

**Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

**Die Elemente der Philosophie zum Gebrauch in  
Mittelschulen**

**Hermann, Ernst**

**[S.l.], 1903**

Viertes Buch

[urn:nbn:de:bsz:31-304600](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-304600)

Persönlichkeit, so setzt der Aberglaube zwei Tatsachen zu einander in Beziehung, zwischen welchen sich nicht das geringste ursächliche Verhältnis nachweisen läßt.

3. Der falsche Analogieschluß leitet aus der Ähnlichkeit in einigen Punkten ohne zureichenden Grund auch die in andern ab. Unsere Sympathie und Antipathie den Menschen gegenüber beruht nicht selten auf einem unbegründeten Schluß von der Ähnlichkeit des Körpers auf die Ähnlichkeit des Charakters. Solange die Erfahrung diesen Analogieschluß nicht bestätigt, ist er als unberechtigt abzuweisen. Dem Analogieschluß: „Wie der Laie nicht über die Schöpfungen der Kunst, so dürfe der Untertan nicht über die Maßregeln der Regierung urteilen“, setzt Aristoteles den andern entgegen: „Wie der Koch seine Sache verstehe, wisse der Esser am besten“. Bewiesen ist mit dem einen Argument so wenig als mit dem andern; vielmehr müßte in beiden Fällen die Berechtigung der Vergleichung zuerst erwiesen werden. Menenius Agrippa und der Apostel Paulus vergleichen, der eine den Staat, der andere die christliche Gemeinde mit dem Organismus des menschlichen Körpers und sie ziehen beide daraus vortreffliche Folgerungen für die Aufgaben der einzelnen Stände. Wollte man nun aber das Gleichnis weiter ausbeuten und dem Staat wie der Gemeinde nach der Art des menschlichen Körpers Jugend, Manneskraft, Greisenalter und Verfall zuschreiben, so würde die Analogie irreführen. Denn Staat und Gemeinde erneuern sich immerfort, schaffen sich unter tüchtiger Leitung immer wieder frische lebenskräftige Organe und ihrer Zeitdauer ist kein bestimmtes Maß gesetzt wie dem menschlichen Leben.

---

## Viertes Buch.

---

### Zur Lehre vom Schönen.

---

#### § 20. Die Aufgabe der Ästhetik.

Ästhetik (*αἰσθητικὴ ἐπιστήμη*) ursprünglich die Lehre von den Sinnesempfindungen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts\*) enger begrenzt als Wissenschaft des Schönen. Wie die Logik mit den Denkgesetzen, so soll die Ästhetik mit den Gesetzen des Schönen bekannt machen. Was ist aber das Schöne?

Schön hängt sprachlich mit dem althochdeutschen *skôni* „schauen“ zusammen und bedeutet etwas, das sich sehen lassen kann. Der Umfang des Begriffs ist früh auch auf das erweitert, was dem Ohr gefällt. Aber nicht alles, was dem Gesichts- und Gehörsinn

---

\*) Seit dem Erscheinen der *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten.



zusagt, nennen wir schön. Auch die höheren Sinne dienen zunächst der Erhaltung und Fortpflanzung der Individuen. Nach dieser Seite kommen sie für die Ästhetik nicht in Betracht. Die Freude des Jägers, der seine Beute sieht oder hört, ist keine ästhetische Empfindung. Die Ästhetik fängt da an, wo der Kampf ums Dasein aufgehört hat. Der gesättigte und befriedigte Mensch verlangt, wenn ihm noch Zeit und Kraft übrig bleibt, nach Unterhaltung. Panem et circenses. Was uns dann Auge und Ohr Angenehmes bieten, mögen sie auf die Phantasie oder direkt auf die Empfindung wirken, nennen wir schön. Schön ist also, was durch die höheren Sinne erfreuend auf uns wirkt, ohne einem materiellen Interesse zu dienen. Die Anlage zu solcher Lustempfindung liegt im Keim in jedem Menschen. Sie kann, wie andere Anlagen auch, zur höchsten Feinheit ausgebildet und damit eine Quelle der reinsten Freuden werden; sie kann auch verwahrlost und abgestumpft, ja was schlimmer ist, gründlich verdorben werden.

Schönes, das durch Auge und Ohr erfreuend auf uns wirkt, bietet uns zunächst die Natur. Daneben aber hat der Mensch sehr früh die Anlage in sich entdeckt, das Naturschöne nachzuahmen und womöglich in der Wirkung zu steigern. Diesem Zweck dienen die schönen Künste. Die Ästhetik hat also die schöne Natur und die schönen Künste ins Auge zu fassen.

## § 21. Die schöne Natur.

Wie wir die Körperwelt nach dem durchgreifendsten Unterschied in die unorganische und organische geteilt haben (§ 6 A), so hat auch die Betrachtung der schönen Natur von der unorganischen zur organischen aufzusteigen.

### A. Die Schönheit der unorganischen Natur.

Unter allen Gaben, die sie dem Auge bietet, ist das Licht die erfreulichste. Nichts hat früher und nachhaltiger auf den Schönheitssinn gewirkt als das große Gestirn, das den Tag heraufführt. Kann das Auge den Glanz der Sonne auch nicht ertragen, wenn sie ihm direkt und unverschleiert entgegenstrahlt, so erkennt es doch allenthalben mit Freuden im farbigen Abglanz ihre Spuren. Es jauchzt ihr mit der ganzen Schöpfung entgegen, wenn die ersten Strahlen in der Dämmerung ihre Ankunft verkündigen; es trauert ihr nach, wenn am Abend die goldene Kugel einen letzten lichten Glanz auf Täler und Höhen wirft.\*)

Reiner und herrlicher ist nichts als ein heiterer Sonnenaufgang. Die alten Perser erblickten darin den Thron Gottes. Aus der Hütte trat der Arme, der Krieger aus dem Zelt, sich vor ihm niederzuwerfen. Ihre Strahlen erteilten dem neugeborenen Kind die

\*) Wenn wir oft geseh'n den König reiten, Gold an ihm und Gold an allen Seiten, Edelstein auf ihn und seine Großen Ausgesät wie dichte Hagelschloßen: Habt ihr jemals ihn darum benediet Und nicht herrlicher den Blick geweidet, Wenn die Sonne sich auf Morgenflügeln, Darnawends unzähligen Gipfelhügeln, Bogenhaft emporhob? Wer enthielte Sich des Blicks dahin? Ich fühlte, fühlte Tausendmal in so viel Lebenstagen Mich mit ihr, der kommenden, getragen: Gott auf seinem Throne zu erkennen, Ihn den Herrn des Lebensquells zu nennen, Jenes hohen Anblicks wert zu handeln Und in seinem Lichte fortzuwandeln. Goethe, Westöstlicher Divan, Buch des Parsen. I.



Feuertaufe, und das ganze Leben hindurch sah sich der Parse bei allen Handlungen vom Urgestirn beleuchtet.

Die Poesie aller Völker und Zungen, nicht die der alten Perser allein, meldet von dem gewaltigen Eindruck, den die Sonne auf den Schönheitssinn der Menschen macht. Dem hebräischen Dichter verbot sein Gesetz, sie zu vergöttern, um so feuriger preist er sie als den Herold Jehovahs für die ganze Erde. Die Morgensonne vergleicht er dem Bräutigam, der am Hochzeitstag mit leuchtenden Blicken im Festschmuck der Braut entgegeneilt, die Abendsonne dem sieggekrönten Helden, der nach vollbrachter Tat zu seinem Zelt herabsteigt, dort zu übernachten.\*) Nur wenn Gott selbst im Gewitter auf seinem Kriegswagen daherfährt, wenn das Meer vor ihm aufrauscht und die Berge erbeben, da bleibt die Sonne still in ihrem Zelt vor dem Licht der blitzenden Pfeile, vor dem funkelnden Glanz des Speers.\*\*)

Der Grieche personifiziert den Sonnengott in der Lichtgestalt Apollos, dessen Jünglingsschönheit ein ewiger Frühling umkleidet. Eine ähnliche Erscheinung in der deutschen Mythologie ist Balder. In der deutschen Lyrik kehrt die Freude über das Morgenlicht, das alle finstern Nachtgespenster verscheucht, immer wieder. Kurz, es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre — der Sonne — Stimme höre.

Mond und Sterne erwecken mehr gemischte als freudige Empfindungen. Sie lassen die Farben, die zumeist das Leben ankündigen, zu sehr verschwimmen und die weniger klar umgrenzten Formen erwecken träumerische Gefühle, Gedanken an die Nacht, da niemand wirken kann, an eine Schattenwelt, die mehr der Vergangenheit und der Zukunft als der Gegenwart angehört. Solche Empfindungen mögen für Menschen, die „des Treibens müde“ sind, des aufregenden Wechsels von Schmerz und Lust, ihren großen Reiz haben (vergl. Goethes Lied an den Mond, die Betrachtungen von Werthers Lotte beim Spaziergang im Mondlicht, Klopstocks Ode „Die Sommernacht“ u. s. w.), aber sie entspringen mehr der grübelnden Phantasie als der unmittelbaren Wirkung der Natur. Die realistisch moderne Welt sieht darin krankhafte sentimentale Anwandlungen. Nur wenige können noch mit Kant sagen, daß sie der gestirnte Himmel über uns mit stets neuer Bewunderung erfülle. Seit die Nächte durch das elektrische Licht taghell erleuchtet werden, wird der Städter immer seltener durch eine sternklare Nacht von dem heiligen Schauer des Erhabenen erfüllt. —

Sonne, Mond und Sterne stehen uns nicht so nahe als das Wasser. Soweit dasselbe zur Erhaltung des Organismus dient, kommt es für die Ästhetik nicht in Betracht. Aber wenn das Licht sein neckisches Spiel mit den bewegten Wogen treibt, wenn sich das Rauschen mit der Bewegung verbindet und das Ohr ebenso umgaukelt wie das Spiel der Wellen das Auge, erhält das Wasser den Schein des Lebens und wirkt erfreulich auf die höheren Sinne, ohne einem materiellen Interesse zu dienen. (Vergl. Goethes Lied an den Mond: Rausche, Fluß, das Tal entlang u. s. w. und in der Ballade „Der Fischer“: Labt sich die liebe Sonne nicht u. s. w.) Unbewegt, schwach beleuchtet, in toter Umgebung stimmt dagegen das Wasser trübe, ja unheimlich. Ein düsterfarbiger See, von Moorgrund eingefaßt, ist an finstern Tagen oder bei trübem Mondlicht geradezu beängstigend und gibt der Phantasie nur Anregung zu unheimlichen Schauergeschichten.

\*) Psalm 19. \*\*) Habakuk 3.



Aber der murmelnde Bach zwischen den Wiesenblumen, der majestätische Strom, der sich durch Felsen und Wälder Bahn gebrochen, der Wasserfall wie der Springbrunnen, der blaue Bergsee wie das grenzenlose Meer wirken durch Auge und Ohr anregend und erfreulich auf den empfänglichen Menschen. Wohltätige und anmutige Geister scheinen um solche Stätten zu schweben. Die dem Schaum entstiegene Aphrodite ist in ihrer Art nicht minder schön als der Lichtgott Apollo.

Fehlt aber der unorganischen Natur mit dem Licht und dem Wasser das Lebende, so findet der Schönheitssinn in ihr keine Befriedigung. Zwischen nackten Felsen oder am Rande eines ausgebrannten Kraters zu wandeln, ist nur für den gelehrten Forscher ein Vergnügen. Mephistopheles erklärt das gräßlich gähnende Gestein für den ursprünglichen Höllengrund, der durch vulkanische Ausbrüche aus der Tiefe emporgeschleudert sei. Und wie die unförmigen Steinmassen, so werden auch der schwarze Moorgrund und die öde Wüste von der Volksphantasie dem Teufel als Wohnplätze angewiesen. Was die Wüste betrifft, so stimmt die Bibel mit dem Volksglauben überein; sie erscheint von Asasel (3. Mos. 16, 8, 10) und Asmodi (Tobias 8, 3.) ab bis auf die von Christus ausgetriebenen Dämonen (Matthäus 12, 43) als der Herrschersitz höllischer Mächte.

## B. Die Schönheit der organischen Natur.

### 1. Schönheit der Pflanzenwelt.

Die Pflanzenwelt steht uns näher als die unorganische Natur, weil sie das vegetative Leben mit uns teilt (§ 6 B). Ein Teil der Pflanzen wächst wie der Mensch dem Himmel entgegen; das Gesetz der Schwere scheint durch eine höhere Kraft überwunden. Je mehr sich das auf den ersten Blick unserem Auge darstellt, um so angenehmer ist die Wirkung. Daher erfreuen uns Blumen mehr als Kräuter und Moose, Bäume mehr als Gesträuch. Die schlanke Palme am Altar zu Delos bot dem erfahrenen Odysseus den anmutigsten Vergleich mit der schönen Tochter des Alkinoos und Xerxes war von einer Platane, die er auf dem Wege nach Sardes traf, so entzückt, daß er ihr einen goldenen Schmuck widmete und einen Soldaten zum Wächter gab. Wo „der Pappeln stolze Geschlechter In geordnetem Pomp vornehm und prächtig“ daherziehen, erwarten wir einen Fürstensitz, „dieses Dienergefolg“ meldet den Herrscher uns an“. Dagegen macht ein schief gewachsener oder am Boden liegender Baum einen peinlichen Eindruck und die Trauerweide trägt ihren Namen mit Recht von den tief zur Erde herabhängenden Zweigen.

Neben dem himmelanstrebenden Wuchs erfreut uns nicht minder das schöne Gefüge des kräftigen Stammes mit den knorrigen Ästen und Zweigen, die in ihrer Eigenart zusammen ein prächtiges Laubdach bilden, wenn sich der Baum am glücklichen Standort ungehindert entwickelt. Die Eiche war den Griechen und Römern nicht minder wert als unseren Vorfahren und jeder weiß, welche Bedeutung die Linde im Leben und in der Poesie des deutschen Volks gewonnen hat.

Einen weiteren Reiz gewinnt die Pflanzenwelt durch das wechselnde Bild, das sie im Verlauf des Jahres darbietet. Immer aufs neue erfreuen wir uns an dem zarten knospenden Grün der Kirschen- und Apfelbäume im Frühling, im Sommer an den blumigen Blüten und im Herbst, wenn die Blätter verwelken, an der farbigen Frucht,



die übrigens für die Ästhetik nur insofern in Betracht kommt als sie aufs Auge wirkt. „Die Bäume wären die glücklichsten Geschöpfe“, meint J. P. Hebel, „wenn sie wüßten, wie frei und lustig sie wohnen; wie schön sie sind im Frühling und in ihrem Christkindleinsstaat im Sommer, wenn alles stehen bleibt und sie betrachtet und Gott dankt, oder wenn der Wanderer ausruht in ihrem Schatten und ein Pfeiflein Tabak genießt oder ein Stücklein Käs, und wie sie gleich dem Kaiser Wohltaten austeilen können und jung und alt froh machen umsonst“.

## 2. Die Schönheit der Tiere.

Die Pflanzenwelt wirkt um so wohltätiger auf den ästhetischen Sinn, je deutlicher sie, sei es im schlanken Wuchs, sei es in der Ausbreitung der Zweige, sei es in Blatt, Blüte und Frucht, ihr organisches Leben zu erkennen giebt. Beim Tier tritt nun zu der im Zellenleben verkörpertem Vegetation die durch die Nerven vermittelte Empfindung (§ 6 B und C). Es steht um so höher, je mehr es für die einzelnen Arten der Empfindung gesonderte Organe hat und je freier es in seinen Bewegungen den Reizen der Empfindung folgen kann. So bietet es uns auch in seiner Erscheinung einen um so erfreulicheren Anblick, je deutlicher sich die Körperteile, die dem vegetativen Leben dienen, vom Kopf als dem Hauptträger der Sinneswerkzeuge und den Bewegungsorganen als den Vollstreckern der durch die Sinne geweckten Triebe abheben.

So kommen die Weichtiere, deren Nervensubstanz über die Oberfläche des ganzen Körpers verteilt ist, für die Ästhetik kaum in Betracht, oder doch nur durch Eigenschaften, die sie mit den Pflanzen teilen, Schönheit der Farben, Linien u. s. w. Mehr interessieren uns schon die Insekten, bei denen Kopf und Füße oder auch Flügel mehr oder weniger deutlich vom Rumpf geschieden sind. Unter den Wirbeltieren lassen uns die Fische kühl bis ans Herz hinan, weil Kopf, Brust, Bauch und Schwanz gar zu sehr ineinander geschoben sind. Bei den Amphibien und Reptilien stößt uns ab, daß Kopf, Brust und Schwanz fast ganz in der Horizontallinie liegen. Doch hat die Schlange mit ihrem lebhaften klugen Blick, ihrer Empfänglichkeit für Musik, ihrer glänzenden Haut und den Giftzähnen neben zahlreichen Feinden auch manche Verehrer gefunden und ist der bildenden Kunst nicht fremd geblieben.

Weit höher steht für die ästhetische Betrachtung das Reich der Vögel. Nicht nur, daß manche an Reinheit und Farbenreichtum des Gefieders den schönsten Pflanzenblüten gleichkommen, daß andere an Schärfe der Sinne und Schnelligkeit der Bewegung alle anderen Tiere übertreffen, daß in ihrer Körperbildung Kopf, Hals, Leib und Bewegungsorgane deutlich geschieden sind, ihnen ist auch das Reich der Töne, des melodischen Klanges, erschlossen, während den Fischen Hekate für immer den Mund geschlossen hat und die Amphibien es nur zu mißtönendem Zischen oder Quaken bringen. Welch' ein neues höheres Leben beginnt in Wald und Wiese, wenn der Kuckuk und die Amsel rufen, die Lerche über uns im blauen Raum ihr schmetternd Lied erschallen läßt und die Nachtigall ihre jauchzenden oder klagenden Weisen anstimmt!

Näher indessen als die Segler der Lüfte stehen uns die Säugetiere, mögen wir auf den Bau ihres Körpers oder auf ihre Lebensweise achten. Vielleicht ebendeshalb legen wir bei ihrer ästhetischen Betrachtung besonders gern den Maßstab unseres eigenen



Körpers an und lassen beiseite, was sich von diesem allzuweit entfernt. Die Wale und Elephanten regen unseren Schönheitssinn ebensowenig an als die Ratten und Mäuse. Um so mehr aber die Tiere, die der Mensch seit langer Zeit gezähmt und in seinen Dienst gezogen. Wie viele Dichter und Maler haben sich nicht mit bestem Erfolg bemüht, das Behagen wiederzugeben, mit dem uns der Anblick weidender Rinder oder Schafe erfüllt! Vom Hirten ist der Hund unabtrennbar, doch verdankt dieser seine hervorragende Stellung unter unseren Haustieren weniger seiner körperlichen Schönheit als seinen Gemüteeigenschaften. Als das schönste unter den Haustieren gilt das Pferd in seiner harmonischen Vereinigung von Kraft und Gewandtheit. Seit den Tagen Hiobs und Homers haben die Dichter sein Lob gesungen und Bildhauer und Maler mit ihnen gewetteifert, seine Schönheit in idealen Nachbildungen festzuhalten. Das erhöhte Selbstgefühl des Reiters trägt gewiß nicht wenig zu dieser Wertschätzung bei. „Niemals“, sagt Goethe, „fühlt sich der Mensch körperlich freier, erhabener, begünstigter als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tieres, eben als wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin als höheres Wesen zu wallen vermag“. Es ist beiläufig recht charakteristisch für unsere Zeit, daß mehr und mehr das Reitpferd durch das Fahrrad und das Viergespann durch das Automobil verdrängt wird.

Löwen, Tiger, Panther, Leoparden u. s. w. würden durch die anmutigen Wellenlinien ihrer Körperformen, durch die glänzende Hautfarbe, das Feuer des Auges, die Kraft und Gewandtheit der Bewegung auf den ästhetischen Sinn vielleicht noch erfreuender als das Pferd wirken, wenn sich nicht im Wesen dieser katzenartigen Raubtiere Falschheit und Mordlust zugleich ausdrückte und der Bewunderung Schrecken beimischte. Zu diesen unzählbaren Raubtieren stehen die in unseren Gebirgen und Wäldern frei lebenden Wiederkäuer, Hirsch, Reh, Gemse u. s. w. in schönem Gegensatz. Sie sind ebensoweit von der Wildheit der Raubtiere entfernt als von der teilweise allzu massigen und schwerfälligen Erscheinung der wiederkäuenden Haustiere und bilden eine Hauptzierde unserer Waldungen.

In der äußeren Erscheinung steht der Affe dem Menschen am nächsten. Er kann aufrecht gehen, seine Vorderfüße, meist zum Klettern verwendet, nähern sich unseren Händen, der runde Kopf zeigt an der Vorderseite ziemlich ausgeprägte Gesichtszüge, manchen Gattungen fehlt auch der Schwanz. Aber der Affe hat den aufrechten Gang nicht ausgebildet, ist wadenlos, knieschwach, schmalhüftig und im Rückgrat gekrümmt. Das Gesicht mit der dürftig gewölbten Stirn, den stark hervortretenden Freßwerkzeugen, dem bald lüsternen, bald boshaften Ausdruck der Augen erinnert zumeist an die niedrigen Eigenschaften des Menschen. Er teilt mit uns die Liebe zu den Jungen und den Nachahmungstrieb, aber es fehlt ihm dabei das Verständnis des Zweckes. Indem er an der Schwelle der Menschheit steht, ohne sie überschreiten zu können, und uns überwiegend die tierische Seite unseres Wesens vor Augen stellt, macht er auf feinfühlende Beobachter mehr einen abstoßenden als anziehenden Eindruck. Otilie in den Wahlverwandschaften begreift nicht, wie man's über das Herz bringen könne, die garstigen Affen so sorgfältig abzubilden; man erniedrige sich schon, wenn man sie nur als Tiere betrachte. Faust findet sie beim Besuch der Hexenküche so abgeschmackt, wie er nur je etwas gesehen habe. Um so sympathischer aber sind sie dem Teufel mit ihrer schamlosen Lusternheit; auch zur Nachäffung religiöser Zeremonien kann er sie vortrefflich gebrauchen.



## § 22. Die schönen Künste im allgemeinen.

### A. Natur und Kunst.

Wohin man immer den Aufenthaltsort der ersten Menschen verlegen mag, jedenfalls bot er ihnen die Möglichkeit der Erhaltung und Fortpflanzung. Die Bibel berichtet in Übereinstimmung mit der Tradition der meisten vorderasiatischen Völker, daß ihnen ein baumreicher wohlbewässerter Garten am Fuß eines Berges angewiesen worden sei. Wie in der Erinnerung an das verlorene Paradies wurde es den Persern zur religiösen Pflicht gemacht, Bäume schön geordnet in Reihen anzupflanzen und reine Kanäle sanften Falles zwischen ihnen hindurchzuleiten, damit die Sonne gern hineinscheine. Der Spartaner Lysander war erstaunt, in den Gärten des jüngeren Kyros zu Sardes eine so große Regelmäßigkeit und kunstvolle Anordnung zu finden. Die märchenhaften hängenden Gärten der Semiramis in Babel waren wohl auch nichts anderes als künstliche Terrassen mit Baumgruppen, durch die Nebukadnezar seiner Gattin einen Ersatz für die Berge ihrer medischen Heimat bieten wollte.

Am Gartenbau läßt sich das Verhältnis der Kunst zur Natur deutlich erkennen. Wenn der Mensch den Reiz und die Wohltat der schönen Natur lange Zeit empfunden hat und dann entbehren muß, was liegt ihm näher, als Ersatz dafür zu suchen! Er ahmt die Natur nach, indem er Blumen und Bäume anpflanzt, Quellen der Erde entlockt und Bäche nach seinem Wohlgefallen lenkt. Nachahmen ist an sich schon ein Vergnügen, wie die Anwendung jeder Kraft, die Ausübung jedes Talents. Sie wird um so lohnender, je reichere Früchte sie bringt. Die Natur ist die Lehrerin und der Mensch pfuscht ihr zunächst nur ins Handwerk, indem er mechanisch nachahmt, was er ihr absieht.

Aber er bleibt dabei nicht stehen. Er lauscht der Natur ihre Geheimnisse ab; er merkt, worauf sie es mit diesem Baum, dieser Blume eigentlich abgesehen hatte und an welchen äußeren Hindernissen ihre Absicht scheiterte. Er stellt Bäume zu Gruppen zusammen, die er bis dahin nie in dieser Weise vereinigt gesehen und erzielt damit eine große Wirkung. Er findet, daß ein kleiner Wasserfall unter dem Laubdach der Bäume die Phantasie mehr anregt als der stille Bach im Wiesengrund. Es gelingt ihm, Blumen zu züchten, die alle Wald- und Feldblumen weit übertreffen. Er stellt die moosbewachsenen Steine zu Felsgebilden zusammen, die den Betrachter ans Hochgebirge erinnern. Geht er dabei über die Natur hinaus, so folgt er doch nur den Winken, die er von ihr empfangen. Er spürt etwas von ihrer schöpferischen Kraft in sich und darum versteht er sie auf halbem Wort, in ihren geheimen Andeutungen.

So verfährt das Genie; so entsteht die ideale Kunst. Der Kleinmeister aber will der Natur die Regeln seines Kopfes aufzwingen, auch solche, die ihrem Wesen fremd sind, denen sie widerstrebt. Da ist der Gartenkunst nichts gut, wie es aus den Händen der Natur kommt; es muß sichtbar den Stempel der Menschenhand tragen. Die Schönheit weicht der mathematischen Regelmäßigkeit. Der Boden des Gartens muß eine wagrechte Ebene sein, Bäche dürfen nur in gerader Linie laufen, Teiche müssen kreisrund und von gehauenen Steinen eingefast sein. Die Bäume zeigen stereometrische Figuren, Kugeln, Kegel, Pyramiden oder gar Tiergestalten. Die Hecken, die den Garten umgeben, sollen Festungsmauern mit Türmen und Zinnen gleichen.



Eine Übertreibung zieht in der Regel die andere nach sich. Der französischen Gartenkunst, die Lenôtre um die Mitte des 17. Jahrhunderts begründete, folgte die englische, die sich den tropischen Urwald zum Vorbild nahm. Wenn man das Ideal darin setzt, alles wild wachsen zu lassen, so ist's auch mit der Gartenkunst zu Ende. Die ideale Kunst liegt immer zwischen den Extremen.

### B. Das Schöne und das Erhabene.

Die Geschichte des schönen Gartenbaus zeigt, daß der Geschmack in Bezug auf das Naturschöne wechselt; nicht immer legt man auf dieselbe Erscheinung denselben Wert, bald hat die Natur, bald die Kunst des nachbildenden Menschen das Übergewicht. Für den Betrachter aber kommt es nur darauf an, daß der Anblick ihn erfreut und über den Kampf ums Dasein mit seiner Begierde, Furcht und Not weit hinaushebt. Das wird dann am leichtesten erreicht, wenn das, was er erblickt und hört, auch selbst auf friedlichen Genuß des Daseins hindeutet, Blumen, Bäume, die Sonne, die sich im Wasser spiegelt, weidende Schafe, Gesang des Hirten, der das Echo weckt u. s. w.

Zeigt uns nun aber die Natur gigantische, himmelanstrebende, nackte Felsmassen, unabsehbare Schnee- und Eisflächen, in der Ferne das vom Sturm gepeitschte, aufgewühlte und heulende Meer, also Zustände oder Vorgänge, die dem menschlichen Dasein feindlich gegenüberstehen oder es doch in seiner ganzen Ohnmacht und Kleinheit zeigen, kann auch ein solcher Eindruck unser ästhetisches Wohlgefallen erwecken? Griechen und Römer verneinen diese Frage. Livius spricht nur von der Scheußlichkeit der Alpen und Cäsar hatte bei seinen zahlreichen Alpenübergängen durchaus kein Auge für die Schönheit des Hochgebirgs; er zog es vor, sich unterwegs in vergleichende Studien der griechischen und römischen Grammatik zu versenken. Die unwirtliche Öde dieser Eis- und Schneewüsten, diese schwindelerregenden Saumpfade an grauenvollen Abgründen und himmelhohen Felswänden, die Furchtbarkeit der abstürzenden Lawinen erfüllten die Alten mit demselben Grausen wie die Eiswüsten des Nordpols unsere Seefahrer. Nicht viel anders dachten unsere Vorfahren und die übrigen europäischen Kulturvölker von der Alpenwelt. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verwandelte sich allmählich die Furcht in Liebe. Hallers Lehrgedicht, Rousseaus Neue Heloise, Saussures Wanderungen, Goethes Schweizerreisen, Schillers Tell bahnten den Weg zum ästhetischen Genießen der Alpenwelt und heutzutage sind Alpenwanderungen, selbst mit absichtlichem Aufsuchen der Gefahr, der beliebteste Sport der vornehmen Welt und des gebildeten Bürgertums.

Worin besteht nun für uns der Reiz des Hochgebirgs? Sie suchten in der Natur vor allem das Schöne, wir das Erhabene. Erhaben nennen wir eine Naturerscheinung, bei der wir uns zuerst über den feindseligen, Vernichtung drohenden Eindruck einer uns weit überlegenen Macht erheben müssen, um dann gleichwohl zur Bewunderung des Schönen darin zu gelangen. Indem der Mensch sich auf der einen Seite als ein verschwindendes Nichts gegenüber ungeheuren Mächten fühlt und doch zugleich die Kraft inne wird, sich über alle diese Schrecknisse wegzusetzen, um sich dem reinen Genuß der Anschauung, des Erkennens hinzugeben, erhebt er sich über sein Ich; er hat das Gefühl des Erhabenen. Er hat's noch in erhöhtem Grade, wenn er die überlegene Naturgewalt nicht nur aus der Ferne hört und sieht, sondern ihre Macht direkt empfindet.



Schillers Glockengießer bemüht sich umsonst, des furchtbaren Feuers Herr zu werden, das die Arbeit seines ganzen Lebens in wenigen Stunden vernichtet. Hoffnungslos Weicht der Mensch der Götterstärke. Müßig sieht er seine Werke Und bewundernd untergehn.

### C. Die schönen Künste.

Kunst (von können) bedeutet die Befähigung zu einer Leistung. Wird die Kunst lediglich auf die Herstellung des Nützlichen gerichtet, so liegt sie nicht im Gebiet der Ästhetik. Die Kunst des Gartenbaus z. B., insofern sie auf die Erzielung von Nahrungsmitteln ausgeht, kommt für uns nicht in Betracht. Nur insofern sie den ästhetischen Sinn befriedigt, kann sie den schönen Künsten beigezählt werden, nimmt aber unter diesen, weil die Natur doch das Meiste dabei thut, nur eine Übergangsstelle ein. Das Reich der schönen Künste beginnt da, wo die Sorge um die Erhaltung des Lebens zurückgetreten ist, wo der Mensch, aus dem Dienst der Not entlassen, seine Freiheit genießen will. Wenn es ihm durch die nützlichen Künste gelungen ist, sich die Naturkräfte dienstbar zu machen, wenn er durch gemeinschaftliche Arbeit, durch Gewerbleiß und Handel, durch eine Staatsverfassung, die für die Sicherheit der Person und des Eigentums Bürgschaft leistet, in den Stand gesetzt ist, über einen großen Teil seiner Zeit und Kraft frei zu verfügen,

„Da gebietet das Glück dem Talent die göttlichen Kinder,  
Von der Freiheit gesäugt, wachsen die Künste der Lust“.

Der Wohlstand ist die Mutter, das Talent der Vater, die Freiheit die Amme der Künste, die nicht dem Bedürfnis, dem Nutzen, sondern der Freude dienen wollen.

Die schönen Künste finden ihren Weg zum menschlichen Geist (vergl. § 20) durch die höheren Sinne, das Auge und das Ohr. Durchs Auge erfreuend zu wirken machen sich die Architektur, die Skulptur und die Malerei zur Aufgabe. Durchs Ohr nehmen ihren Weg zur Phantasie und zum Herzen die Musik und die Poesie. Die Mimik (Schauspielkunst) wendet sich an beide Sinne. Die Tanzkunst (Orchestik) überträgt die Rhythmik der Musik, die durchs Ohr wirkt, auf die Bewegungen des Körpers, die sich dem Auge darstellen.

Da Architektur, Skulptur und Malerei das Material, dessen sie sich bedienen, um bilden, um die ästhetische Wirkung zu erzielen, nennt man sie auch bildende Künste. Die Künste, die sich ans Ohr wenden, benutzen das sinnliche Material (Holz, Metall, Saite, Sprachwerkzeuge, menschliche Körper) zu vorübergehender Wirkung und werden deshalb transitorische genannt. Worauf unser Wohlgefallen an den schönen Künsten beruht, das läßt sich nicht in einer für alle gleich zutreffenden Definition zusammenfassen, sondern muß im einzelnen dargelegt werden.

### § 23. Die Architektur.

Die Baukunst gehört nach ihrem Ursprung zu den nützlichen Künsten und dient auch heute noch überwiegend nützlichen Zwecken. Insofern sie nun lediglich darauf ausgeht, Menschen und Tieren einen sicheren und ihren Bedürfnissen angemessenen Aufenthaltsort zu verschaffen, hat sie für die Ästhetik keine Bedeutung. Erst wenn der



Architekt das Auge durch die Schönheit eines Baus erfreuen will, sei es daß er ein Werk zu rein ästhetischen Zwecken aufführt, sei es, daß er die ästhetische Architektur mit dem Nutzbau geschickt zu vereinigen weiß, gehört seine Tätigkeit zu den schönen Künsten.

Wodurch aber wirkt die Baukunst erfreulich? Ihr Hauptmaterial ist der Stein, die starre Masse, die lediglich dem Gesetz der Schwere folgt und, wie wir gesehen haben (§ 21 A), zu den reizlosesten unorganischen Körpern gehört. Die zu einem Bau gehörigen Steine bilden zusammen nur einen unschönen Haufen. Nun aber benutzt der Architekt die Starrheit, die Kohäsion des Steines, im Gegensatz zu seiner Schwere, um an ihm das Verhältnis von Stütze und Last vors Auge zu bringen. Je deutlicher ins Auge fällt, daß ein Teil als Stütze, ein anderer als Last dient, um so erfreulicher ist die Wirkung. Eine Mauer, in der die meisten Steine Stütze und Last zugleich sind, macht keinen ästhetischen Eindruck; sie fängt erst an erfreuend zu wirken, wenn die Vorderfläche geglättet ist und daher den einheitlichen Charakter der Stütze trägt, die obere Steinlage aber, die nichts mehr zu tragen hat, sich dadurch, daß sie die Wand überragt, augenscheinlich als Last zu erkennen gibt.

Am reinsten tritt uns das Verhältnis von Stütze und Last, auf welchem die Wirkung der Architektur beruht, in Säule und Gebälk entgegen, während geschlossene Wände der Kunstentwicklung am wenigsten Raum bieten. Die kreisrunde Säule übertrifft als Stütze den viereckigen Pfeiler, weil sich die Last auf die kreisrunde Fläche gleichmäßig verteilt, während der Pfeiler an den Ecken weniger tragfähig ist als in der Mitte. Die gewundene Säule wirkt auf das natürliche Formgefühl direkt unangenehm, weil durch die fortlaufenden Einbiegungen offenbar die Kraft der Stütze vermindert wird. Da die Tragfähigkeit der Säule auf ihrer Dicke beruht — natürlich ist nur von Steinbauten die Rede! — so muß diese im richtigen Verhältnis zu der Last stehen, die sie zu tragen hat. Der Anblick muß uns die Überzeugung geben, daß die Säule nur trägt, was sie mit Leichtigkeit tragen kann. Sie darf aber auch nicht viel weniger tragen, denn eine starke Stütze ohne ausreichende Last wirkt auf den Betrachter ebenso unerfreulich als schwere Last ohne ausreichende Stütze. Der Säulensaal im Reichspalast zu Luxor verliert dadurch bedeutend an Wirkung, daß hier sehr viel mehr Säulen stehen, als die Decke erfordert. Da der obere Teil der Säule weniger zu tragen hat als der untere, so erscheint es angemessen, daß sich der Schaft vom ersten Drittel ab nach oben verdünnt.

An Säule und Gebälk hat sich die künstlerische Tätigkeit der Griechen auf dem Gebiet der Architektur vorzugsweise entfaltet. An ihnen unterscheidet man die drei Baustile, die man nach den Stämmen und Städten, in welchen sie ihre Blüte erreichten, den dorischen, jonischen und korinthischen nennt.

Die dorische Säule ruht ohne besondere Basis auf dem Boden, ihre Höhe beträgt in den schönsten Gebäuden etwa  $5\frac{1}{2}$  untere Durchmesser, die Verjüngung  $\frac{1}{6}$ , der Abstand zwischen den einzelnen Säulen  $1\frac{1}{4}$ — $1\frac{1}{2}$ . Dicke, Höhe, Zwischenräume, alles steht in genauem Verhältnis zur gegebenen Last. Da diese sich gleichmäßig verteilt, müssen auch die Säulen gleichweit auseinander stehen und nicht etwa in Gruppen zusammen geordnet sein, wie wir's bei uns nicht selten finden. Wenn in einigen dorischen Tempeln die Ecksäule etwas mehr an die nächste herangerückt ist, so hat's seinen Grund darin, daß sich durch das Zusammentreffen des Gebälks an der Ecke die Last vermehrt. — Der Säulenkopf, das Kapitäl, wird zunächst durch einige ringförmige Einschnitte, den



Säulenhals, angedeutet, dann folgt ein kreistrunder, den Schaft überragender Wulst, Echinus, und eine viereckige Deckplatte, Abakus, nicht nur um die tragende Fläche zu vergrößern, sondern auch um vor Augen zu stellen, daß die Säule nicht wie ein Zapfen im Gebälk steckt, sondern es zu tragen bestimmt ist.

Dem Gebälk, der Last, ist die horizontale Linie ebenso angemessen, wie der Stütze die vertikale. Es beginnt mit dem Architrav, scheinbar einem einzigen Steinbalken, der auf den Säulen ruht und die Grundlage des Daches bildet. Was dann folgt, der Fries mit den Triglyphen und Metopen, das Kranzgesims, die Traufrinne und das Giebelfeld, legt alles seinen Zweck auf die einfachste und natürlichste Weise dar. Die Triglyphen z. B. erscheinen als die Köpfe der Deckbalken, die von den Säulen getragen werden und nun ihrerseits die Decke tragen; das wird durch die Rinnen angedeutet, die den Kanneluren der Säule entsprechen. Durch die leeren Räume zwischen ihnen wurde anfangs dem Licht der Zugang in den Tempel geöffnet; als aber später in den Hypäthraltempeln das Dach geöffnet wurde, um das Götterbild darunter im vollen Glanz der Sonne zu zeigen, wurden die Metopen mit Marmorplatten ausgefüllt, deren Reliefbilder das Auge erfreuten. Kurz, hier steht alles an seinem Platz, jeder Teil gehört zum Bestande des Ganzen und kann nicht entfernt werden, ohne eine empfindliche Lücke zu hinterlassen. Daß man dem Giebeldach den Vorzug vor dem flachen gab, geschah einmal, weil man auf andere Weise große Flächen nicht zu bedecken wußte, und dann wohl auch, um dem Regen und Schnee Abfluß zu gewähren.

Wo es sich darum handelte, gewaltige Bauten herzustellen, wählte man den dorischen Stil, dessen Säulen durch größere Dicke und näheres Zusammenstehen auf schwere Lasten berechnet waren. Die jonische Säule ist zierlicher, schlanker, reicher als die dorische. Sie erhebt sich auf einem mehrfach gegliederten Fuß zu einer Höhe von 8—9 unteren Durchmesser, der Hals wird durch Verzierungen in der Art einer Perlenschnur angedeutet, der Echinus zeigt reicheren Schmuck; besonders bemerkenswert ist aber das Polster über dem Echinus, das an die Stelle der viereckigen Deckplatte der dorischen Säule tritt; von vorn gesehen, macht dieses Volutenband mit den spiralförmigen Windungen, die sich an beiden Seiten herabsenken, den Eindruck eines eleganten Polsterkissens, das die Last bedeutend verteilt und die Tragkraft erhöht. Auch das Gebälk ist reicher gegliedert und schöner umrahmt als im dorischen Stil.

Das Kapitäl der korinthischen Säule ist im Anschluß an ägyptische Vorbilder als Blumenkelch gedacht und von einem Blätterkranz umschlossen. Zu reicher Anwendung kam es zur Zeit Alexanders des Großen und bei den Römern. Da heben sich aus einem einfachen oder doppelten Kranz von Akanthusblättern vier volutenartige Stengel mit Blättern und Knospen hervor. An die Stelle dieser Stengel setzte das Komposita-Kapitäl das ganze jonische Volutenband auf die korinthischen Akanthuskränze. Die mannigfachen Verzierungen der Kapitäle und des Gebälks gehören übrigens nicht der Architektur, sondern der Skulptur, ja teilweise der Malerei an. Sie können als mehr zufälliger Schmuck hinzukommen oder auch wegfallen, ohne auf die Wirkung des Ganzen einen erheblichen Einfluß zu üben. —

Wie wir den Griechen die Säulenordnungen verdanken, so den Römern die Kenntnis des Gewölbebaus. Nicht als ob Griechen und Römer Säulen und Gewölbe zuerst errichtet hätten. Säulen gab's schon in Ägypten, Vorderasien, Indien und China, bevor die Griechen



in der Weltgeschichte auftraten und das Gewölbe haben die Römer den Etruskern abgesehen. Aber was die anderen Völker zunft- und handwerksmäßig übten, dem gaben Griechen und Römer Regel und Gesetz, Maß und Ordnung; so erhoben sie das Handwerk zur Kunst und wurden die Lehrer der Menschheit. Beim Gewölbebau sind zu unterscheiden das Tonnengewölbe, das Kreuzgewölbe, die Kuppel und die Nische. Das Tonnengewölbe setzt zwei parallele Grundmauern von gleicher Stärke voraus, die durch ein Dach verbunden werden sollen. Hat man Steinbalken, die lang genug, oder Holzbalken, die stark genug dazu sind, so ist die Aufgabe sehr einfach zu lösen. Das Giebeldach, dessen beide Hälften sich oben gegenseitig unterstützen und unten an den Mauern ein Widerlager haben, ist freilich eine noch einfachere Auskunft. Soll aber ein weiter Raum durch ein festes Steindach überspannt werden, so werden die Steine nach unten keilförmig zugestutzt, auf irgend einer, später zu entfernenden Grundlage so zusammengesetzt, daß sie einen Bogen oder Kreisabschnitt bilden, und durch Mörtel verkittet; einmal in die rechte Lage gebracht, müssen sie dann sich selbst tragen. — Das Kreuzgewölbe ist da am Platz, wo man keine parallelen Grundmauern anbringen kann, die den Druck des Gewölbes aushalten; über Wänden z. B., die durch Türen und Fenster unterbrochen sind. Dann werden vier Eckpfeiler durch zwei Gewölbebogen verbunden, die sich in der Spitze rechtwinklig schneiden. Diese Bogen dienen als Träger für die vier Dreiecke oder Kappen zwischen ihnen und entlasten damit die Grundmauern, mit denen sich die Kappen berühren, ohne auf ihnen zu ruhen. — Die Kuppel erhebt sich in Gestalt einer hohlen Halbkugel über einem kreisrunden Unterbau. — Die Hälfte einer Kuppel mit der Hälfte eines kreisförmigen Unterbaus bildet eine Nische. Im Gewölbebau ist also Stütze und Last keineswegs so deutlich gesondert wie bei Säule und Gebälk; vielmehr ist jeder Stein zugleich Last und Stütze. Dagegen zeigt sich allerdings auf den ersten Blick die Notwendigkeit jedes Steins zum Bestande des Ganzen. Was aber wichtiger ist für den ästhetischen Eindruck, man kann mittelst des Gewölbebaus, z. B. durch die Kuppel, so weite Räume überspannen, daß wir dadurch den Eindruck des Erhabenen bekommen (§ 22 B). Das Riesengewölbe der Peterskirche in Rom z. B. läßt uns die Kleinheit, das verschwindende Nichts des eigenen Körpers tief empfinden, während wir uns zugleich weit über unser Ich erhoben fühlen durch die Bewunderung eines Raumes, der zwar ringsum begrenzt, doch aber nach allen drei Dimensionen fast unendlich ausgedehnt ist.

Der Rundbogen in Verbindung mit der Säule giebt dem romanischen Baustil sein Gepräge, der in Westeuropa vom 10. bis 12. Jahrhundert herrschte. Hier ist immer noch in der Säule als der natürlichsten Stütze, in der horizontalen Linie für die Last, die Baukunst der Griechen und Römer maßgebend. Der gotische Stil dagegen, der sich im 13. Jahrhundert von Nordfrankreich aus verbreitete, bricht vollständig mit der klassischen Überlieferung. Er kennt weder Säule noch Gebälk. Nicht mehr wird die Schwere des Steins durch die Starrheit überwunden, vielmehr scheint sich die Lebenskraft der Bäume dem Gestein mitgeteilt und das Gesetz der Schwere überwunden zu haben. Himmelhohe Pfeiler steigen empor, um sich oben in den Gewölberippen wie Bäume in Ästen, Zweigen und Blättern zu entfalten. Es ist ja freilich nur Schein, daß hier das Gesetz der Schwere überwunden ist, denn am Ende müssen die Spitzbogen ebenso sich und die Decke tragen als das Tonnengewölbe. Aber die vertikale Linie herrscht so sehr vor, Türme, Stäbe, Spitzen, menschliche Gestalten, Blätter und Blumen



weisen so entschieden nach oben und verdecken so sehr die schrägen Linien, daß man sich mit einiger Phantasie in den Hochwald versetzt glauben kann. Das ist um so leichter, da die schmalen, durch die Architektur eingeschränkten und durch buntes Glas verdunkelten Fenster das Licht nur spärlich und gebrochen einlassen.

Gleichwohl bleibt es dabei, daß unser ästhetisches Wohlgefallen an den Werken der Architektur auf der Anschauung des Verhältnisses von Stütze und Last, von Starrheit und Schwere beruht. Erführen wir vom schönsten gotischen Bauwerk, daß es nicht aus Stein, sondern aus Kork oder Papier errichtet sei, so würde unsere Freude sehr vermindert werden, weil sich jene Naturkräfte in diesen leichten Stoffen viel weniger offenbaren. Warum aber dann solche Figuren schaffen, wie die Heiligen an den Portalen gotischer Kirchen, die, mit ihren Tabernakeln auf den Köpfen, weder stehen noch liegen, überhaupt keinen Halt haben und daher eher aus Papier als aus Marmor gemacht erscheinen? Nirgends ist ein Verhältnis zwischen Höhe und Dicke der Pfeiler, zwischen Stütze und Last. Freilich nötigt uns jedes in seiner Art vollendete Werk eine gewisse Bewunderung ab und kein empfänglicher Geist wird durch die herrlichsten Tore der Welt in den Kölner Dom eintreten, ohne mit dem alten Jakob zu denken: Wie heilig ist diese Stätte; hier ist nichts anders denn Gottes Haus, hier ist die Pforte des Himmels!

Daneben aber wird, wer etwa die Peterskirche in Rom mit dem Kölner Dom vergleicht, der Renaissance ihre volle Berechtigung, ja ihre Überlegenheit gegenüber der Gotik zuerkennen. Hier ist an die Stelle des multiplizierten Kleinen wieder das Einfach-Große des klassischen Altertums getreten. (Daher der Name *renaissance*, Wiedergeburt, den die Franzosen dem italienischen *rinascite* nachgebildet haben.) Mit den Spitzbogen verschwinden zugleich die vielfach gegliederten Pfeiler; die Säule kommt wieder zu Ehren, die horizontale Lage der Last tritt uns im flachen Dach entgegen. Auf hohe durchbrochene Türme wird kein Wert gelegt, die Kuppel aber wird für große Kirchen zur Regel.

Ihren Haupttriumph aber feiert die Renaissance im Palastbau. Da werden die Höfe rings mit offenen Säulenhallen umzogen, die sich dann in den oberen Stockwerken wiederholen. Die Stockwerke werden durch die horizontalen Gesimse scharf geschieden; der schwere dorische Stil kommt unten, der jonische in der Mitte, der korinthische oben zur Anwendung. Auch Fenster und Portale werden durch antike Säulen und das entsprechende Gebälk eingerahmt. Dem Licht wird überall der reichste Eingang in die weiten offenen Räume gestattet, damit der Schmuck der Wände, mag er dekorativer oder malerischer Art sein, in vollem Glanz hervortrete. Und nicht nur das, das Licht entfaltet der Architektur gegenüber eine besonders erfreuliche Seite, wenn es ihre schöne rythmische Gliederung aufweist, und zugleich im Spiel mit der Oberfläche des undurchsichtigen Steins, der es hier aufnimmt, dort zurückstrahlt, seine eigene Natur und die des Materials offenbar macht. —

Die Baukunst zieht den Stein, die starre und schwere Materie, in den Dienst des Schönen. Einen gewissen Gegensatz zu diesem bildet das Wasser. Es folgt zwar auch dem Gesetz der Schwere, ist aber in seiner leichten Verschiebbarkeit, seiner Gleichgültigkeit gegen die Form, seiner Durchsichtigkeit, vom Stein sehr verschieden. Besonders zeigt es sich auch der Einwirkung des Lichts gegenüber sehr viel beweglicher und lebendiger. Daher ist's ein recht glücklicher Gedanke, die Architektur mit der Hydrotechnik



zu vereinigen und damit dem Licht Gelegenheit zu bieten, seine Natur zugleich an der starren und an der flüssigen Materie kundzugeben. Welche prächtigen Wirkungen dadurch erzielt werden, zeigt die Alhambra mit ihrem Löwenbrunnen inmitten der reizendsten Arkaden von strahlendem weißem Marmor. Auch der Petersplatz würde ohne Madernas gewaltige Springbrunnen nicht zu den schönsten Plätzen der Welt gerechnet werden können. Den anziehendsten Schmuck unserer alten und neuen Städte bilden nicht selten die öffentlichen Brunnen, die aufs originellste mit Werken der Architektur in den verschiedensten Stilarten verbunden sind.

Friedrich Schlegel hat die Architektur eine gefrorene Musik genannt; Goethe eine verstummte Tonkunst. Richtig ist an dieser oft wiederholten Vergleichung nur, daß dem Rhythmus in der Musik, der Teilung in gleiche, einander entsprechende Teile, die Symmetrie in der Architektur entspricht; im übrigen sind die beiden Künste nach ihrem inneren Wesen wie nach der Art ihres Ausdrucks himmelweit verschieden. Lessing würde über den Vergleich nicht anders geurteilt haben, als über die blendende Antithese des griechischen Voltaire, der die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei nannte.

## § 24. Die Skulptur.

Die Skulptur zieht dasselbe Material in ihren Dienst wie die Architektur, Holz, Stein, Metall, aber sie hat eine ungleich schwerere Aufgabe. Denn die Architektur verlangt vom Material nichts, das ihm fremd wäre; es soll in jeder Lage nur die ihm wesentlichen Eigenschaften, Schwere und Starrheit, hervorkehren. Die Skulptur aber will den unorganischen Stoff zwingen, organisches Leben wiederzugeben. Den Lebensprozeß selbst, der in fortwährendem Aneignen, Bilden und Ausstoßen besteht (§ 6 A) und sich als ununterbrochene Bewegung äußert, kann man im toten Material nicht nachbilden. Es kann sich nur darum handeln, ausgeprägte, zur Charakteristik des organischen Lebens besonders geeignete Formen durch Umbildung des unorganischen Materials dauernd festzuhalten. Wie viele Schwierigkeiten treten aber da dem Bildhauer entgegen!

Die Pflanze, um mit den niederen Gestaltungen des organischen Lebens zu beginnen, wurzelt in der Erde und kündigt in den sichtbaren Teilen ihr Leben zumeist durch die Farbe an. Als plastisches Kunstwerk würde sie von der Erde abgelöst und damit unnatürlich erscheinen. Die Farbe vollends wird von der Skulptur nur gelegentlich als untergeordnetes Hilfsmittel angewendet. Daher tritt die Nachbildung der Pflanzenwelt in der Skulptur sehr zurück; nur in der Architektur hat sie als Schmuck der Säule, Kreuzblume, zur Belebung der Gewölberippen u. s. w. Bedeutung erlangt; auch im Reliefbild, das sich mehr der Malerei nähert, findet sie eine Stelle.

Unter den Tieren kommen für die Skulptur zumeist Pferd, Löwe und Adler in Betracht. Sollen diese Tiere in Stein oder Erz so dargestellt werden, daß der Anblick den Menschen dauernd erfreut, so muß sich dem Künstler über der Betrachtung der einzelnen Exemplare der Charakter der Gattung offenbart haben. Das künstlerische Genie entdeckt den Grundtypus dieser edlen Tiere, die letzte Absicht der schaffenden Natur, die in einem einzelnen Exemplar nie in dieser harmonischen Vollendung zutage tritt. Gelingt es ihm, dieser typischen Form in der ganzen Stellung und der Haltung der



einzelnen Teile den Ausdruck des vollen Lebens zu geben, so jubelt ihm jeder Kenner zu, wenn er auch in Wirklichkeit nie ein gleiches angetroffen.

So steht Onkel Bräsig, der sich als Inspektor sehr wohl auf Pferde versteht, bewundernd vor dem Schlüterschen Reiterbild des Großen Kurfürsten. „Das ist's, der tut's! Diese runden Knochen und das glatte Kreuz! Nichts von Spat und Hasenhack! Der könnt' unser olles mecklenburgisches Blut noch mal auffrischen“ u. s. w.

Thorwaldsens Luzerner Löwe steht schon durch seine kolossale Größe hoch über der Natur; doch stimmt der aus dem Felsen gehauene Wüstenkönig in seinen grandiosen Formen so wunderbar mit der Umgebung, der Ausdruck furchtbaren Schmerzes tritt namentlich im Kopf, der an Laokoon erinnert, so tief ergreifend und doch nicht unschön hervor, daß die Wirkung auf den unbefangenen Zuschauer nicht ausbleibt.

Myrons säugende Kuh hat Jahrhunderte hindurch die Betrachter gefesselt, den Dichtern Veranlassung zu zahlreichen Epigrammen geboten und zuletzt noch in der dürftigen Abbildung auf einer Münze von Dyrhachion den alten Goethe zu einer sinnigen Betrachtung angeregt. Wir sehen in ihr nicht nur eine brüllende Kuh, die ihr Kalb säugt; es ist uns damit zugleich „das die Welt erhaltende, durch die ganze Natur gehende ernährende Prinzip in einem schönen Gleichnis vor Augen gestellt“; Goethe möchte solche Bilder die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes nennen.

In der ästhetischen Auffassung und Wiedergabe der Tierwelt stehen unsere heutigen Bildhauer über den alten. Sie haben sich tiefer in das Wesen der Pferde, Löwen, Adler, Hirsche u. s. w. versenkt und geben sie schöner wieder. Unerreicht aber bleiben die klassischen Völker in der Nachbildung der menschlichen Gestalt. Von Natur schöne Menschen, sahen die Griechen in der Schönheit des Körpers eines der höchsten Erdengüter und waren deshalb von Jugend auf um ihre Ausbildung bemüht. Ihre Götter und Heroen konnten sie sich nur in idealer Menschengestalt denken und so vereinte ihre Kunst die religiöse Erhebung mit der natürlichen Freude am Schönen. Bei großen Nationalfesten, wie zu Olympia, wurde die Blüte jugendlicher und männlicher Schönheit der Gottheit zur Schau gestellt und einen Preis konnte nur erringen, wer den Körper am besten ausgebildet hatte. Nicht nur bei solchen Festen, sondern täglich fand der Künstler Gelegenheit, menschliche Schönheit, wenig oder gar nicht verhüllt, und in jedem Lebensalter, zu sehen; auch der weibliche Körper wurde durch die Gewandung nicht verunstaltet. Sein Studium war der lebendige Körper; nicht, wie bei den Ägyptern, der tote. So konnte der griechische Künstler den Normaltypus der menschlichen Schönheit herausfinden und Musterbilder für alle Zeiten aufstellen.

Selbstverständlich wurden auch die Griechen nicht als Meister geboren; sie waren Schüler, ehe sie die Lehrer der Menschheit wurden, und auch die griechische Skulptur hat ihre Geschichte. Es ist Winckelmanns unsterbliches Verdienst, aus wenigen Andeutungen der alten Schriftsteller und den unvollständigen, überall zerstreuten Resten der alten Skulpturwerke die Entwicklung der Bildhauerei im klassischen Altertum abgeleitet zu haben. So viel seither auch grade auf diesem Gebiet geleistet wurde und besonders jetzt geleistet wird, die Fundamente der klassischen Kunstgeschichte sind ein für allemal von Winckelmann gelegt worden. Seither steht es auch unwandelbar fest, daß die griechische Skulptur nicht bloß den Charakter der menschlichen Gattung in seinen typischen Formen am besten wiedergegeben, sondern ihm auch je mehr und mehr



ein individuelles Gepräge verliehen hat, wie es sich für die Nachbildung organischer Wesen ziemt, die, je höher hinauf, um so mehr Eigenart zeigen. Anders stellt sich die männliche Schönheit in Zeus und Apollo, anders die weibliche in Here und Aphrodite dar. Andere Götterideale werden zur Zeit der Perserkönige, andere in der Diadochenzeit bevorzugt. Aber immer zeigen sie das Bild aufsteigender Lebensfülle, vereinen mit der vollendeten Form die Anmut in der Stellung und mit dem Typischen das Charakteristische. Die neuere Skulptur bringt es nur dann zu wahrhaft erfreulichen Leistungen, wenn sie bei der alten in die Schule geht und als ihren Hauptzweck ansieht, die Schönheit der menschlichen Gestalt in individueller Verkörperung vor Augen zu stellen.

Wie indessen der Architekt neben den allgemeinen Gesetzen der schönen Kunst die besondere Bestimmung des Gebäudes berücksichtigen muß, so hat auch die bildende Kunst neben ihrer großen Aufgabe zuweilen noch kleine zu lösen. Eine Statue kann im Dienst der Architektur als Stütze einer Last benutzt werden (Karyatide oder wenn sie ein korbartiges Kapital trägt, Kanephor). Soll ein der Anschauung fern liegender Begriff, wie Krieg und Friede, Frühling, deutsches Vaterland, durch die Skulptur verkörpert werden (Allegorie), so wird man allerlei symbolischen Schmuck anbringen, über dessen Bedeutung man übereingekommen ist (konventionell). Handelt es sich um die Darstellung einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit, so mag der Künstler das Charakteristische in den Gesichtszügen, der Haltung, dem Kostüm der Zeit immerhin berücksichtigen, wofern nur die Hauptaufgabe darunter nicht leidet. Ein reicher, sich der menschlichen Gestalt aufs beste anschmiegender Faltenwurf ist von den Alten ebenso zu lernen, wie die Verbindung des Idealen mit dem Charakteristischen. Will man eines der höheren Tiere dem Menschen beigesellen, warum nicht! Nur muß es dann nach dem biblischen Ausdruck zum Schemel seiner Füße gemacht werden. —

Als Material für die Werke der Skulptur mag wohl zuerst Holz verwandt sein, weil es sich am leichtesten verarbeiten ließ. Auch jetzt wird es noch vielfach verbraucht, nicht nur zu ornamentalem Schmuck im Anschluß an die Architektur, sondern auch zu Vollbildern, namentlich weicher, zierlicher Art. Doch stört bei genauerer Betrachtung nicht selten die faserige Textur. Auch verlieren die Formen im Lauf der Zeit an Schärfe und die Farbe dunkelt nach. — Tonerde ist im feuchten Zustand ungemein bildsam und deshalb zum Modellieren sehr geeignet. Aber über dem Trocknen oder Brennen gehen die Feinheiten leicht verloren und die ausgeprägte Färbung hat etwas Unlebendiges. — Phidias schuf die Athene Parthenos und den olympischen Zeus aus Gold und Elfenbein. Der hölzerne Kern dieser kolossalen Gebilde wurde für die sichtbaren nackten Teile mit Elfenbeinplatten, für Gewandung und Haar mit Gold bekleidet. Obwohl der Zeus zu Olympia 800 Jahre lang als das erhabenste Werk griechischer Kunst verehrt wurde, ist man von den Chryselephantinen ganz zurückgekommen. Einmal ist das Material zu kostspielig, dann empfiehlt sich auch das Elfenbein zu größeren Werken deshalb nicht, weil sein Glanz etwas Wachsartiges, Totes hat. — Der metallische Glanz des Goldes und Silbers hindert ebenso die reine Wirkung, während sich andererseits die edlen Metalle durch Dauerhaftigkeit und Schmiegsamkeit auszeichnen. — Die menschliche Gestalt in ihrer Anmut wiederzugeben, ist der weiße Marmor am geeignetsten, dessen Kern die poröse Natur der menschlichen Haut aufs schönste andeutet und weit lebensvoller erscheint als Gips und Ton. Für heroische Bildwerke in kühnen Stellungen, Reiter-



statuen und dergleichen ist, namentlich wenn sie im Freien stehen, Erz das vorzüglichste Material. Der anfangs störende Goldglanz weicht in Wind und Wetter bald dem grünen Rost (Patina), der den ehernen Helden schmückt wie das Moos die Eiche.

Als Übergang von der Skulptur zur Malerei kann das Relief angesehen werden (von *relevare* erheben, ital. *rilievo*). Hier treten die Gestalten aus einer ebenen Fläche mehr oder weniger hervor. Erhebt sich die Darstellung nur wenig über den Grund, so entsteht das Basrelief (Flachrelief). Im Hautrelief (Hochrelief) sind die Körper bis zur Hälfte oder auch mehr aus der Fläche herausgearbeitet. Das Material ist das gleiche wie in der Skulptur, Marmor und Erz, Elfenbein und edle Metalle. Meister sind auch in diesem Zweige der Kunst die Griechen. Für das Basrelief kann der Parthenonfries als Musterbeispiel gelten, dessen schönste Stücke im Britischen Museum zu finden sind. Hier ragen die Figuren bis zu 5 Zentimern aus der Fläche hervor. Das kolossalste Hochrelief aber ist das des Pergamenischen Altars (in Berlin), dessen 140 Gestalten bis zu voller Körperlichkeit (50 Zentimeter) herausgearbeitet sind. Die olympische Festfreude dort und die äußerste Anspannung aller Kräfte im Gigantenkampf hier sind für Anfang und Ausgang der klassischen Skulptur gleich bezeichnend.

## § 25. Die Malerei.

Der Bildhauer gibt die ausgeprägte schöne Körperform nach ihren drei Dimensionen wieder, wie sie sich dem Auge sowohl als dem Tastorgan darstellt. Der Maler bringt in Zeichnung und Farbe auf eine Fläche, was das Auge von einer bestimmten Seite als Oberfläche der Dinge wahrnimmt. Wie nun das Auge sehr viel weiter reicht als der Tastsinn, so ist auch das Gebiet der Malerei ein sehr viel größeres als das der Skulptur. Seit die Gesetze der Linearperspektive erkannt sind, wonach sich alles, was links und rechts von dem graden Blick liegt, nach dessen Linie hin zusammenzieht, läßt sich alles malen, was das Auge erblickt. Obwohl auf zwei Dimensionen beschränkt, erweckt die Malerei Vorstellungen von einer Mehrheit zusammengehöriger, nach allen drei Dimensionen sich ausdehnenden Körper, die in lebendiger Beziehung zueinander stehen. Die bunte Blütenwelt des Frühlings und das welkende Laub des Herbstes, das Spiel des Lichts mit Wolken und Wasser, das unermessliche Meer und die himmelanstrebenden Alpen, der seelenvolle Blick des menschlichen Auges und der momentane Ausdruck der Stimmung in Antlitz und Haltung, kurz die ganze Erscheinungswelt läßt sich auf einem Stück Leinwand von wenigen Quadratfuß mit Stift und Farbe wiedergeben.

Aber die treue Wiedergabe des Angeschauten nach den Gesetzen unseres Sehvermögens macht noch nicht den Künstler aus; sie ist auch handwerksmäßig zu erlernen. Der Künstler muß die Absicht der schöpferischen Natur erkennen; „er muß malen, wie sich die plastische Natur das Bild dachte, ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.“ \*) Der künstlerische Genius zeigt dem Maler den idealen Gehalt des Angeschauten und diesen sucht er in Farben festzuhalten.

\*) Emilia Galotti, I, 4.



In der unorganischen Welt müssen, im Bilde wie in der Natur, Erde und Wasser, Licht und Luft, ihr Wesen offenbaren, um auf den Betrachtenden ästhetisch zu wirken. — Frucht- und Blumenstücke werden den Liebhaber der Pflanzenwelt erfreuen, wenn das Charakteristische der Pflanze, der Farbenschmelz der Blüte, mit vollem Verständnis wiedergegeben und in der Zußammenstellung natürlicher Geschmack bewiesen ist. — Durch die Beifügung eines Gegenstandes, der an den Menschen erinnert, wird das Frucht- und Blumenstück zum Stilleben; eine Vase, ein Stengelglas, ein toter Hummer, ein geschossener Hase u. s. w. sind dazu ausreichend.

Ein Landschaftsbild wird nicht dadurch zum Kunstwerk, daß es ein Stückchen Erdoberfläche mit photographischer Treue wiedergibt. Vielmehr bietet die angeschaute Landschaft dem Maler nur den Körper zum Bilde, die Seele legt er hinein. Kein Bild ist in der Natur genau so zu finden, wie es der Künstler aufgefaßt und wiedergegeben hat. Nicht der natürliche Blick, sondern das sonnenhafte Auge Claude Lorrains hat paradisische Landschaften entdeckt, die in ewigem Sonntagmorgenglanz strahlen und alle Spuren des mühseligen Erdenlebens hinter sich gelassen haben. Der Judenkirchhof, dem Ruysdael die Anregung zu seinem Meisterwerk verdankte, war vermutlich ebenso unschön wie andere holländische Judenkirchhöfe. Nun aber wirkt im Bilde diese Todesstätte tief ergreifend mit den weißen Grabsteinen und dem verwitterten Gemäuer, durch die der Waldbach dahin rauscht, während ein verdorrter Baumstamm gespenstisch seine Äste darüber ausbreitet. Weiter zurück schließt frischer Baumschlag die Aussicht. Am Himmel ziehen düstre Gewitterwolken davon, Sonnenstrahlen brechen durch die Finsternis und im Regenbogen ist das Zeichen der Versöhnung aufgerichtet. Wirkt das alles an sich schon auf den Betrachter tief ergreifend, so wird es für den Gebildeten zugleich zum aufgeschlagenen Buch der Geschichte eines merkwürdigen Volkes. Die stimmungsvolle Landschaft ist daneben ein bedeutendes allegorisches und historisches Gemälde.

Wie mit der Landschaft, ist's auch mit der Tiermalerei. Der Maler muß sich in die Seelen der Tiere hineindenken und hineinempfinden, um den inneren Charakter in der äußeren Hülle mit voller Wahrheit durchblicken zu lassen.\*) Mögen es nun die gewaltigen Raubtiere, die Könige der Wälder, sein, wie Löwen und Tiger, oder die frommen grasfressenden Geschöpfe, wie Schafe, Kühe und dergl., der Nachbildner muß ihren Zustand mitfühlen und er wird sich daher auch am besten an die Tiere halten, die ihm sympathisch sind. Zu unterscheiden ist indessen die echte Tiermalerei eines Potter, Roos u. a., die aus der reinen Freude an den Vierfüßlern hervorgeht, von der symbolischen, der das Tier nur ein Bild des Menschen ist. Für die letzte kommt es auf vollendete Naturtreue nicht so sehr an und sie wirkt daher in der Zeichnung besser als in der Farbe. Die Tiere behalten zwar ihren natürlichen Körper, aber in Gebärde, Gesichtsausdruck, Stellung, hier und da auch in der Kleidung, sind sie den Menschen so nahe gebracht, als es für die Fabel oder das satirische Epos wünschenswert erscheint. W. Kaulbachs Illustrationen zu Goethes Reinecke Fuchs geben dafür das klassische Vorbild.

Die höchste Aufgabe stellt der Malerei wie der Kunst überhaupt die Nachbildung des Menschen. Hier hat die Porträtmalerei vor der Skulptur die Wiedergabe des Blicks, der Fleischfarbe, der augenblicklichen Beleuchtung u. a. voraus; sie giebt nicht

\*) Goethe, Eckermanns Gespräche. 26. 2. 1824.



bloß die bleibenden Formen, sondern das momentane Leben wieder. Sie muß es aber so wiedergeben, daß der besondere Charakter des Originals dem Beschauer in voller Wahrheit entgegentritt. Das Original ist sich selber nicht immer ähnlich; der Künstler muß es studieren, er muß auch die angeborene Gabe haben, mit feinem Blick das Bleibende „in der Erscheinung Flucht“ zu erkennen und festzuhalten. Das verlohnt sich längst nicht bei allen Menschen; der tüchtige Porträtmaler wird daher, wenn es ihm um seine Kunst, nicht ums Verdienen zu tun ist, unter den Originalen eine sorgfältige Auswahl treffen und nur wiedergeben, was irgendwie die Eigentümlichkeit, Schönheit oder Bedeutung der Menschheit ausprägt. Ist's ihm nur um die Ähnlichkeit zu tun, so würdigt er die Kunst zum Handwerk herab und mag zusehen, daß er nicht hinter dem Photographen zurückbleibt. Es ist für jede schöne Kunst ein Unglück, wenn sie nach Brot geht. Conti zählt es zu den höchsten Glückseligkeiten seines Lebens, daß ihm Emilia Galotti gesessen, sie ist ihm die Verkörperung der weiblichen Schönheit. Und der Prinz vergißt über dem Betrachten sich selbst und den Maler; seine Seele ist ganz in seinen Augen. Aber auf das Porträt der Orsina mag Conti alle seine Kunst verwenden, es befriedigt weder ihn noch den Betrachter. (Emilia Galotti I, 4.)

Weniger beschränkt in der Auswahl ist der Genremaler. Denn ihm bleibt nichts fremd, was zu den wesentlichen Erscheinungen des menschlichen Lebens gehört. Das Getriebe der Bürger und Bauern in den Bildern eines Ostade, Teniers und Franz Hals hat schon dadurch Wert, daß mit voller Naturtreue die derbe Sinnlichkeit und Urwüchsigkeit eines kräftigen Volksstammes wiedergegeben ist. Die Bilder zeigen aufs beste, was Freud' und Leid einer großen Klasse von Menschen ausmacht, und man läßt sich am Ende auch das Häßliche gefallen, wenn es mit so viel Humor und Treuherzigkeit vorgetragen wird.

Man pflegt die Historienmalerei über das Genre zu stellen. Und wie sollten wir nicht ein Bild, das einen großen weltgeschichtlichen Moment in seiner vollen Bedeutung festhält und zur Anschauung bringt, der Wiedergabe einer alltäglichen Szene aus dem häuslichen Leben vorziehen! Was aber solche Momente zu weltbewegenden macht, kann nur der verstehen, der ihre Ursachen und ihre Folgen kennt. Und nicht nur die Kenntnis der Tatsachen, auch eine mehr oder minder deutliche Vorstellung der Hauptpersonen muß bei einem Geschichtsbild vorausgesetzt werden. Wenn das nicht vorhanden ist, wenn das Bild einer weitläufigen Erklärung bedarf, wenn zu den geschichtlichen Persönlichkeiten noch allegorische Figuren hinzutreten, dient die Historienmalerei nur den Gelehrten, nicht dem Volk. Da indessen die Deutschen mehr zum Lernen als zum Sehen geschult werden und mit den Ohren sehen (nach einem Wort von P. Meyerheim), ist auch unsere historische Malerei vielfach auf solche Abwege geraten. Mit den Ohren Bilder besehen, bleibt jedoch ein mangelhafter Kunstgenuß.

Es sind im Grunde nur zwei Gebiete, die der Historienmaler als allgemein bekannt voraussetzen darf, die Grundlagen der vaterländischen und der Religionsgeschichte. Karl der Große und Friedrich Barbarossa, der Alte Fritz und Wilhelm I. sind mit ihren Paladinen volkstümlich genug, um auch im Bilde verstanden zu werden. Zur Geschichte gehört die Sagen- und Märchenwelt, die schon ihres poetischen Zaubers wegen dem bildenden Künstler ein willkommenes Material bietet. Ihre Blüte aber erreicht die Malerei in der religiösen Kunst. Hat der Grieche auf diesem Gebiet in der Skulptur die



höchsten Ideale geschaffen, so feiert das Christentum in der religiösen Malerei seinen höchsten künstlerischen Triumph. In Raphaels Madonna z. B. ist der Formenadel der antiken Kunst mit der seelenvollen Gemütstiefe der christlichen Mystik vereint. „Der Mutter Urbild, Königin der Frauen“ nennt Goethe die Sixtinische Madonna. Nie ist das selige und doch so ernst auf die Zukunft gerichtete Glück der Mutterfreude hinreißender dargestellt worden als in dieser so mädchenhaften und zugleich so majestätisch in goldenem Dämmerlicht heranschwebenden, von Engelsköpfen umgebenen Madonna. Der herrliche Jesusknabe mit den großen Augen, die Engel zu den Füßen, die Heiligen auf beiden Seiten, sie leben alle im Friedensreich der reinen Anschauung, der Wille mit seinen Sorgen und Leiden berührt sie nicht und sie geben dem Betrachter Kunde von jenen seligen Augenblicken, wie sie Novalis besingt:

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel  
Seitdem mir wie ein Traum verweht  
Und ein unnenbar süßer Himmel  
Mir ewig im Gemüte steht.

Der Schluß der Lehre vom Schönen und die Elemente der Ethik bleiben einer dritten Programmbeilage vorbehalten.

