vorbildlichen Gestalt des Menschen und die Ausrichtung der gesamten Kultur auf diese Menschengestalt das Wesentliche an der griechischen Kulturidee. Ein andrer Umstand nun aber weist darauf hin, daß im Begriff *humanitas* ein Stück Römertum stecken muß. Die Grammatik würde den Begriff überhaupt für rein römisch halten müssen; ein entsprechendes Abstraktum vom Worte Mensch gibt es im Griechischen nicht: die Wortbildung ist römisch. Um diese Verflechtung zwischen Griechischem und Römischem genauer zu begreifen, betrachten wir noch eine andere Seite des römischen Humanitätsbegriffes. Humanität bezeichnet nicht nur das Verhältnis des Menschen zu seinem eigenen reineren Selbst, sondern als human gilt auch eine bestimmte Beziehung zwischen Mensch und Mensch. Und zwar ist hier *humanitas* gleichbedeutend mit Schonung und Milde, mit Großzügigkeit, mit einem Absehen von den strengen Notwendigkeiten der Realität. So schont der römische Feldherr die unterworfene Provinz, indem er von dem strengen Kriegsrecht absieht; so schont der Kläger den Beklagten und verzichtet auf strikte Durchführung des Gesetzesbuchstabens; so schont der humane Römer seinen innenpolitischen Gegner, indem er nicht rücksichtslos mit allen Machtmitteln gegen ihn vorgeht, oder ihm doch von einem bevorstehenden Angriff offene Mitteilung macht. Es ist also der Begriffsumfang und die Begriffsfärbung bei dieser Menschlichkeit unter Menschen eine ähnliche wie bei dem englischen *fairness*. Das Bemerkenswerte für die Geschichte des Begriffes ist nun, daß dies Humane offensicht-

lich etwas angestammt Römisches ist. Die Milde und Großzügigkeit, so hören wir immer wieder, lebt im Bewußtsein der Römer als eine altüberlieferte Ahnentugend; wir hören, daß auch die andern Völker der Oikumene den Römern diese spezifische Tugend zuerkennen. Diese Milde war also bereits als Ideal lebendig, ehe die griechische Humanität nach Rom kam. Und zwar war diese Tugend der Milde eine Tugend des römischen Adels, wie denn *milte* ja überhaupt ein charakteristisches Adelsideal ist.

In der altrömischen Ethik lagen also bereits Tugenden beschlossen und waren als solche zum Bewußtsein gelangt, die durch den griechischen Begriff der Menschlichkeit nun neu geprägt wurden; in der Milde und Schonung liegt ja, auf das nächste praktische Ergebnis gesehen, etwas Zweckwidriges — das heißt in Wahrheit etwas Zweckfreies, über die bloß praktischen Rücksichten Hinausreichendes. Das ist der gemeinsame Punkt zwischen römischem Adelsideal und griechischer Menschlichkeit. Der römische Adel und insbesondere der Scipionenkreis hat die innere Aufnahmekraft und Elastizität besessen, die Umprägung, Erweiterung und Sublimierung seines eigenen Lebensideals durch die griechische Kulturidee zu vollziehen; so haben die Römer, und allein die Römer, die hellenische Bildung, die ja selbst letztlich aus einem Adelsideal hervorgegangen war, produktiv aufnehmen und dem Abendlande weitergeben können.

II

Es könnte scheinen, als sei mit der Humanität des Scipionenkreises die Einbürgerung der griechischen Bildung und Philosophie in Rom zum Abschluß gelangt; von diesem Höhepunkt aus gesehen wird die philosophische Leistung Ciceros, deren Beurteilung so vielen Zweifeln unterliegt, anscheinend nur noch problematischer. Wenn wir in Deutschland schon überhaupt zu den Römern in einem zwiespältigen Verhältnis stehen, so ist unsere Beziehung zu Cicero durch mancherlei Umstände doppelt belastet. Vor allem beruht das auf der Wirkung Theodor Mommsens. Mommsen hat von der „Römischen Geschichte“ an bis in seine letzte Lebenszeit nicht aufgehört, Cicero mit erbittertem Haß zu verfolgen, einem Haß von friesischer Schärfe und von der zündenden Beredsamkeit des achtundvierziger Demokraten. Wie stark das Urteil Mommsens, „der gefährliche Zauber seines bösen Blicks“ (Gundolf) die allgemeine Vorstellung durchsetzt hat, das sieht man etwa aus den Eindrücken die der

junge Max Weber von der Cicerolektüre erhielt (vgl. Marianne Weber „Max Weber" 55 ff.); sie zeigen den ganz unbewußten und unterirdischen aber unentrinnbaren Einfluß Mommsens und seines Cicerobildes auf die damalige deutsche Bildungsschicht.

Aber geradezu katastrophal erscheint die Situation in Bezug auf Ciceros Philosophie; wohin wir da gelangt sind, mag ein Überblick über die Wirkungs- und Leidensgeschichte von Ciceros philosophischen Schriften vor Augen führen. Seit Petrarca ist die Wirkung von Ciceros philosophischen Büchern eine unermeßliche gewesen. Um von der gewaltigen spracherzieherischen Bedeutung Ciceros hier abzusehen, so war philosophisch naturgemäß zunächst das, was diese Bücher an nacktem Inhalt zu vermitteln hatten, das Wirkende und die Geister Ergreifende; sie waren Lehrbücher des Denkens, Handbücher der Philosophie, Trostbücher gegen Alter und Tod, Spiegel der Freundschaft; sie wurden unmittelbar, naiv stofflich ergriffen, sie boten einen leichteren und allgemeineren Zugang zum griechischen Denken als die abstrusen Spekulationen der Renaissance-Platoniker und -Aristoteliker und haben kraft der in ihnen aufbehaltenen Wissens- und Denkgüter die folgenden Jahrhunderte mehr durchtränkt als irgendein griechischer Philosoph. So wurden sie selbst zur Traditionsmasse und dem Angriff der weiterschreitenden Zeit ausgesetzt. Ein Angriff den diese Schriften durch ihre eigene Natur wahrlich nicht erschwerten; es bedurfte gar nicht erst des Vergleichs mit den griechischen Büchern, schon die aufmerksame Lektüre konnte zu dem in der Aufklärung sich verbreitenden Urteil führen, daß Cicero nur Berichterstatter aber kein 'Selbstdenker' sei, daß seine eigene Stellungnahme durch beklagenswerte Unbeständigkeit ja Leichtfertigkeit getrübt werde. Um so mehr mußte die klassische deutsche Philosophie, als sie in kraftvoller Besitzergreifung der griechischen Philosophie die Philosophiegeschichte schuf, an Cicero vorbeigehen. Die in der nachhegelischen Zeit sich intensivierende Philosophiegeschichte ist dann, da sie das gesamte Material umfassend ergriff, auch auf Cicero gestoßen; ihr Urteil konnte nach allem Voraufgegangenen nicht schwanken: wie die Aufklärung rügte man die Unsicherheit des ciceronischen Philosophierens, die „Oberflächlichkeit, die sich der Unbeständigkeit noch rühmt" (Zeller).

Aber der konzentrische Angriff wurde noch vernichtender. Die Geschichte der antiken Philosophie ist vor zwei Generationen auf eine neue Grundlage gestellt worden: völlig neue ungemein komplizierte Me-

thoden ihrer Erforschung haben sie zu einer eigenen Wissenschaft werden lassen, deren Methodik eine der großen Schöpfungen Hermann Useners ist, womit zugleich ihr Übergang aus der Disziplin der Philosophie in die Hand der klassischen Philologen besiegelt ward. Die Leistung Useners und seiner Schüler bedeutet die mit intensivsten philologischen Mitteln geübte methodische Erschließung derjenigen Epochen der antiken Philosophie, die uns in der Überlieferung fast gänzlich verlorengegangen sind, nämlich der Vorsokratiker und der hellenistischen Philosophie. Im Zusammenhang dieser großen Aufgabe, an der die Wissenschaft noch heute tätig ist, erhielt die Beschäftigung mit Cicero eine neue Zielsetzung. Mit ganz anderer Energie als je mußte die Frage gestellt werden, was wir aus Ciceros Niederschriften an verlorener griechischer Philosophie zurückgewinnen können; sein Verhältnis zu den von ihm benutzten Vorlagen mußte aufs genaueste geprüft werden: die Forschung trat in das Stadium der Quellenkritik.

Diese Bemühungen erhielten ihr Gepräge und ihre besondere Kraftrichtung aus einer gewissen Wettbewerbs- und Verteidigungsstellung, in der sich die Philologie gegenüber der machtvoll sich regenden, alle Gebiete des antiken Lebens umfassenden Altertumswissenschaft befand. Mit großartigem Unternehmungsgeist war man darangegangen, ganze antike Heiligtümer und Städte durch Wegräumen jahrtausendealten Schuttes in ihrer alten Gestalt wieder zutage zu bringen. Der ägyptische Sand, der schon öfter wichtige Zufallsfunde gebracht hatte, lieferte nun, methodisch durchforscht und durchsiebt, ein ganz neues lebensnahes Schrifttum, aber auch berühmte seit Alters verlorene klassische Bücher. Ringsum Ausgrabungen und Funde: es ist dieselbe Entdeckerfreude dieser expansiven Wissenschaftsgeneration, die auch der Quellenkritik ihre besondere Energie und ihre eigentümliche Richtung mitgibt. Auch hier ging es um Wieder an den Tag bringen des durch die Ungunst der Zeiten Verschütteten, auch hier die kraftvolle Ungeduld, alsbald zum Alten vorzudringen, die Schichten der Entstellung abzutragen und das Echte und Ursprüngliche sauber herauszuschälen. Daher diese Quellenkritik, von vornherein und wesentlich rekonstruktiv, aufzusteigen sucht von dem uns vorliegenden Material zu dem Archetypus aus dem es herzuleiten ist — so wie man gelernt hatte, die gemeinsame alte Vorlage herzustellen aus mehreren jüngeren Handschriften, die nutzlos und gleichgültig werden wenn sie diesen Dienst geleistet haben.

Da man auf die Rekonstruktion der von Cicero verwerteten hellenistischen Philosophen ausging, ergab es sich daß Cicero selbst hier zu einer solchen jungen Handschrift wurde; er war nun gewissermaßen der Scherbenberg, aus dem jene wertvollen alten Gefäße mühsam zusammenzusuchen und zusammenzufügen waren. Für dies Geschäft wurde es von besonderer Wichtigkeit, die 'Arbeitsweise' Ciceros zu ermitteln, seine schriftstellerischen Gewohnheiten und Unarten, die Abschreibefehler und Mißverständnisse, die Nähte und Zwischenstücke an denen die verschiedenen Vorlagen zusammengefügt waren. Diese notwendige Forschungsentwicklung ergab nun mit wachsender Deutlichkeit, wie wenig Cicero die Anerkennung verdiente, ein getreuer Übermittler und Nacherzähler der griechischen Philosophen zu sein, wie eilfertig er kompiliert, wieviel er geändert, umgebogen und willkürlich entstellt hatte. Damit war das letzte schon so bescheiden gewordene Lob der Früheren verwirkt. Ciceros philosophische Schriften blieben ein wichtiges Objekt der mit immer schärferen Messern, immer feineren Schnitten arbeitenden philologischen Sezierkunst, aber aus dem Bestand der lebendigen Bildungsmächte, in denen sich der Wert der Antike repräsentiert, waren sie wie es schien zu streichen.

Dies ist die Situation in der wir uns Ciceros philosophischen Schriften gegenüber in gewissem Sinne heute noch befinden. In der ernsten Wissenschaft hat sie sich völlig verschoben; in der öffentlichen Meinung, die naturgemäß der fortschreitenden Wissenschaft erst in einem gewissen Abstand zu folgen pflegt, üben diese einstimmig negativen Urteile und ihre Begründungen noch starken Einfluß. In der Überzeugung, daß die säkulare Wirkung von Ciceros Philosophie nicht durch all ihre negativen Eigenschaften zu erklären ist, sondern auf andere, besondere und lebendig in ihr wirkende Kräfte zurückweist, werden wir uns mit dieser negativen Position nicht zufrieden geben können. Dabei können naive Entschuldigungsversuche, die vor jenen von der Quellenkritik aufgedeckten Tatbeständen die Augen verschließen, wenig nützen; wir müssen vielmehr anerkennen daß Cicero auch dort, wo er wirklich die griechischen Lehren rein wiedergeben wollte, nicht immer ihre letzten Feinheiten herausbrachte, manchmal nicht ihren eigentlichen Sinn erfaßte — ganz zu schweigen von vielen durch die Umstände und Ciceros Arbeitsweise verschuldeten Flüchtigkeitsfehlern. Aber wir müssen fragen, ob nicht ungebührlicher Weise diese Mängel, die für die quellenkritische Forschung die

wichtigsten Ansatzpunkte sind, nun auch in der Wertung in den Vordergrund gerückt werden.

So wichtig das große enzyklopädische Unternehmen einer Gesamtdarstellung der Philosophie ist, dem die Hauptmasse von Cicero philosophischen Schriften dient, wir orientieren uns hier an dem ersten philosophischen Hauptwerk Ciceros, dem ein Jahrzehnt vor jener letzten Lebensperiode abgefaßten Dialog „Über den Staat". Hier wird der Durchbruch zur Philosophie vollzogen, hier erkennen wir die innere Situation Ciceros am schärfsten. Das Problem der Quellenkritik stellen wir zunächst zurück, um uns auf grundlegende Tatsachen zu besinnen, die mit Ciceros philosophischer Schriftstellerei als solcher gegeben sind; zuerst die Tatsache der Schriftlichkeit selbst, der literarischen Formung. Indem die Philosophie in Rom Fuß faßte, innerlich ergriffen und in die römische Lebensordnung eingebaut wurde, war nicht nur innerhalb der philosophischen Entwicklung, sondern auch gegenüber der bereits vorhandenen hellenisierenden Literatur der Römer der entscheidende Schritt getan. Denn nun waren es nicht mehr einzelne, gelegentliche Bildungsgegenstände die man sich von den Griechen holte, sondern eine Kulturidee, ein Gesamtaufbau der Bildung, dessen Idee eben die *humanitas* ist. Es war ein echter Humanismus, eine Renaissance des Hellenentums, was der Scipionenkreis heraufgeführt hatte. Allein wäre die Entwicklung hier stehen geblieben, so würden wir heute wenig mehr von diesem römischen Humanismus wissen; wir würden wenig mehr wissen, weil die späteren Römer wenig mehr gewußt hätten. Die Humanität des Scipio beruhte auf persönlichem Erleben, auf der Begegnung mit griechischen Erzieherpersönlichkeiten; sie blieb eine persönliche Angelegenheit, wirkte in dem adligen Freundeskreise, formte dort die Gespräche und das Leben; aber keiner dieser Politiker hat das neue Lebensideal so sehr als eine öffentliche Angelegenheit empfunden, daß er ihm nun literarisch geformten Ausdruck in lateinischer Sprache gegeben hätte. Das hat erst Cicero vollbracht; diese seine Leistung ist schon als solche so wesentlich, daß sie seinen philosophischen Büchern einen festen Platz in der Literatur seines Volkes sichert. Auch sofern diese Schriften bloße Übersetzungen sind, kommt ihnen größte historische Bedeutung zu. Denn Übersetzung bedeutet nicht nur Hingegebenheit und Abhängigkeit, sondern auch Aneignung, Befreiung vom Original durch die Kraft geistiger und sprachlicher Formung; nicht um-

sonst betrachtet man in Rom die Überführung griechischer Formen in lateinische Sprache als ruhmvolle Kulturleistung — so wenig das unserem modernen Originalitätsdünkel einleuchten will.

Allein Cicero übersetzt immer nur im einzelnen; als Ganzes sind seine Bücher eigene literarische Produktionen; der Stoff stammt von den Griechen, die literarische Gestaltung ist ciceronisch; sie gibt dem Stoff auch da, wo sie ihn unverändert übernimmt, einen neuen Zusammenhang; die Philosophie wird in eine römische, ciceronische Ordnung einbezogen — und zwar durch die literarische Formung, durch das Buch. Die Bedeutung dieses nur scheinbar selbstverständlichen Umstandes wird sich zeigen, wenn wir der Frage nach der Beziehung von Philosophie und Buch überhaupt einen Augenblick nachdenken.

Schopenhauer schreibt in den Fragmenten zur Geschichte der Philosophie, nachdem er die Weisheit des Sokrates, unter anderm wegen seines dicken Bauches, angezweifelt hat, das folgende: „Ebenso zweifelhaft jedoch steht es, hinsichtlich der hohen Geistesfähigkeiten, mit allen Denen, welche nicht geschrieben haben, also auch mit dem Pythagoras. Ein großer Geist muß doch allmälig seinen Beruf und seine Stellung zur Menschheit erkennen, folglich zu dem Bewußtseyn gelangen, daß er nicht zur Heerde, sondern zu den Hirten, ich meyne zu den Erziehern des Menschengeschlechtes, gehört: hieraus aber wird ihm die Verpflichtung klar werden, seine unmittelbare und gesicherte Einwirkung nicht auf die Wenigen, welche der Zufall in seine Nähe bringt, zu beschränken; sondern sie auf die Menschheit auszudehnen, damit sie, in dieser, die Ausnahmen von ihr, die Vorzüglichen, also Seltenen, erreichen könne. Das Organ aber, womit man zur Menschheit redet, ist allein die Schrift: mündlich redet man bloß zu einer Anzahl Individuen; daher was so gesagt wird, im Verhältnis zum Menschengeschlechte, Privatsache bleibt. Denn solche Individuen sind für die edle Saat meistens ein schlechter Boden, in welchem sie entweder gar nicht treibt, oder in ihren Erzeugnissen schnell degenerirt: die Saat selbst also muß bewahrt werden. Dies aber geschieht nicht durch Tradition, als welche bei jedem Schritte verfälscht wird, sondern allein durch die Schrift, dieser einzigen treuen Aufbewahrerin der Gedanken... Diesem Allen zufolge wäre es in einem Denker ein wunderlicher Uebermuth, die wichtigste Erfindung des Menschengeschlechts unbenutzt lassen zu wollen. Sonach wird es mir schwer, an den eigentlich großen Geist Derer zu glauben, die nicht geschrieben haben: vielmehr bin

ich geneigt, sie für hauptsächlich praktische Helden zu halten, die mehr durch ihren Charakter, als durch ihren Kopf wirkten." Nichts ist bezeichnender als die Art wie dieser extreme Individualist die antike Situation verkennt; so treffend es ist, wenn er den großen Geist sich nur als Erzieher denken kann, so unecht und ungeklärt bleibt sein Verhältnis zum Publikum, zur Gemeinschaft; von Erziehern des Menschengeschlechts vollends kann nicht die Rede sein, ehe es überhaupt ein Bewußtsein einer Kulturmenschheit gibt.

Die Problematik philosophischer Schriftstellerei, von der Nietzsche mehr gewußt hat als Schopenhauer, spricht am eindringlichsten aus den berühmten Äußerungen Platos, welche die Übermittlung seiner Philosophie auf schriftlichem Wege geradezu für unmöglich erklären. Und doch sind es Philosophen gewesen, die das Buch im eigentlichen Sinne, das Prosabuch überhaupt erst geschaffen haben: die frühesten griechischen Prosabücher sind die der ionischen Denker und Forscher. In diesem Wagnis, zuerst die allein öffentlich mögliche Verssprache aufzugeben, spricht sich das gewaltige Selbstvertrauen dieser frühen Denker aus, die sich unterfangen die gesamte Tradition an ihrer eignen Vernunft zu messen. Es liegt in der Tatsache des Buches der Anspruch des großen Individuums auf Gehör; mißtrauisch gegen seine Umgebung, surrogiert sich der rationale Denker gewissermaßen seine selbstgeschaffene Gemeinschaft von Lesern. Daneben nun begegnet uns unter antiken Philosophen häufiger der völlige Verzicht auf jede Schriftstellerei. Aber das schriftlose Philosophieren bedeutet keineswegs einen Verzicht auf Wirkung, sondern ist charakteristisch für solche Philosophen, die in enger und fruchtbarer Verbindung mit einer Gemeinschaft stehen, sei das der Kreis einer Schule, eines Ordens, oder sei es die Gesamtgemeinde der Polis. So beruht bei Sokrates die bloße Mündlichkeit seines Philosophierens auf dem felsenfesten Vertrauen in die innere Konsistenz und Dauer der Polis-Gemeinschaft — ein Vertrauen, das ihn insofern nicht getäuscht hat, als der letzte große Polisbürger Plato die sokratische Lehre durch schriftstellerische Gestaltung vor dem Untergang gerettet hat, dem sie sonst zusammen mit der Polis hätte anheimfallen müssen. Ganz ähnlich nun lebt die Philosophie des römischen Humanismus in einer Gruppe des römischen Adels, die zunächst ihren Bestand und ihre Weitertradierung verbürgt. Und mit der gleichen Notwendigkeit erhält diese schriftlose Philosophie ihre literarische Formung und damit das dauernde Bürgerrecht in Rom erst und

eben in dem Augenblick, wo die Tradition des Scipionenkreises zerbricht. Das geschieht durch Cicero, dessen literarische Kunst auf dieser inneren Situation beruht. Er beschwört und verewigt das Gedächtnis einer vergangenen Epoche gewissermaßen als ihr letzter Zeuge und hält dieses Erinnerungsbild seiner Mitwelt vor Augen. Wie Plato vereinigt er sozusagen die beiden Typen des schriftlichen und mündlichen Philosophierens. Wie Plato durch den Mund des Sokrates, so spricht Cicero in der ursprünglichen und endgültigen Fassung des Staatswerkes (wie ähnlich im Buch vom Redner) nicht geradeswegs im eigenen Namen, sondern aus der Person des Vertreters der römischen Menschlichkeit, des Scipio Aemilianus. Der rationale, individualistische Denker, hinter dem nicht mehr die Legitimation des Dichters durch die Muse steht, muß in seinem Buch für sein eigenes Gedachtes Gehör fordern, muß im eignen Namen, in eigener Person mahnen und heischen; solcher privater Anspruch, der immer etwas von orphischer Gespreiztheit behält, ist im platonischen Typus philosophischer Schriftstellerei überwunden durch Humanität: statt sich als 'Hirte' im Sinne Schopenhauers aufzuwerfen, stellt der Dialogschreiber, gewissermaßen zur alten poetischen Form des Mythos zurückkehrend, eine objektive Erziehergestalt hin, durch die er spricht und die durch das Ganze ihrer Menschlichkeit auf den Leser wirkt.

Eine verwandte historische Situation, die Stellung in einer zerbrechenden Kulturwelt, und eine verwandte innere Haltung zur Bildung: das hat der Dialog Ciceros mit Plato gemeinsam. Niemand kann sich diese Gemeinsamkeit als bloße mechanische Übernahme vorstellen: indem wir aufzeigten, wie tief die Verwandtschaft in die innern Schichten der Kulturlage hinabreicht, haben wir zugleich deutlich gemacht daß Cicero nicht bloß passiv abhängig ist, sondern daß es sich um ciceronische Eigenschöpfung handelt — die Dinge, um die es hier geht, kann niemand von einem noch so bedeutenden Muster abschreiben. Dabei sind es vielfach natürlich vermittelte, wohl auch unbewußte Einwirkungen, die wir hier fassen. So übernimmt denn auch Cicero in der literarischen Durchformung nicht etwa die Kunstform der platonischen Dialoge, die sich wie wirkliche Gespräche abrollen, sondern hält sich bewußt an die 'aristotelische Weise', das heißt den 'Diskussionsdialog', der gewissermaßen eine Schuldebatte abbildet. Aber auch hier zeigt sich Ciceros Selbständigkeit. Der Raum der Gespräche, das Forum auf dem sich die Debatte abspielt, war bei Plato die Öffentlichkeit der Polis gewesen, die im sokratischen

Freundeskreis lebendig war; bei Aristoteles muß daraus wenn nicht geradezu die Schule so doch ein schulmäßig verbundener Kreis geworden sein. Bei Cicero ist dagegen eine Gesellschaft befreundeter Politiker der Träger des Gesprächs; man trifft sich in den Ferien bei einem politischen Führer, durch zufälligen Anlaß entwickelt sich ein humanes Plaudern in gesellschaftlichen Formen, in welches dann die theoretischen Erörterungen hineingeschoben werden; widerstrebend lassen sich die großen Männer der Tat herbei, den Freunden, insbesondere den jungen Menschen ihrer Gefolgschaft ihre Anschauungen in zusammenhängender Rede zu entwickeln. Das ist nicht mehr Schuldebatte, wie sie die übernommene Form des Diskussionsdialoges eigentlich bedingen mußte, sondern ein Abbild des Lebens wie bei Plato. Freilich ist die Philosophie hier nicht, wie die der platonischen Dialoge, organisch aus dem Leben erwachsen und so eigentlich selbst das Leben, sondern sie wird fühlbar als ein Neues und Fremdes in die vorhandene Lebensordnung hineingestellt. Aber das ist ja genau die innere Situation der Philosophie auf römischem Boden: Cicero stellt nicht griechische Philosophie, sondern griechische Philosophie in Rom dar.

Die künstlerische Gestaltung von Ciceros Philosophie, wie sie uns etwa im Buch vom Staat vorliegt, erweist sich, in welcher Richtung wir sie auch abtasten, als eigenwüchsig — trotz aller in ihr fruchtbar gemachten Anregungen. Diese Originalität der Formung muß nun schon als solche auch auf ein selbständiges Verhältnis zum Gehalt der Philosophie hindeuten. Um uns dieser Frage zu nähern, betrachten wir ein oben ausgespartes Stück der Wirkungs- und Forschungsgeschichte, das zu Unrecht wenig beachtet geblieben ist.

Im Jahre 1811 sprach Johann Friedrich Herbart in der Königlichen deutschen Gesellschaft zu Königsberg „Über die Philosophie des Cicero" und stellte den Cicero „für alle Liebhaber der Philosophie als ein preiswürdiges Muster auf". Welchen Fortschritt diese Rede bedeutet, ermißt man an dem weiten Abstand, der sie von der eine Generation zurückliegenden ebenfalls apologetischen Rede über Ciceros Verdienste um die Philosophie trennt, mit welcher Christoph Meiners seine Göttinger Lehrtätigkeit als „Professor der Weltweisheit" aufnahm. Meiners kommt nicht viel über eine aufklärerische Wiedergabe der Argumente hinaus, mit denen Cicero selbst seine Philosophie immer wieder verteidigt: das

sprachliche Verdienst der Ausbildung einer lateinischen philosophischen Kunstsprache, das soziale Verdienst, der des Griechischen unkundigen Masse des Volkes die Philosophie zugänglich zu machen; dazu tritt der Wert von Ciceros Schriften als einheitlich zusammenfassender Gesamtüberlieferung der griechischen Philosophie und, lebendig aber unhistorisch gesehen, der Wert der in der Schärfung unserer Urteilskraft und Diskussionsfähigkeit durch die „sokratische" Methode Ciceros liegt. In Herbarts Position verrät sich gegenüber Meiners der tiefgehende Umschwung der Zeiten; das große Erlebnis der klassischen deutschen Philosophien konnte reif machen zu einem inneren Verständnis der Philosophie Ciceros; die eigene Situation, die selbst wie Cicero zwischen mehreren großen philosophischen Systemen stand und zu wählen hatte, schärfte Herbart den Blick für die historische Besonderheit in Ciceros Haltung. So lehnt er es von vornherein als unangemessen ab, „bei einem Staatsmann und Redner" „eigene Forschungen, Produktionen in strenger Wissenschaft" zu suchen; „als ob es etwas Unbekanntes wäre, daß spekulative Schöpfungen den ganzen Menschen fordern". Auch er meint, daß Cicero „in den Grenzen der Liebhaberei vestgehalten und an der Meisterschaft verhindert" wurde. Trotzdem sieht er in Cicero den geeigneten Führer zur Philosophie, und es entspringt aus seinem pädagogischen Wirkungswillen der besondere Nachdruck, mit dem er auf Cicero verweist. Das Treffende und entscheidend Richtige an der Herbartschen Auffassung ist, daß er mit echt historischer Kraft der Vergegenwärtigung die Grundtatsachen ciceronischen Philosophierens nicht als gegeben hinnimmt, sondern aus ihrer Entstehung ihre Bedeutung aufhellt. Er sucht bei Cicero keine eigenen philosophischen Entdeckungen, „aber unter fremden Forschungen, unter einer Menge von Lehren, von Schriften und ihren Widersprüchen gibt es eine eigene Wahl: eine Wahl die immer den Menschen verräth, welcher wählt". So kann er fragen, welche Bedeutung es hat daß Cicero Verkünder gerade der akademischen Philosophie war, und nicht Stoiker oder Epikureer — wir werden uns hüten müssen, dagegen biographische Zufälligkeiten ins Feld zu führen. In der Wahl Ciceros unter den vorhandenen philosophischen Schulen prägt sich ein Sinn für echte Wissenschaftlichkeit aus. Indem er sich nicht einem streng dogmatischen System verschreibt, sondern mit den Akademikern Skeptiker ist, zeigt er eine vorbildhafte „schwer zu befriedigende Wahrheitsliebe". Die Bekämpfung des „steifsinnigen" Dogmatismus der Stoa, die langandauernde

Wägung aller Gründe, der Ernst im Studium der Vorgänger, alles das sind Werte der ciceronischen Philosophie die auf der Wahl des akademischen Bekenntnisses beruhen. Dasselbe zeigt sich in der Ethik. Indem Cicero mit den Akademikern das Gute nicht rigoros wie die fanatischen Stoiker isoliert, sondern ihm den Zusammenhang mit dem „Schönen, Anständigen, Schicklichen" wahrt, offenbart er eine Empfänglichkeit für die Humanität des Sittlichen, die zu seiner Zeit in Rom etwas Besonderes ist. Die handfeste stoische Rigorosität eines Cato und Brutus war gewiß für die praktischen Bedürfnisse des politischen Lebens nützlicher; aber diese ciceronische Empfänglichkeit für griechische Bildung behält ihren Wert, auch wenn die schlimmen Zeiten ihr nicht eigentlich Raum boten. Überhaupt hat Ciceros Stellung zur Philosophie die Unabhängigkeit des Selbsterarbeiteten. Wie er die Epikureer und Stoiker bekämpft, die in der öffentlichen Meinung Roms bereits ihren gesicherten Platz gefunden hatten, so läßt er sich durch keine Rücksicht abhalten, die Philosophie ohne Ausweichen vor Schwierigkeiten und in voller Umfassung ihrer ganzen Ausdehnung einem mißtrauisch zögernden Publikum zu verkünden.

Wir spüren in Herbarts Ausführungen durch die objektiv-historische Darlegung hindurch Tendenzen, die in seiner eigenen Gegenwart wurzeln; die Ablehnung des Dogmatismus der Stoa ist angeregt durch den Kampf gegen die Aufklärung; bei der Kritik ihrer starren ethischen Begriffe verweist er selbst auf den Kampf gegen den Kantischen Rigorismus. Herbarts richtige Einsicht in die Ciceronische Situation beruht auf dieser Zeitverbundenheit, was sie keineswegs in ihrer Gültigkeit mindert. Sie enthält im Grunde ein Urteil über die hellenischen Philosophenschulen; die Wahl Ciceros wird, indem sie verständlich gemacht wird, gewissermaßen noch einmal vollzogen und gebilligt. Es liegt darin ein wichtiger Hinweis auf die erzieherische Bedeutung der akademischen Schule, die allzuleicht wegen ihres 'Eklektizismus' gering geachtet wird. Gerade für die kulturelle Wirkung ist es höchst fruchtbar, daß diese Schule die innere Verwandtschaft der sich befehdenden hellenistischen Systeme, ihren gemeinsamen Ursprung in Sokrates erkannte, daß sie somit nicht nur ein System der Philosophie, sondern zugleich auch ihre Geschichte als gegenwärtige, weiterwirkende Kraft übermittelte.

Herbart hat, historisch sehr fruchtbar, die elementare Tatsache gewürdigt, daß die „Wahl" zwischen verschiedenen philosophischen Schulen

ein Ausdruck von Ciceros Persönlichkeit ist. Aber wenn Cicero sich schon früh als „Platoniker" fühlt, so versteht er darunter mehr als die Schulzugehörigkeit zur hellenistischen Akademie, nämlich ein persönliches und direktes Verhältnis zu Plato selbst. Gewiß war eine solche Beziehung zu Plato durch die hellenistischen Philosophen, die besonders stark auf Rom und Cicero wirkten, schon mitgegeben. Aber Cicero greift über diese Tradition hinweg aus Eigenem bewußt auf Plato zurück. Und zwar wirkt hier nicht Plato wie wir ihn heute sehen, der attische Politiker und Erzieher; sondern gerade das Unpolitische, Widerpolitische des Platonismus, das schon auf den Kreis der unmittelbaren Platoschüler am stärksten gewirkt hatte, findet beim Politiker Cicero seinen Widerhall, die großen Gedanken von der Nichtigkeit alles Irdischen und Menschlichen.

Seit langer Zeit stoßen hier zuerst Philosophie und Politik wieder aufeinander. Für Plato war die Philosophie Politik: eine Fortsetzung der Politik mit andern Mitteln. Für den hellenistischen Philosophen ist, nachdem die Polis durch die Beamtenmonarchie abgelöst ist, die Politik kein zentrales Lebensproblem mehr; wenn im Hellenismus darüber debattiert wird „ob der Weise Politik treiben soll", so hat das etwa das gleiche Gewicht wie die Frage ob er eine Ehe eingehen soll; und wenn manche Philosophen aktiv am Staatsleben ihrer Heimat teilnehmen, so handelt es sich dabei nicht mehr um große Politik, sondern um Verwaltung, um Kommunalpolitik. In Rom zuerst sind es wieder primär politische Menschen mit denen es die Philosophie zu tun hat.

Der kraftvolle Politiker des römischen Adels verträgt eine weitgehende Zivilisierung durch das Griechische, ohne in seinen Lebensgesetzen erschüttert zu werden. Für einen Mann von der Art des Scipio besteht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Muße und Geschäften; Bildung und Philosophie ist ein erwünschtes Gegengewicht gegen Last und Mühe der Politik. Mit Cicero gelangt nun ein Menschentypus in die soziale Oberschicht, der nichts mehr von der selbstverständlichen Kraft, dem urtümlichen Selbstvertrauen jener geborenen Politiker hat. Er ist in die Politik nicht hineingeboren und -gewachsen, sondern hat sich erst durch ein jahrzehntelanges Emporarbeiten seine Stelle im Staate errungen. Traditionslos erzwingt er sich den Eintritt in eine ahnenstolze Adelsgesellschaft; erst die Bildung gibt ihm eine andere, eine geistige Tradition, die seinem Selbstgefühl die innere Ebenbürtigkeit mit dem Geburtsadel sichert. Er

fühlt sich als Fortsetzer des Scipionenkreises, als Verkünder eines wahren, auf Verdienst und Humanität gegründeten Adels. Die Vorbildgestalten, diese wichtigsten Erziehungselemente der Adelsethik, sind im primitiven Stadium des Adels naturhaft gebunden an den Sippenzusammenhang; der große Vorfahr schwebt dem Adligen als Vorbild vor, sofern er sein leiblicher Ahn ist. Cicero befreit die adlige Vorbildidee aus dieser sippenmäßigen Enge; er macht die großen Führergestalten, vor allem Scipio, zu allgemeingültigen Vorbildern, zu denen er ein so intensives Verhältnis der Heldenverehrung und Nacheiferung hat als seien sie seine eigenen Ahnen. Da ihm politische Führerschaft nur in der inneren Form des Adels zu denken ist, schafft er sich selbsterworbenen Adel; dazu muß ihm neben dem praktisch-politischen Verdienst vor allem die Bildung dienen. Aber „man leugnete stets, und man leugnet mit Recht, daß je sich der Adel erlerne." So ist Ciceros Verhältnis zur Politik im Kern ein zwiespältiges. Die innere Empfindsamkeit und Labilität seines Bildungsmenschentums bedeutet naturgemäß eine Schwächung und Lähmung seiner politischen Stoßkraft und Handlungsfähigkeit; trotzdem zieht die Tradition des Altrömertumes, an der er mit allen Fasern hängt, ihn unwiderstehlich trotz aller Fehlschläge immer von neuem in die Staatsgeschäfte hinein. Diese Notwendigkeiten seiner Natur bringen ihn wieder und wieder in den Zustand eines entsetzlichen Leidens an der Politik. Den massiven Forderungen der Realität hat er nicht mehr die unbekümmerte Robustheit des römischen Tatmenschen entgegenzusetzen; sie drohen ihn in seinem inneren Bestande zu erschüttern.

Diese Not ist, so sehr sie aus dem Persönlichsten Ciceros kommt, zugleich eine Not der Zeit, oder vielmehr die Not eines Menschentypus der in dieser Zeit zum erstenmal in der abendländischen Geschichte Gestalt gewinnt und für den die Philosophie eine ganz neue Lebensfunktion erhält. Ziemlich gleichzeitig mit Ciceros ersten großen theoretischen Werken war das philosophische Gedicht des Lukrez erschienen. Beiden Römern ist eines gemeinsam, was wir bei den griechischen Philosophen, besonders soweit sie Nationalhellenen waren, vergeblich suchen würden: die Philosophie wird mit einem stürmischen Eifer, einer ganz neuen Glut ergriffen; dem feingeistigen, in sich beschlossenen hellenistischen Denkertypus steht dies leidenschaftliche Erraffen des philosophischen Evangeliums gegenüber, entfacht von den starken Trieben der italischen Seele. Der Ernst dieses Philosophierens — und es ist ihnen bitter ernst

darum — ruht nicht so sehr auf der Anerkennung des Logos, des Denkens als lebensentscheidender Instanz, wie sie bei den Griechen noch unverloren war, sondern auf der Auseinandersetzung der Philosophie mit der neuen römischen Umgebung, auf der Spannung zu römischen Lebensmächten. In diesen neuen Spannungen konnte die Philosophie ganz neue Kräfte entfalten. Für Lukrez wurde sie die Befreierin aus den magischen Ängsten, mit denen eine erstaunlich primitive Religiosität — die Griechen charakterisieren sie mit Recht als Aberglaube, „Dämonenfurcht" — noch den Römer dieser Zeit peinigte und fesselte. Aber zugleich bedeutet die Philosophie für Lukrez Flucht aus der Politik; aus den Wirren dieser furchtbaren Revolutionszeit rettet er sich in die heiteren Hallen des Denkens und schaut unberührt auf das Treiben des Forums hinab. Cicero wurzelt tiefer in der Tradition des römischen Staates: die Spannung zwischen Philosophie und Politik bedeutet für ihn zugleich eine geheime Verbindung der beiden Sphären. Auch ihm ist die Philosophie eine Angelegenheit der Muße. Aber diese Muße erfüllt nicht jenes für die Römer charakteristische „schöngeistige Naschen" (Nietzsche); sie bietet ihm einen „Hafen" in den Stürmen des Lebens, einen Ort des Trostes und der Zuflucht — nicht aber der Flucht. Gerade das Bewußtsein, mit den erhabenen Gütern der *humanitas*, mit der Philosophie in Berührung zu stehen, ist ihm Lebenshalt, seelische Grundlegung, setzt ihn überhaupt erst in Stand den Stürmen der politischen Realität zu trotzen. Er ist darum Platoniker, weil die Erhabenheit des Platonismus ihn befähigt sich über die Schwäche seiner Natur zu erheben. Sein Ideal des echten Philosophen hat er in seinem Helden Scipio dargestellt, der unmittelbar vor seinem Tode wie Sokrates in heroischer, gelassener Heiterkeit sich dem Philosophieren widmet. Das kommt aus Ciceros innerstem Erleben. Der Einsatz des Lebens, das hat Cicero in den voraufgehenden politischen Unheilsjahren selbst erfahren, ist doch nur die äußerste Konsequenz der Unerbittlichkeit politischer Realität. So spielen die beiden ersten theoretischen Hauptwerke in einer innerlich gleichen Situation: in beiden findet das Gespräch auf dem Hintergrund von drohendem politischen Unheil, drohendem Tode des Helden statt. Und indem die Humanität, die freie Hingabe an Bildung und Philosophie in wirksamen Kontrast tritt zu dem drohenden Tode, gibt Cicero jener inneren Spannung zwischen Philosophie und Politik Ausdruck, die das Problem seines Lebens ist. Die Philosophie hat Cicero zu einem Heroismus be-

fähigt, der gewiß nicht deshalb weniger heldenhaft ist, weil er einer zarten und im Grunde schwankenden Natur durch immer erneute geistige Anstrengung abgerungen wurde.

Dies neue menschliche Ergriffensein von der Philosophie erklärt uns die mannigfachen Mängel und Schönheitsfehler, die Ciceros Bücher im einzelnen für den aufweisen der griechische Philosophie in ihnen sucht; aber es nötigt uns auch Bewunderung dafür ab, daß Cicero trotz dieser inneren Situation soviel reines und rationales Denken festgehalten, daß er die Philosophie davor bewahrt hat, zur Heilslehre hinabzusinken. Ciceros philosophische Schriftstellerei ist, so können wir abschließend sagen, von schwer zu überschätzender welthistorischer Bedeutung. Durch Ciceros Bücher hindurch hat griechische Philosophie die moderne Entwicklung entscheidend beeinflußt. Durch seine Gestaltung der *humanitas* hat er die römische Bildungstradition erweckt und für immer am Leben gehalten. Seine Hinwendung zu Plato ist ein erster, folgenschwerer Schritt: durch Cicero hat der Platonismus in einer faßlicheren Form jahrhundertelang auf das Abendland gewirkt und es so reif gemacht zur schrittweisen Aufnahme des originalen Plato, die erst durch die echt historische Kraft deutscher Klassiker des neunzehnten Jahrhunderts vollgültig vollzogen wurde.

Mit seinen Büchern hat Cicero die Philosophie in Rom, und damit im Abendland endgültig eingebürgert. Freilich, es ist nicht mehr das griechische, sondern ein abendländisches Philosophieren: das Persönliche, Seelische in Ciceros philosophischer Leidenschaft ist nicht auf das Individuum Cicero beschränkt, sondern wird ein Grundzug aller abendländischen Philosophie. In Griechenland lebt die Philosophie in einer die Jahrhunderte kraftvoll und ruhig überdauernden schulmäßigen Tradition; im Abendland gibt es in diesem griechischen Sinne keine philosophische Schule, sondern hier bleibt die Philosophie immer gebunden an das Individuum, bestimmt durch ein neues, persönliches Erleben und Ergreifen durch den Einzelnen. So gilt auch von unserer Philosophie das ciceronische Wort: *quacumque ingredimur, in aliqua historia vestigium ponimus* „wo wir auch gehen, immer setzen wir den Fuß auf ein Stück Geschichte."

REGISTER