



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Griechische Kultur

Burckhardt, Jacob

Berlin, 1950

II. Die Kunstgattungen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80303](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80303)

den eine rasche Ausgleichung innerhalb der einzelnen Gegenden der griechischen Nationalität bewirkt wurde, — daß aber ferner auch jeder Tempel an demjenigen Grade ernster Göttlichkeit seiner Bildwerke festhalten wollte, der anderswo erreicht war, wodurch doch ein heilsames Retardieren in die Kunstentwicklung kam. War dann die Gottheit in irgendeiner Auffassung mit Eifer und Glanz verehrt worden, so ging man gewiß nicht gern davon ab. Auch hier also Entwicklung im Sinne der Sophrosyne als Verbindung von Freiheit und Maßhalten.

Gewiß aber hat bei den Griechen die Kunst schon sehr früh unabhängig von den Forderungen der Religion und der Prachtliebe der Mächtigen um des bloßen Gefallens willen geschaffen. Sie entsprach dem enormen quantitativen Kunstbedürfnis der Nation, dem Verbildlichungsbedürfnis, das wir von den frühesten erhaltenen Vasen bis auf die anathematischen Gruppen der Blüte und Nachblüte verfolgen und bis zum pergamenischen Fries, wo die Skulptur eigentlich die Architektur völlig überwältigt.

*Kunstbedürfnis
der Nation*

Und nun können wir noch eine allerstärkste äußerliche Triebkraft benennen; es ist dies die Anwendung des Wettkampfes (Agon) auf die Kunst. Dieser äußert sich als Wetteifer der Aristokratien, Tyrannien, reichen Kolonien, das Schönste oder Prachtvollste bei sich daheim zu besitzen; als Wetteifer der Staaten und einzelnen, an die panhellenischen Weihstätten womöglich das Herrlichste zu stiften; als Agon von Tempel gegen Tempel, wovon soeben die Rede war, und in den wahrhaft agonalen Arbeiten der Künstler nebeneinander, wenn auch nicht (wie z. B. im Drama geschah) in Konkurrenz. Und dazu kommt noch als eine Hauptsache, daß die Kunst schon von Anbeginn das Gymnastisch-Agonale, von dem so vieles zu lernen war, in vollem Schwunge antraf, es studieren und von da aus Götter und Menschen darstellen konnte.

*Das Agonale
als Triebkraft*

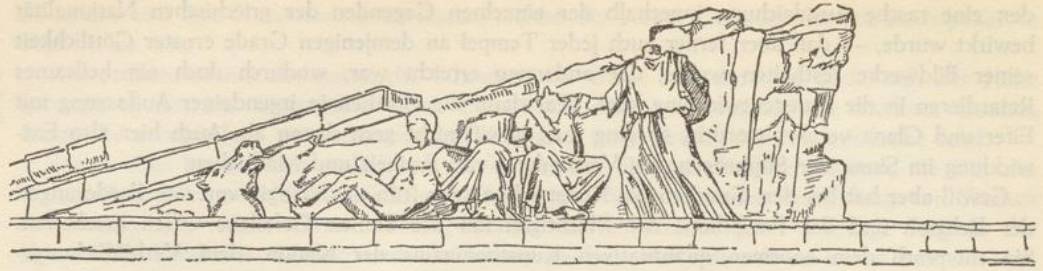
II. DIE KUNSTGATTUNGEN

1. Die Skulptur

Für die Skulptur stellt sich vor allem als Fördernis im Vergleich mit den Heiligtümern anderer Nationen und Religionen der griechische Tempel in seiner Eigenschaft als Haus und Träger der Bilderwelt ein. Das schönste denkbare Zusammenwirken von Architektur und Skulptur zeigen die Giebelgruppen. Gern wüßten wir, wie lange am Tempelgebiet Malerei und Relief mit der Freiskulptur konkurriert haben. Als diese siegreich war und als erlauchtes Thema den Hauptmythus des betreffenden Heiligtums darstellen durfte, da schuf sie im ägineten-, im Parthenongiebel usw. jene Wunderwerke der Komposition und der Lichtwirkung, in denen die beiden Hälften in schön aufgehobener Symmetrie sich das Gleichgewicht halten und, unter sich gleichwertig, nach einem herrschenden Mittelpunkt ansteigen. Und dazu kamen, als Teile der Tempelarchitektur, noch der äußere und der innere Fries, die der Grieche nach ihrem plastischen Bilderschmuck Figurenträger (*ζωφόροι*) nannte, es kamen dazu die Metopen und die Akroterien, die, wenn bei den Griechen auch noch maßvoll gehalten, doch mit Palmetten, Greifen und anderen Göttertieren, Niken oder Moiren ausgestattet sind.

*Der Tempel
und seine
Anlage*

Die Vorhalle und die übrigen Hallen waren mit Anathemen im weitesten Sinne oft ganz angefüllt, von der Freigruppe bis zur bloßen erbeuteten Waffe, besonders dem Schilde. Hier standen Statuen der Tempelgottheit selbst, ihrer Nebengottheiten, ihrer Priester und Priesterinnen, auch der Stifter und der Heroen des Ortes, außerdem aber auch Throne, Klinen, Leuchter, Tische, Dreifüße, Altäre, Urkundenstelen und Andenken aller Art.



Giebelgruppe des Parthenon von Phidias (Osten) auf der Akropolis

Die
Götterbildung
als Fördernis
des idealen Stils

Auch im Innern, dem durch eine Dachöffnung wird haben Licht zugeführt werden können, da die Öffnung der Tempelpforten für die Beleuchtung nicht würde genügt haben, befand sich eine Menge von Anathemen. Es waren Statuen der mitwohnenden Götter (*θεοὶ σύνναοι*), bisweilen der ganzen mythischen oder allegorischen Verwandtschaft der Tempelgottheit, die gemeinsam oder allmählich hingestiftet waren, besonders aber solche dieser Tempelgottheit selbst aus verschiedenen Zeiten, vom Xoanon abwärts und unter ihren verschiedenen Beinamen (*ἐπικλήσεις*), wodurch die Kunst den Vorteil hatte, eine und dieselbe Göttergestalt in verschiedenen Auffassungen darstellen zu können; auch Bildnisstatuen fehlten nicht. Die Hauptsache aber war das Tempelbild, das sich auf einem gleichfalls oft reich geschmückten Piedestal (*βᾶθρον*), meist frei umgehbar und nur selten an die Tempelwand angelehnt erhob. Diese freie und isolierte Aufstellung des Hauptbildes, das man weder durch eine Nische mit der Architektur des Tempels in Verbindung brachte, noch als Relief aus derselben hervortreten ließ, ist für die Entwicklung der griechischen Kunst von hohem Wert. Mit ihr gehörte die Hauptaufgabe der Freiskulptur. Man halte damit zusammen, wie die ägyptische Skulptur wesentlich am Bau klebt; selbst wo die Statuen getrennt von Wänden und Pfeilern sitzen, fühlt man doch, daß sie noch dazu gehören, und ohnehin ist ihre Stellung noch so, daß sie wie Bauteile wirken. Mehrmals ist das Kultbild von zwei begleitenden Gottheiten umgeben — besonders Praxiteles liebte die Trinitäten, — so daß Demeter mit Kore und Jakchos, Apoll mit Artemis und Leto, Zeus mit Hera und Athene, Athene mit Asklepios und Hygieia dargestellt waren, — zu geschweigen der in kleinem Maßstab beigegebenen Figuren des Bildhauers, der Tempeldienerinnen, siegreicher Feldherren usw. zu Füßen des Hauptbildes, was alles natürlich je nach Größe und Stoff des Bildes sehr verschieden war.

Bedeutung der
führenden
Stellung der
Skulptur

In der Umgebung des Tempels standen im Freien der oft sehr reich mit Reliefs geschmückte Brandopferaltar und die übrigen Altäre, und überhaupt war der ganze Tempelhof (*περίβολος*) mit seinen Propyläen, Stoen, Nebengebäuden, Nebentempeln verwandter Gottheiten und der Tempelgottheit mit speziellen Beinamen eine Stätte für weitere Kunstwerke aller Art. Hier waren Gemäldehallen, sog. Leschen — auch in den Tempeln befanden sich übrigens hingestiftete Tafelbilder, — mythische Gräber, Statuen — selbst reihen- und alleinweise — von Göttern, Heroen, Helden, Staatsmännern, berühmten Frauen, Wettsiegern, auch Tierbilder und Gruppen auf Lang- oder Halbkreispedestal, dies alles im Maßstab gleichfalls sehr verschieden, und dann etwa noch ein Koloß der Tempelgottheit, wie die Athene Promachos der athenischen Akropolis, — und dazwischen sah man heilige Pflanzen, Quellen und Tempeltiere, die sich frei ergingen.

Verließ man das große Heiligtum, um in die Stadt hinunterzugehen, so fand man auch hier überall kleinere Tempel (*οικήματα*, *sacella*) und geschlossene Bezirke (*τεμένη*) von Heroen; die Hauptstätte der Skulptur und Malerei aber war die Agora mit den sie rings umgebenden oder



Giebelgruppe des Parthenon von Phidias (Osten) auf der Akropolis

in ihrer Nähe befindlichen Stoen, welche oft wieder der Zugang zu Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden waren. Voll von Skulpturen waren auch Theater, Stadien und Gymnasien, und vor der Stadt kamen die Gräberstraßen mit ihren Monumenten, welche gleichsam die Bekränzung des Grabes mit Blumen monumental verewigten bis zum reichen Grabrelief und zum zierlichen Sacellum. Götterbilder befanden sich in den Quellenheiligtümern und Grotten, und heilige Haine mit einem Tempel als Zentrum waren oft reich mit Statuen angefüllt: von dem Reichtum an Skulpturen vollends, der an den großen Agonalstätten mit ihren Athletenstatuen, Siegergruppen usw. vorhanden war, machen wir uns kaum einen Begriff. Es war ein zweites Volk in Erz und Marmor da, und es ist, als hätte diese Kunst unendlich Vieles hervorbringen müssen, damit noch beim Anblick der Reste die Nachwelt über den Reichtum der Nation und über den ersten monumentalen Willen staune, den sie mit diesem Aufwande verband.

Für das Phänomen nun, daß in dieser Kunst der ideale Stil verhältnismäßig leicht die Oberhand gewann, sind einige äußere Fördernisse aber zu betrachten. Vor allem war sie eine religiöse und somit, wie jede religiöse Kunst, auch z. B. die ägyptische, eine dem vollen Realismus abgewandte, mindestens auf das Konstante angewiesene. Ihre nächste Aufgabe war die Götterbildung. Diese war sehr früh möglich, insofern sie in der Phantasie des Volkes schon vorhanden war. Ihren allerersten Ausgang aber mag die Übung der Götterbildung in uralter Zeit beim häuslichen Herde genommen haben. Hier hatte man zuerst die Toten begraben und verehrt und daneben vielleicht von Anfang an die Herdflamme (*ἑστία*); als Konsequenz des Polytheismus mochten sich dann allmählich, je nach dem Bedürfnis der Anrufung und der Erinnerung an geleistete Hilfe, auch als Erbschaft von Verwandten, eine Anzahl kleiner Götterfiguren an dieser Stelle zusammenfinden. Außerdem aber war auch das Grab ein Ort, wohin Götterfigurinen gestiftet wurden.

Freilich ist es nun sehr merkwürdig, daß der griechische Mythos von dem vielen vorhandenen Bildwerk gar keinen Gebrauch macht, so wie auch vom Tempel, als deutlichem baulichen Lokal nicht oft die Rede ist. Homer in dem vermutlich doch schon bilderreichen IX. Jahrhundert spricht von keinem Bild; die Götter selber erscheinen bei ihm noch. Aber unabhängig von allem Mythos scheint die Sitte des Bilderstiftens im Volke bestanden zu haben, und nun ist wichtig und entscheidend, daß das Anathem seiner Natur nach auf beständige Wiederholung der Bilder einer und derselben Gottheit hindrängte, von der man Hilfe wünschte oder genoß. Indem sich nun in den Tempeln und ringsum durch beständiges Hinstiften eine Masse von Bildern der betreffenden Tempelgottheit aufsamelte, mußte sich notwendig eine Verschönerung und Veredelung des Typus derselben ergeben.

Für die Entwicklung der Idealformen aber war es weiterhin entscheidend, daß das Banner

*Wunsch nach
Vergegenwärti-
gung der Götter*

*und ihrer indi-
viduellen Ver-
schönerung in
den Weih-
geschenken
(Anatbemen)*

nicht die Malerei, sondern die Skulptur führte, welche genötigt ist, alles innerhalb der einen menschlichen Gestalt abzuschließen und sich fast rein auf die Form zu beschränken. Der einzige und natürliche Ausdruck des Geistes ist hier der menschliche *Leib*, und nun bewähren denn auch die Griechen ein rastloses und endlos reiches Bemühen, alles Geistige: Götter, Menschen, abstrakte Eigenschaften, Örtlichkeiten, Naturereignisse usw. in tausend menschlichen Bildungen darzustellen.

Nicht in der Skulptur allein freilich, sondern in jeder Gattung und von jeher mußte die Darstellung, damit das Geistige als solches spreche, vom bloß Zufälligen, von der gemeinen Wirklichkeit, welche jenes Leben nur verhüllt zur Erscheinung bringt, absehen und die hundert Neben-



Athene (Tetradrachme)

sachen, welche es überwuchern, weglassen. Die Skulptur aber insbesondere ist als solche zu weit größerer Vereinfachung der Form genötigt als die Malerei. In dieser ist die Illusion erlaubt, ja sie kann ein hohes Wirkungsmittel sein, in der Skulptur dagegen niemals. Und in diesem Sinne ist die Skulptur die wesentlich idealistische Kunst, während die Malerei durch Licht und Hintergrund und Fülle der Beziehungen eine ganz andere Gesamtrechnung hat; Rembrandt kann bei durchgehender Häßlichkeit der Formen einen idealen Gesamteindruck machen.

Vor allem muß der Wunsch, sich die Götter zu vergegenwärtigen, ganz anderer Art gewesen sein als in dem knechtischen Orient, und zwar vor allem viel freier von allem Müßen. Besonders stark wirkte hier der Umstand, daß die Poesie schon vorher so mächtig auf die Herrlichkeit der Erscheinung der Götter hingewiesen hatte, und in ihrem Gefolge kamen noch alle halb göttlichen Wesen, die Allegorien, die dienenden Gottheiten (*θεοί πρόπολοι*) und alle Gestalten der heroischen Welt.

Antropomorphismus

Da man ferner vom Wüst-Symbolischen frei und rein auf die Menschengestalt angewiesen war, konnte man von Anfang an fest auf die Natur bauen und tat es auch, wie gerade die frühesten erhaltenen Reste durch ihren anatomischen Naturalismus lehren. Die Götter sind ideale Menschen. Die Kunst konnte völlig frei schaffen und beschränkte und vereinfachte Trachten und Attribute immer mehr, ließ aber dafür den Charakter walten. Hier ist der Leib alles; was dagegen z. B. die Ägis der Pallas eigentlich ist, das begehrt die Skulptur kaum selber zu wissen, geschweige uns zu sagen.

Das Trachten nach Lebendigkeit durch das Athletenbild

Außer in der Einzelform aber suchte man die Wahrheit noch anderswo, nämlich in der Lebendigkeit in Haltung und Gebärde, und auch in dieser war man nicht durch heilige, traditionelle Gesten gehemmt, wie die Künstler des Orients. Diese mit allen Mitteln erstrebte Lebens-

fähigkeit geht der Idealität voraus als gründlicher Bruch mit dem Konventionellen. Zuerst äußert sie sich in der Bewegung der Arme und Füße, welche früh anders als bei den Orientalen ist, das frühe Athletenbilden. Bei diesem war man auf die Form, weil und wie sie lebendig ist, angewiesen, und diese Übung — ein Unikum in der ganzen alten Welt — muß der Starrheit auch der alten Göttertypen ein Ende gemacht haben.

Höchst bezeichnend ist hier, daß der Kopf am längsten konventionell und, nach unseren Begriffen, unschön und unlieblich bleibt. Während schon die ganze Gestalt der höchsten Vollendung und in ihrer Vielheit dem größten Reichtum und der schönsten Komposition nahe ist, behauptet sich in ihm noch ein gutes Stück Typus und dabei das starre Lächeln, welches bei den Vorgängern offenbar als Andeutung des Lebens als solchen passiert hatte.



Strahlen- und lorbeerbekrönter Zeus (Münze von Katana)

Zu der oben erwähnten Beschränkung der Attribute und Trachten gehört auch die Zurückdeutung der Götter in ein jugendliches Alter, die schon früher und in sehr bezeichnender Weise versucht wurde.

Hervorzuheben ist auch, daß das Nebeneinander einer Menge von Statuen einer und derselben Gottheit, das wir oben als so wichtig für die Veredlung der Götterbildungen erkannt haben; bei den Griechen nicht etwa wie bei den Ägyptern zur Identität führte, sondern dazu, daß dieselbe Gottheit entsprechend den verschiedenen Stiftungen in verschiedener Größe, verschiedenem Stoffe und einer ganzen Fülle von Stellungen, Gebärden, Bekleidungen, Altersstufen vorhanden war. Zu Typen wurden eine Anzahl dieser Gedanken erst in der Folge, indem sie vorzugsweise nachgeahmt und durch die Römer uns überliefert wurden. Und darunter herrschten nicht notwendig die schönsten vor, sondern diejenigen, welche in Marmor am ehesten zu erreichen waren. Von der so viel freieren Komposition in Erz, Gold-Elfenbein, Akrolith haben wir bei weitem unbestimmtere Kunde und Kopien höchstens in kleiner Bronze und auf Münzen.

Die wichtigste positive Quelle des Idealen aber bleibt es, daß man, um das Geistige als solches vollkommen geben zu können, die sinnliche Erscheinung mit größter Begeisterung als eine lebendige erfaßte und studierte. Man wurde aller Elemente des äußeren Lebens mächtig, um das geistige Leben ganz frei geben zu können. Dahin gehört es, daß man das Schöne aus vielen einzelnen Individuen zusammensuchte. Aber aus dem bloßen Durchschnitt oder Kanon wäre es noch nicht erwachsen, wenn nicht zu alledem das absolut Exzeptionelle hinzugekommen wäre: jener mächtige innere Zug zum Schönen, der uns ewig ein Mysterium bleiben wird.

Fördernd für die Annahme der idealen Kunst durch das Volk mag mittelbar die allgemeine Erhebung der Nation im V. Jahrhundert und hier und da auch das Pathos beim Ersatz für die

Zurückdeutung
der Götter in
jugendliches
Alter

Die Vielheit
der Statuen
einer Gottheit
als Ursache der
Mannigfaltig-
keit

im Perserkrieg untergegangenen Götterbilder mitgewirkt haben. Die Religion tat jedenfalls das wenigste dabei; der Zeus des Phidias und die anderen großen Gebilde sind schon in einer relativ ungläubigen Zeit entstanden, als Anaxagoras lehrte. Die Hauptsache aber war, daß die damaligen großen Meister eine Überzeugung für ihre Neugestaltung der Götterwelt zu erregen, den Willen von Bevölkerungen dafür zu erwecken vermochten. Dies kann einem Phidias und Polyklet nur durch das Vorweisen von Modellen und von fertigen Arbeiten gelungen sein, die man mit den von der Perserverwüstung verschont gebliebenen Werken der älteren Kunst, einer gewiß stattlichen Hera in Argos und einem Zeusbilde in Olympia usw., vergleichen konnte. Man konnte diese älteren Bilder nun offenbar nicht mehr schön finden, und nachdem man bisher das Kolossale gehabt, erkannte man jetzt das Große.

Der Konsensus
für ausdrucks-
fähige Ideal-
formen

Und diese Nation durfte es nun auch mit Staunen erleben, wie ihre Künstler immer höhere Kräfte entwickelten in der Verwirklichung der Götter, und wie die Götter immer schöner wurden. Und mit und durch die Griechen erlebten es seither alle anderen Kulturvölker; die Griechengötter sind hinfort schön für alles darzustellende Göttliche und Erhabene aller Religionen, und die griechischen Götterideale sind daher ein welthistorisches Faktum.

Wir stehen vor der bedeutenden Tatsache, daß bei völliger kirchlicher Freiheit ein Konsensus in Sachen des Idealen möglich war, nicht als religiöse Schranke, sondern positiv als Wille nach einem bestimmten Schönen.

Diese Idealformen aber sind nicht sowohl die allgemein wahren oder häufigen, als die allgemein ausdrucksfähigen für das geistige und sinnliche Leben, und deshalb sind sie, obwohl unter sich unendlich verschieden, die allgemein schönen.

Die Physiognomika des
Aristoteles:
Gesicht

So ergibt sich beispielsweise die Behandlung des Gesichts aus dem Zusammenwirken von plastischen Notwendigkeiten, resp. Wünschbarkeiten mit der physiognomischen Überzeugung, während es zweifelhaft bleiben mag, wieweit dieses Gesicht wirklich in der Natur vorkam. Vor allem ist die Maske, im Verhältnis zum Ganzen betrachtet, größer als in unserem Typus. Klarheit, Ruhe, Leidenschaftslosigkeit, Intelligenz und Wille sprechen schon aus dem weiten Hervorragen der runden Stirn und des Nasenrückens über den Rest des Gesichtes (*bis εὐθεία, τετραγωνος*), der mit ihr in gerader Linie zusammen ein Stück und eine Lichtmasse bildet. Die Stirn mit ihrem scharfen unteren Superziliarbogen ist relativ niedrig; eine hohe Stirn würde bei der ohnehin großen Maske eine ganz andere Schädelform, besonders ein größeres Occiput nach sich ziehen, und die Griechen verschmähten die mandelförmigen Köpfe, die von der Stirnspitze bis zum Occiput gehen, wie sie Canova hat. Das Profil des Gesichtes gehört mit dem Profil des ganzen Kopfes in einer ganz anderen Weise zusammen als in unserem Typus. Die Augen sind tief liegend und weit vortretend, besonders der innere Augenwinkel liegt tief; der Bulbus ist so gewölbt, daß er auch im Profil stark wirkt; das obere Augenlid scharf umrissen; Augapfel und Augstern waren in der älteren Kunst farbig, später wurde der Schatten eher plastisch hervorgebracht, und für den Ausdruck des Schmachttenden (*ύγρόν*) diente noch eine spezielle Bildung der Augenlider. Auch der Mund ist tiefwinklig und für die Profilansicht weit vortretend, seine Öffnung sanft, die Oberlippe kurz (*χειλή λεπτή*), die Lippenbildung im ganzen zeigt bei den Göttern starke Verschiedenheiten. Das Kinn ist rund und großartig, selten mit einem Grübchen versehen, das Ohr schön und fein.

Haar

Das Haar zeigt die verschiedensten Formen, von der alten assyrisierenden Art an bis zur höchsten Freiheit und Vielgestaltigkeit und der wunderbarsten Wirkung. Kraus ist es bei den Epheben, struppig bei unedleren Satyrn und Barbaren, frei wallend und aufs schönste gesammelt zeigen es die Aphroditen von der knidischen an, herabwallend hat es Hera, oft ist es feingewellt, oft in einen Krobylos zusammengefaßt, wie bei Eros, Apollon, der kapitolinischen Venus, in

besonders reicher Fülle haben es Zeus und die Wassergötter; Diademe und Kränze von Blättern, Blumen, Trauben usw. schmücken es oft aufs zierlichste. Auch der Bart zeigt die ganze Entwicklung von der assyrisierenden Regelmäßigkeit an bis zur freien Großartigkeit des Zeusbartes. Weder gepflegtes noch ungepflegtes Haar nimmt sich in der Wirklichkeit je so aus. Überhaupt gehen die Alten mit den Formen sehr frei um, ohne daß doch deren höchste Lebensfähigkeit der geringste Eintrag geschieht.

Dasselbe läßt sich vom Leibe sagen, für den die verschiedenen Epochen ihren verschiedenen *Leib* Kanon vom Derben bis ins Schlanke gehabt haben: alle Formen werden mit ähnlicher idealer Freiheit gehandhabt wie die des Kopfes und sind dabei doch völlig lebendig und von völliger Wahrheit.

Scheinbar spielend leicht ist die Abstufung von den Göttern zu den Satyrn und von diesen *Satyrn* zu den Athleten durchgeführt. Mit der Satyrnwelt bildete sich eine Schönheit und Idealität zweiter



Gewandstudien in ihrer Entwicklung

Klasse aus, eine Welt des sinnlich Heitern, bis ins Mänadische, und dazu kam gleich auch ihr Gegenstück, die mehr ins Düstere gehende Welt der Seewesen. Und dies geschah erst im IV. Jahrhundert, als mit Skopas und Praxiteles die große Schlußredaktion der göttlichen Gestalten erfolgte.

Hier möge auch der Freiheit in der Darstellung der Personifikationen, der sog. Allegorien *Allegorien* gedacht sein. Es entstanden die geflügelten Wesen (Eros, Nike usw.), die hier unendlich viel schöner sind als bei den Asiaten, ferner die Kentauren, Pane, Tritone, Greife. Diese Wesen stehen vollkommen lebensberechtigt vor uns; mit so harmloser Schönheit und Unbefangenheit setzen die menschlichen und die tierischen Formen aneinander an.

Dazu beachte man den Ausdruck des Momentanen in den Zügen des Kopfes, in Stellung und Bewegung der ganzen Gestalt, — oft nur leise sprechend und dabei doch von höchster Wahrheit und Schönheit; man merke auch auf den Schimmer von Trauer in den schönsten Götterköpfen (denn die Götter sind ewig, aber doch nicht Herren des Schicksals). Diese Gestalten sind um den Beschauer im höchsten Grade unbekümmert; abgesehen vom eigentlichen Kultbilde glauben sie sich alle ungesehen und unbelauscht. Wie bei der höchsten Kunst doch eine völlige Naivität bestehen kann, lehrt ein Blick auf die Giebelstatuen des Parthenon.

Die Gewandung ist *das tausendfache Echo der Gestalt* (Goethe). Frühe wurde auf alle Stoffpracht *Gewandung*

Leib

Satyrn

Seewesen

Allegorien

Das Momentane, die leise Trauer

Gewandung

im Sinne der assyrischen Kunst verzichtet; man hat es mit den vereinfachten Stücken der ohnehin einfachen männlichen oder weiblichen Tracht zu tun, die äußerst frei nach dem Bedürfnis der schönen Erscheinung und der Verdeutlichung der Bewegung gestaltet wird, so daß oft der Gang des Gewandes bis in seine Enden gar nicht nachzurechnen ist. Der verschiedene Stoff ist oft vom schwersten bis ins feine vollkommen und doch ohne Raffinement in der Behandlung des Materials ausgedrückt; bei einzelnen aber (z. B. den Gewändern der Amazonen oder der parthenonischen Frauen) läßt sich, so gut wie von einer Idealität des Ganges und der Komposition, auch von einer besonderen Idealität des Stoffes sprechen. An dem Gewande ist wenig Schneiderarbeit, nichts Genähtes oder Geknüpftes; es sind quadratische oder runde (oder in Form von Libellenflügeln gefertigte?) Tuchstücke, welche erst zum Gewande werden, wenn man sie anzieht. Das Kleid ist etwas Getragenes, das den Leib nicht parodiert, kein Futteral für ihn, wie die Röhren und Säcke, in welchen wir gehen; vielmehr drückt es in den aufliegenden glatten Teilen wie in den tiefen Schatten rein nur die Gestalt und ihre Bewegungen aus.

*Weibliche
Gewandstatuen*

Ganz besonders ist an die Fülle von weiblichen Gewandstatuen zu erinnern, mögen es Tempelbilder von Göttinnen oder Darstellungen von Musen, von Priesterinnen usw. sein. Hier entfaltet sich ein Übereinander und in der schönen Folge der Gewänder, in dem bisweilen vorkommenden Durchscheinen des unteren durch das obere, in der Halbverschleierung des Hauptes durch ein übergezogenes Gewand, in der manchmal doppelten Gürtung und in der Emporfassung des zu langen Chitons zum faltenreichen Kolpos ein wahrhaft wunderbarer Reichtum der herrlichsten Motive.

Die Bewaffnung der Götter ist oft, z. B. beim Ares Achill des Louvre, auf den bloßen Helm beschränkt. Die Kunst stellt das Unorganische nicht gerne dar und rechnet darauf, auch mit einer bloßen Andeutung verstanden zu werden.

Das Nackte

Vor allem aber durfte diese Kunst es sich zutrauen, das Nackte zur Herrschaft zu bringen. Aphrodite hatte in der früheren Dichtung ihren Gürtel und ihre von Chariten und Horen gefertigten Gewänder, welche in allen Frühlingsblumen gefärbt waren, — jetzt verließ sich die Kunst auf die reine Gestalt allein.

*Freiheit vom
Genial-Will-
kürlichen*

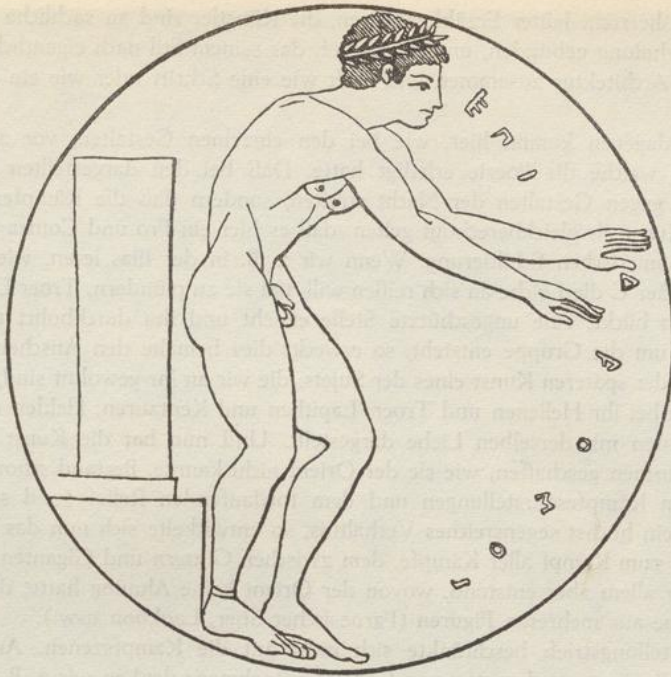
Bei aller Freiheit aber bewahrt die Kunst die größte Zurückhaltung gegenüber aller phantastischen Willkür. Diese bleibt völlig abwesend und kein einziger Ausfall in das Genial-Wüste findet statt. Nachdem jene Schlußredaktion der Göttertypen im IV. Jahrhundert geschehen war, wurde das einmal errungene Treffliche in den Motiven und Typen wiederholt und festgehalten, nicht nur weil es höchst vorzüglich war, sondern weil man kaum mehr anders konnte. Die Kunst verzichtete auf materielles Neuschaffen, empfindet aber dafür das Vorhandene stets neu, und hierin wird die Genialität erkannt, und auch hier ist für die Griechen, wie bei der Übereinstimmung in den Formen der freiwillige Konsensus bezeichnend; Ähnliches werden wir auch bei den Formen der Poesie kennenlernen.

*Das
Individuelle
und sein Beginn*

Neben der Darstellung des Idealen entwickelt sich nun auch die des Individuellen. Auch diese war im Orient längst bekannt. Wie unendlich vieles Porträtmäßige findet sich nicht als kaum vortretendes Relief aus den Wänden von Ninive und Persepolis herausgemeißelt. Und dann haben wir die ägyptische Kunst mit ihren teils freien, teils angelehnten sitzenden und stehenden Königsbildern, ihren Grabstellen mit fast freier Rundskulptur und Werken, wie der ägyptische Schreiber im Louvre. Hier sucht und erreicht die Kunst oft das Scharfindividuelle. Nirgends aber auf der Welt ist die Darstellung des Individuellen so entstanden wie bei den Griechen. Hier ist nämlich das Entscheidende für die Porträtbildung, daß sie mit dem Athletenbilden beginnt, mit der ersten

*Das
Athletenbilden*

Siegerstatue, die zu Olympia schon 558 v. Chr. aufgestellt wurde. Das Wesentliche dabei ist, daß



Myrthenbekränzter Ringer (Innenbild einer Kylix)

das Individuelle hier nicht mit der Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern mit der Verewigung der ganzen Gestalt in irgendeiner charakteristischen Bewegung, vielleicht im Momente des Sieges, zur Welt kommt. So wurde das Athletenbilden zum zentralen Faktum erstens für das Bilden des Individuellen überhaupt und zweitens für die Belebung des Idealen. Das Athletenbilden machte die ganze Kunst nicht bloß des lebendigsten Charakterisierens fähig, sondern überhaupt zu allen Aufgaben gelenk; auch die Amazone ist die ideale Athletin. Am Ende aber wurde die Athletenstatue selbst aus einem Denkmal zum freien Objekt der Kunst, und wir bewundern in der späteren, bloß um der Schönheit willen erfolgten Ausbildung und Wiederholung bestimmter Athletentypen, z. B. im Diskobol, den Athleten als solchen in seinen schönsten Erscheinungsweisen.

Was die übrigen Porträtstatuen betrifft, so weiß man jetzt, daß schon früh Statuen, welche irgendwie — wenn auch nicht eigentlich ikonisch — den Verstorbenen darstellten, an oder in Gräbern aufgestellt wurden. Am Grabe wird auch das Ikonische am ehesten begonnen haben. Wann aber hat zuerst eine Polis Ehrenstatuen für Krieger, Staatsmänner, Redner und Dichter dekretiert? Auch hier hat das Griechentum das Höchste erreicht.

Nur mit einem Worte möge hier auch der Genrefiguren, der Kinder usw. und der Tierbildungen Erwähnung getan werden, welche für sich wieder eine neue Welt der künstlerischen Darstellung ausmachen.

Und nun die plastische Darstellung des Vielen, die Komposition. Auch hier ist der Orient vorangegangen; aber Ägypten und Assur fehlt der Mythos und seine schöne Vielgestaltigkeit; statt dessen finden wir an den Wänden, Pfeilern und selbst Säulen lauter Königschronik und

Porträtstatuen,
Genrefiguren
usw.

Die
Komposition
bei den
Orientalen

Ritualien, d. h. es herrscht lauter Erzählenmüssen, die Künstler sind an sachliche Vollständigkeit und ewige Wiederholung gebunden, und das Relief, das seinem Stil nach eigentlich ganz Teppich ist, fließt mit der Architektur zusammen und läuft wie eine Schrift oder wie ein Ornament darüber hin.

*Vorarbeit für
die Kampfes-
darstellungen
durch das Epos*

Den Griechen dagegen kommt hier, wie bei den einzelnen Gestalten, vor allem die große Vorarbeit zugute, welche die Poesie erledigt hatte. Daß bei den dargestellten Kämpfen nicht gottgleiche Sieger gegen Gestalten der Nacht streiten, sondern daß die Kämpfer, wer sie auch sein mögen, der Kunst als gleichberechtigt gelten, daß es hier ein Pro und Contra gibt, hat seinen Vorgang in der homerischen Schilderung. Wenn wir z. B. in der Ilias lesen, wie Achäer A den Troer B tötet, Achäer C die Leiche an sich reißen will, um sie zu plündern, Troer D sich an dessen Hüfte, wie er sich bückt, eine ungeschützte Stelle ersieht und ihn durchbohrt und endlich ein mächtiger Kampf um die Gruppe entsteht, so erweckt dies beinahe den Anschein, als hätte der Dichter bezweckt, der späteren Kunst eines der Sujets, die wir an ihr gewohnt sind, zu überliefern; werden doch auch bei ihr Hellenen und Troer, Lapithen und Kentauern, Helden und Amazonen, Götter und Giganten mit derselben Liebe dargestellt. Und nun hat die Kunst für diese Darstellungen auch Formen geschaffen, wie sie der Orient nicht kannte. Bestand schon früh zwischen den figurenreichen Kampfesdarstellungen und dem fortlaufenden Relief (und schon dem bloß gemalten Frieze) ein höchst segensreiches Verhältnis, so entwickelte sich nun das Relief auf allen seinen Stufen, bis zum Kampf aller Kämpfe, dem zwischen Göttern und Giganten auf dem Altare zu Pergamon; vor allem aber entstand, wovon der Orient keine Ahnung hatte, die Giebelgruppe und die Freigruppe aus mehreren Figuren (Farnesischer Stier, Laokoon usw.).

*Darstellung
friedlicher
Szenen*

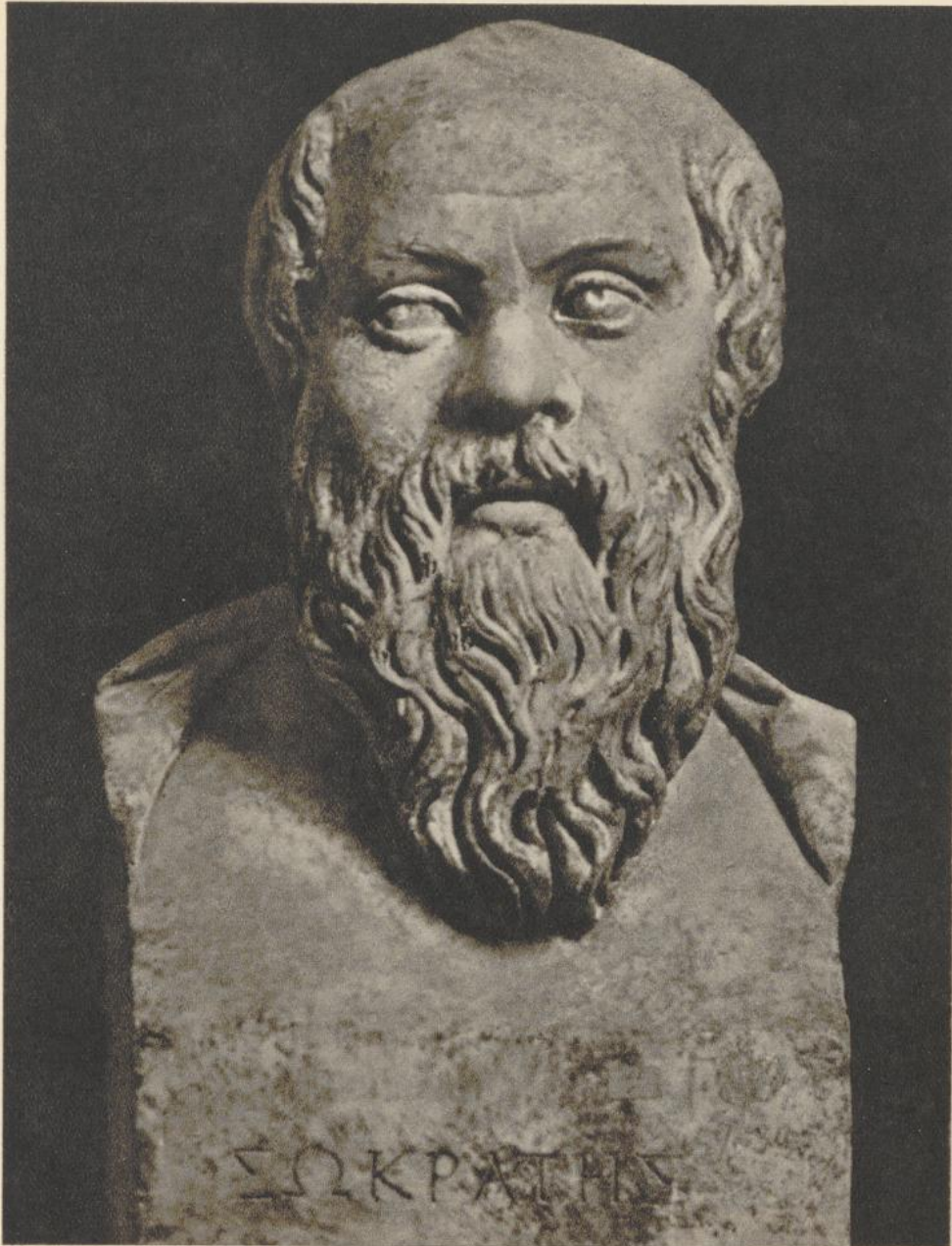
Und der Darstellungstrieb beschränkte sich nicht auf die Kampfszenen. Auch aus Homer ließen sich Darstellungen aus dem zarteren Gebiete entnehmen; denken wir z. B. an die Gruppe, welche Hektor, Andromache, Astyanax und die Dienerin bilden, oder daran, wie Thetis sich zu Zeus setzt, mit der Linken seine Knie umfaßt und ihm mit der Rechten unter das Kinn rührt. Überhaupt aber schreit der ganze Götter- und Heroenmythus nach Verbildlichung, und eine ganze Welt von fertigen Szenen, zum Teil der höchsten Schönheit, ward gewiß schon früh bildlich geschaut.

Auch abgesehen vom Mythus ist die Kunst schon sehr frühe, und zwar laut Homer selbst, auf die Darstellung eines vielgestaltigen Lebendigen eingegangen und ist dabei (wie in den Gräbern von Beni Hassan) auf das Genrebild geraten. Wir erinnern hier wieder an den Schild Achills, welcher lauter genrehafte Darstellungen enthält, während auf dem hesiodischen Schilde des Herakles solche mit mythischen wechseln.

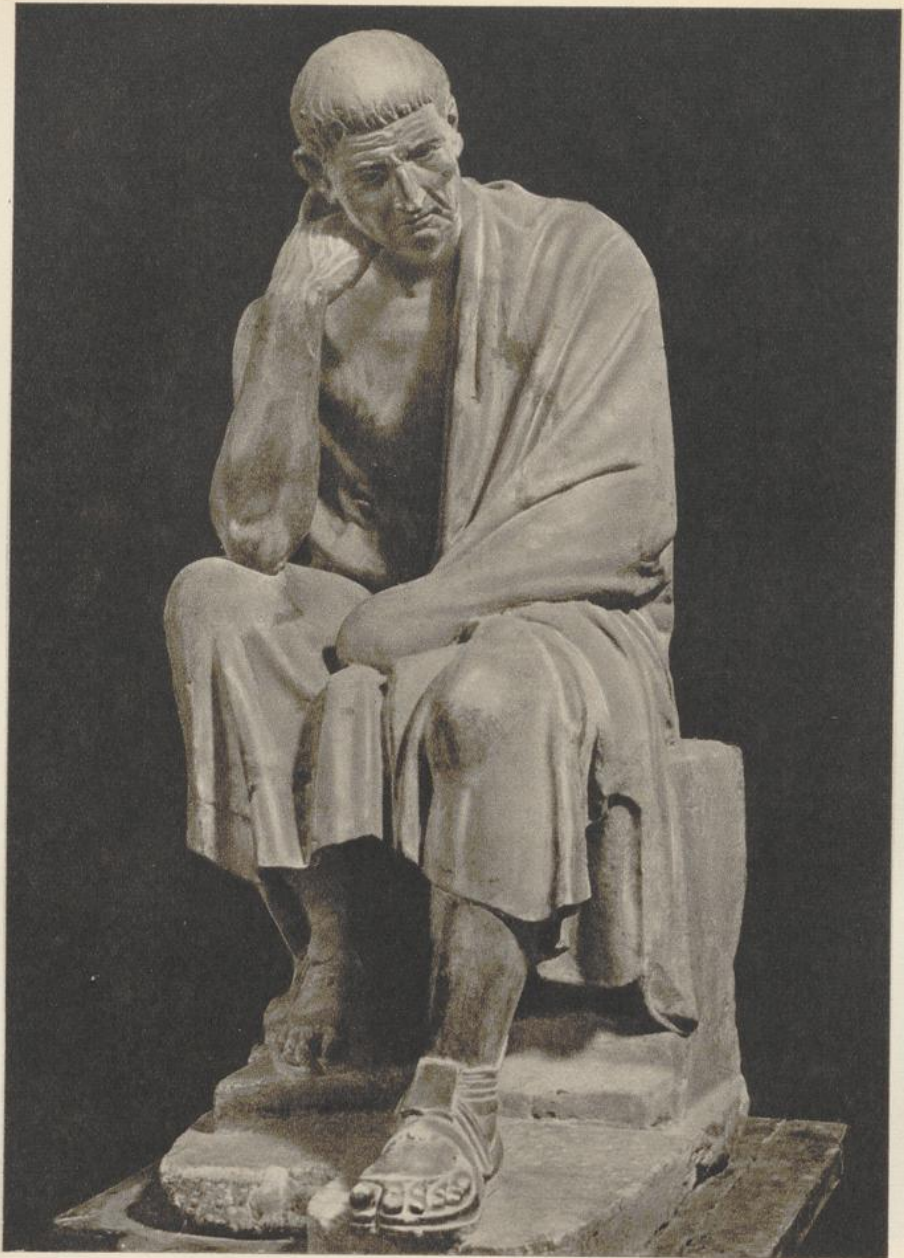
*Allegorisch-
politische
Freigruppen*

Und endlich wagten die Griechen in großen Freigruppen außer dem Mythischen auch das Allegorisch-Politische, indem sie historische Individuen mit ihren allegorisch personifizierten Poleis oder mit den dieselben vertretenden Heroen zusammen darstellten oder, wie es Lysander in seinem kolossalen delphischen Weihgeschenke hielt, die Sieger mit den siegverleihenden Göttern zusammenbrachten, und dazu kommen noch die agonalen Gruppen, zumal der Sieger auf seinem Viergespann, und die gewaltigen rein historischen: das Granikusmonument Alexanders und zwei von den vier großen Gruppen des Attalidenmonuments in Athen.

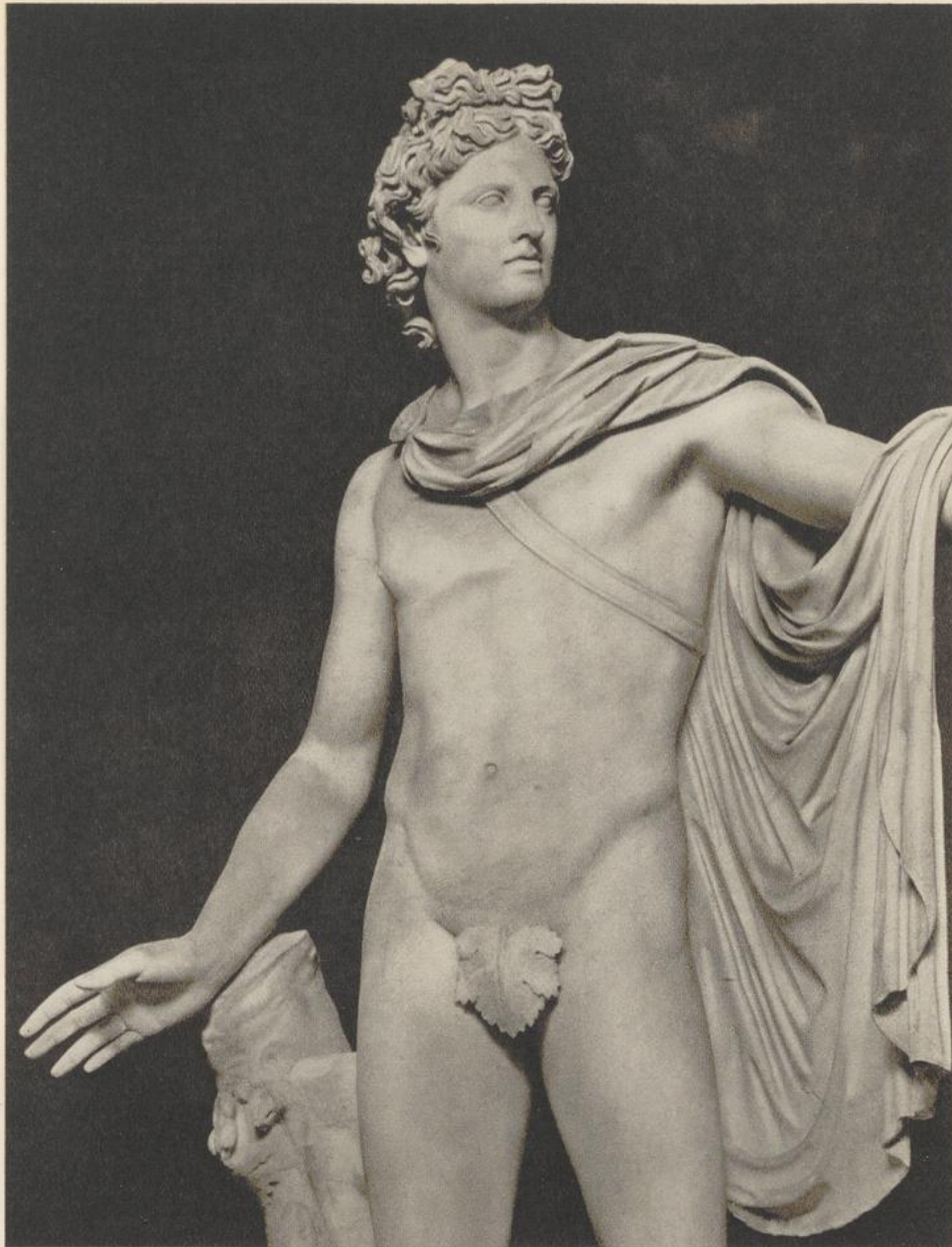
So strömen der Kunst von allen Seiten Gegenstände für die Massenerzählung zu, und die Volkstümlichkeit derselben ergibt sich schon aus deren frühem Vorkommen in kleinem Maßstabe. Ihre Parallele aber hat die Vielskulptur in der Wandmalerei, und für uns spricht die Volkstümlichkeit des Vielen hauptsächlich aus der Vasenmalerei und der Übung, Umrisse auf Erz zu gravieren. Nach den Schöpfungen dieser Techniken hat dann wieder das Ausland, zumal Etrurien, mit besonderer Begierde gegriffen.



Herme des Sokrates. Neapel. Museo Nazionale



Aristippos (?). Rom. Galerie Spada



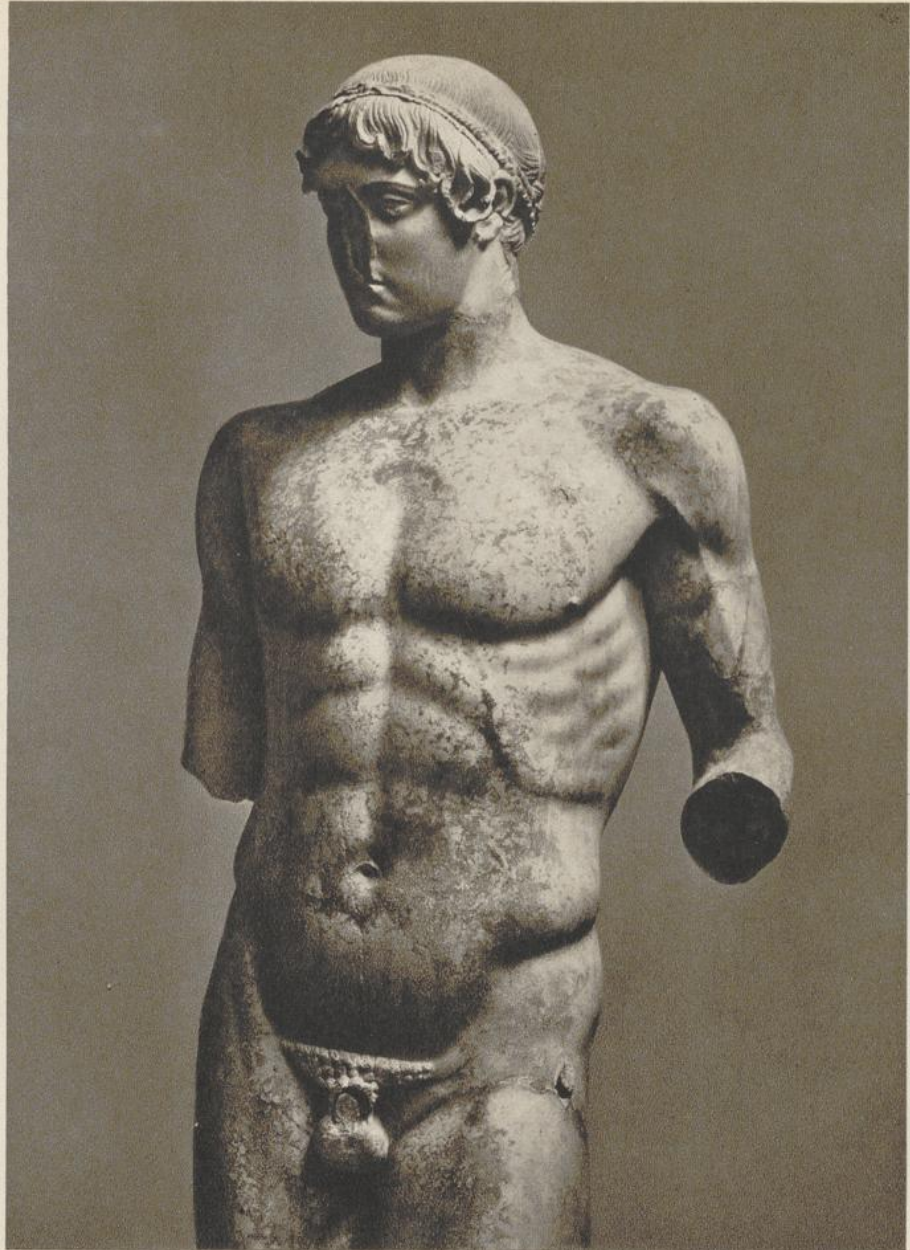
Apollo von Belvedere. Rom. Vatikan. Antikenmuseum



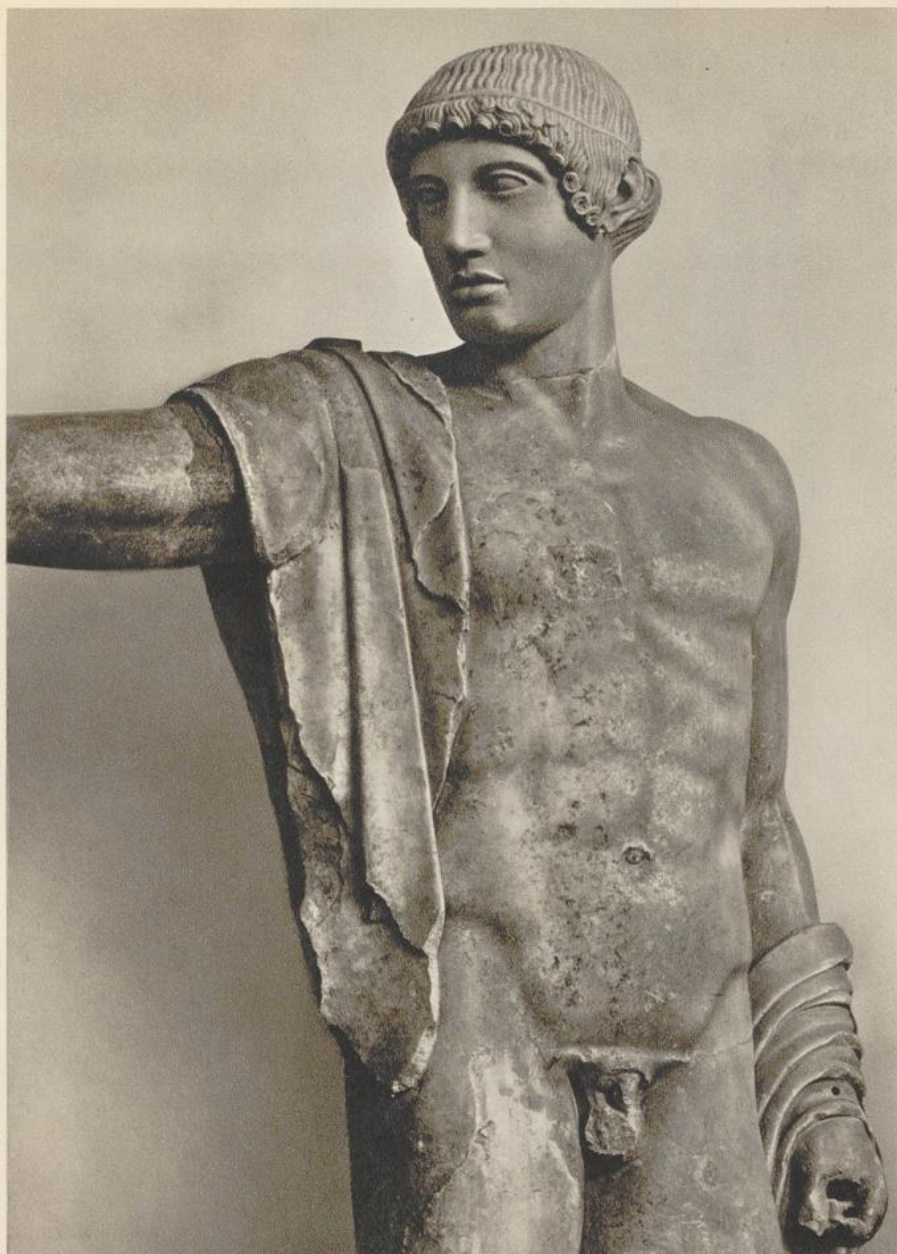
Apollo von Sunion (attisch). Athen. Nationalmuseum



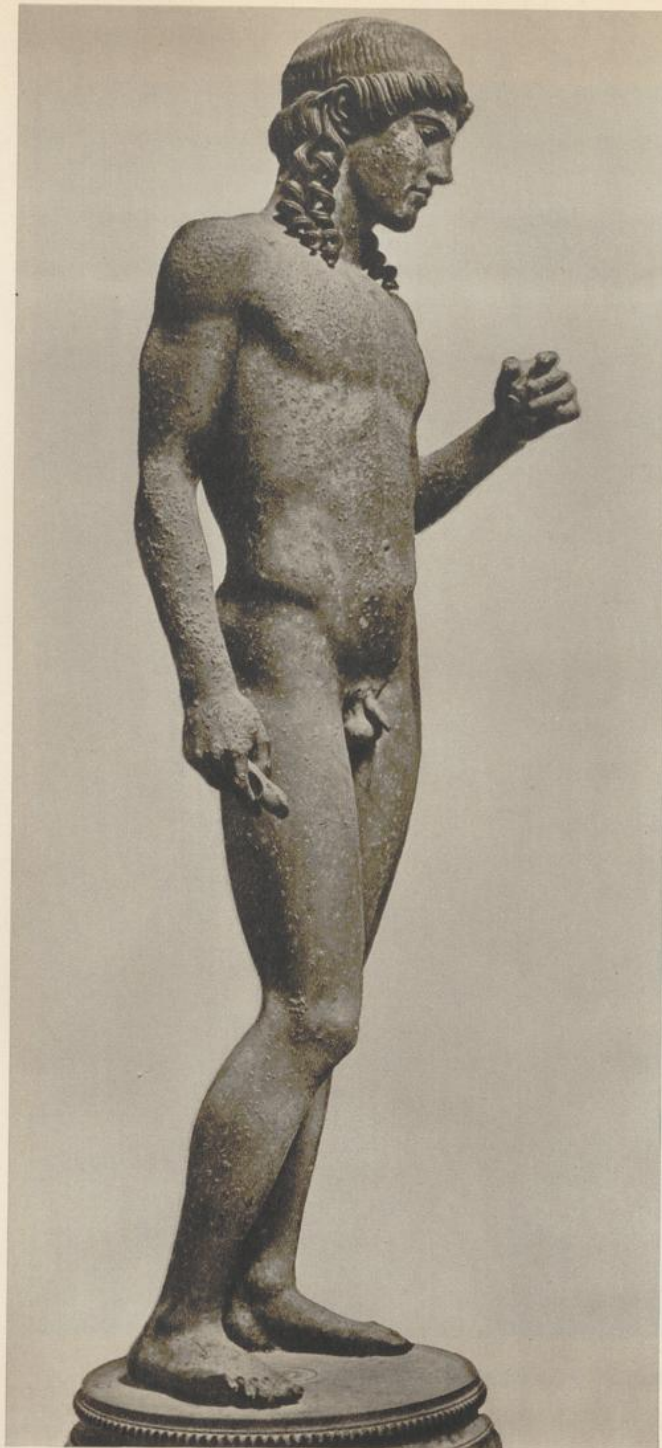
Herme des Dionysos aus Siphnos (archaisch). Athen. Nationalmuseum



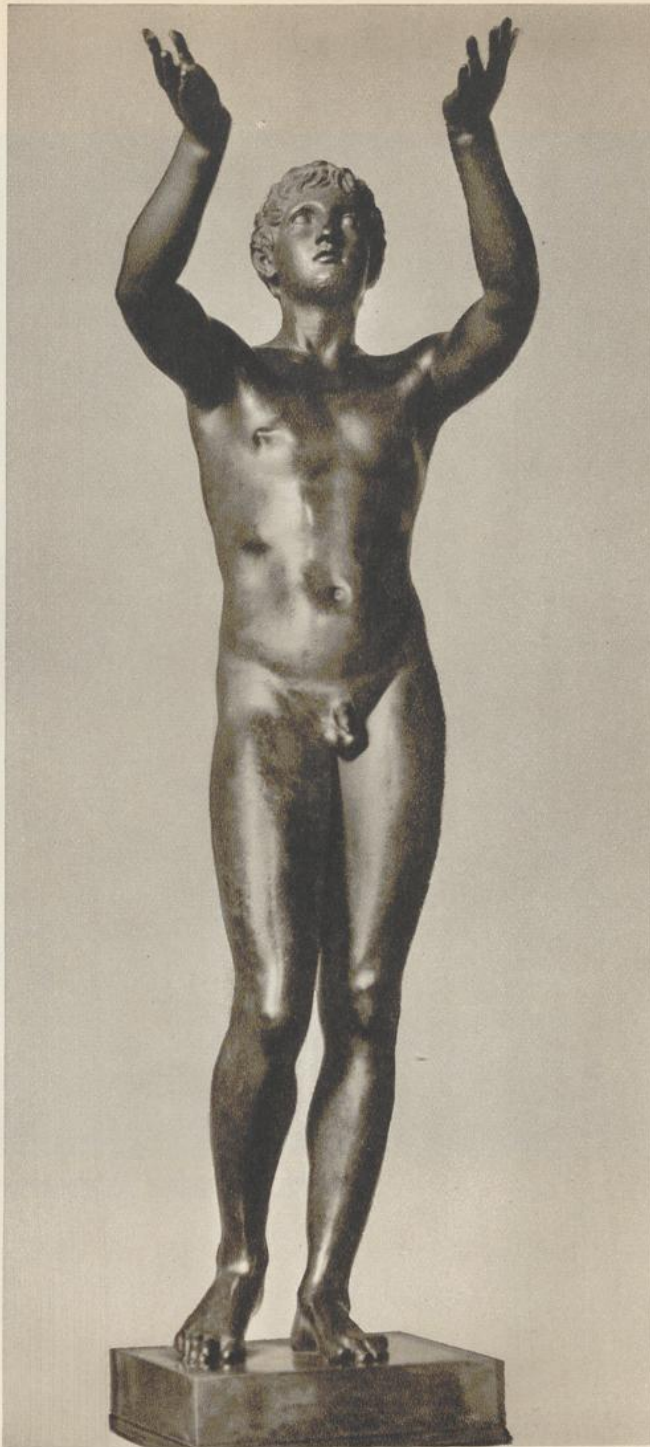
Apollo vom Dionysos-Theater in Athen (Omphalos). Athen. Nationalmuseum



Apollo vom Zeustempel. Olympia. Museum



Apollon Citarista (Bronze)
Römische Kopie aus Pompeji
Neapel, Museo Nazionale



Betender Knabe (Bronze
der Lysippschen Schule)
Berlin. Museum



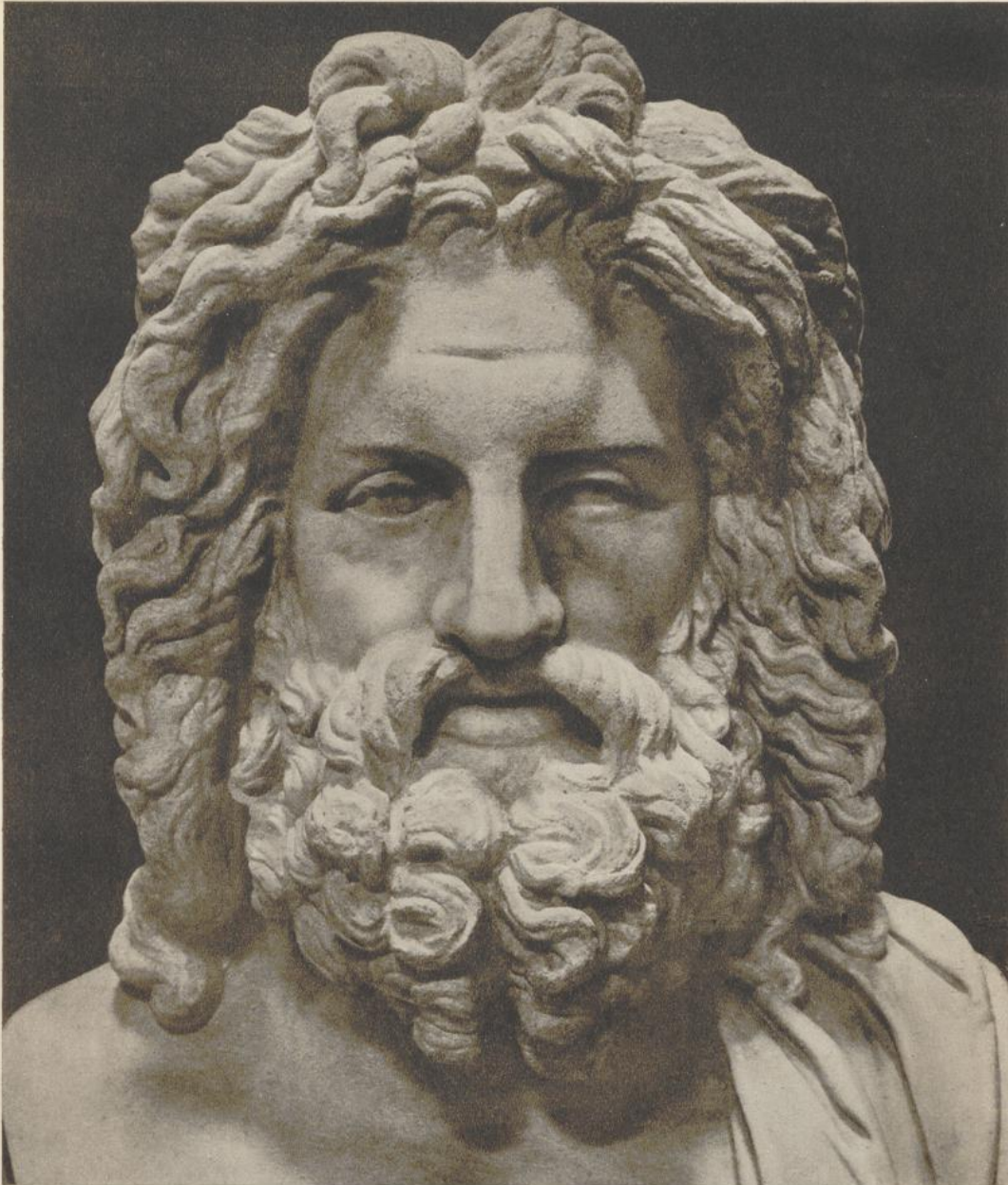
Archaischer Wasserspeier. Delphi. Museum



Medusa Rondanini. München. Glyptothek



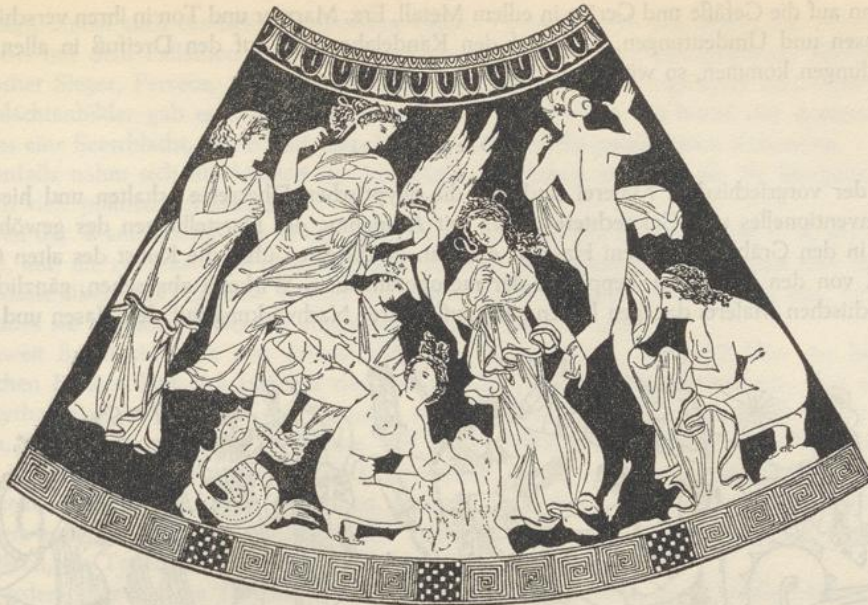
Juno Ludovisi (römische Umschöpfung nach griech. Vorbild). Rom. Thermenmuseum



Zeus von Otricoli (nach Amelung auf Bryaxis zurückgehend). Rom. Vatikan



Athena (Kopie der Athena Parthenos des Phidias). Athen. Nationalmuseum



Hochzeit des Peleus und der Thetis (Vasenbild, Britisches Museum)

Neben der Darstellung der Götter selbst meldet sich bei allen polytheistischen und monumentalen Völkern sehr früh auch die Verewigung des einzelnen Kultaktes. Die Frömmigkeit des handelnden Königs, Priesters oder Volkes wird damit den Menschen und den Göttern anschaulich gemacht, den letzteren namentlich wohl, damit sie derselben eingedenk seien; der Mensch ist dem Gott in jeglichem Sinne am nächsten im Augenblicke und im Habitus des Kultus. So bilden denn, wie bereits gesagt, Ritualien schon in Ägypten und Assur eine der Hauptaufgaben der Vielskulptur. Überhaupt stellte sich dieser Kultus der Kunst nicht als Knechtschaft und wüstes Tun, sondern als Freude zur Verfügung; auch aus dem Orgiastischen wählte die dionysische Skulptur das Schöne.

Groß war der Reichtum an Statuen von Priestern und Priesterinnen; noch von den jetzt vorhandenen Gewandstatuen mögen viele dahin gehören. Mochte das Tempelbild ein ungenießbares Xoanon sein — die Reihe von solchen Statuen konnte alles gut machen. So war es vielleicht im Tempel der Eumeniden, in dem achäischen Kerynea. Die Figuren derselben waren *nicht groß*, vielleicht häßliche Puppen, aber am Eingange fanden sich weibliche Marmorstatuen, welche Kunstwert hatten, und die Einwohner erklärten sie für Priesterinnen der Göttinnen.

Die höchsten Leistungen von Festchören haben wir auf der athenischen Akropolis zu suchen. Hier sind der Panathenäenzug des Parthenon und an der Balustrade des Nike-Apterostempels die Niken, welche den Opferstier führen und die, welche das Siegeszeichen rüsten. Dies ist die höchste ideale Umdeutung einer Kultushandlung, die höchste Verklärung des Kultus überhaupt.

Wollten wir nun noch die tönernen und ehernen Figurinen in größerem und kleinerem Maßstabe besprechen, in denen die Skulptur gewissermaßen ein zweites Leben lebt, wollten wir von der Reduktion des Reliefs in der Gemme, im Antaglio wie im Cameo, und in der Münze handeln

Die
Darstellungen
des Kultaktes

Statuen von
Priestern und
Festchören

Die Kultus-
darstellungen
der Akropolis

und dann auf die Gefäße und Geräte in edlem Metall, Erz, Marmor und Ton in ihren verschiedenen Metastasen und Umdeutungen, z. B. auf den Kandelaber und auf den Dreifuß in allen seinen Anwendungen kommen, so würden wir kein Ende finden.

2. Die Malerei

*Das Ansehen
der Maler*

Von der vorgriechischen Malerei sind nur die ägyptischen Überreste erhalten und hier meist nur Konventionelles und Geknechtetes, etwa mit Ausnahme der Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in den Gräbern von Beni Hassan. Auch an Nachrichten über die Kunst des alten Orients fehlt es, von den figurierten Teppichen der mesopotamischen Wirkerei abgesehen, gänzlich. Von der griechischen Malerei dagegen haben sich, außer ihrer Nachwirkung auf den Vasen und in den



Poseidon, Amphitrite und der junge Theseus (Vasenbild, Bologna)

Wandmalereien der Städte am Vesuv und einzelnen Grufmalereien, wenigstens noch zahlreiche Nachrichten erhalten, ja es ist von den berühmten Malern der Blütezeit, von Polygnot bis auf Apelles, in den Autoren mehr die Rede als von den Bildhauern. Jene müssen den Griechen individuell interessanter erschienen sein, was wir nur daraus zu erklären vermögen, daß sie nicht auch, wie diese, für Banausen galten, wie denn auch das Zeichnen später in die regelmäßigen Erziehungsfächer für Freie aufgenommen wurde.

*Die
monumentale
Malerei*

Zunächst gab es nun in Stoen, Sälen, Hallen, Tempeln eine große monumentale Malerei im Dienste des Mythos und der politischen Ideen und Erinnerungen. Den Stil derselben mag man sich bei Polygnot etwa analog dem der Schule Giottos denken, bei den Späteren wohl noch vollendeter belebt. In Athen befanden sich von ihm und seinen Nachfolgern in der Stoa Basileios eine Darstellung der zwölf Götter, Theseus mit Demokratie und Demos, die Schlacht bei Mantinea; in der Stoa Poikile, offenbar allmählich und von verschiedenen Meistern, frei von aller Zyklusknechtschaft entstanden, ein Schlachtenbild aus dem Peloponnesischen Kriege, eine Theseusschlacht gegen die Amazonen, eine Szene nach der Einnahme von Ilion und die Schlacht bei Marathon samt den hilfreichen Heroen; in der Seitenhalle der Propyläen viele Szenen aus der

Trojasage, zumal auch die beiden erlauchten Diebe: Diomedes mit dem Bogen des Philoktet und Odysseus mit dem Palladion und eine Anzahl von Bildnissen und Einzelfiguren: Alkibiades als nemeischer Sieger, Perseus, Musäos, auch die Genrefiguren eines Krugträgers und eines Ringers. — Schlachtenbilder gab es übrigens auch anderswo als in Athen. So besaß das Artemision von Ephesos eine Seeschlacht, worin auch eine Eris vorkam, und Pergamon einen Keltensieg.

Jedenfalls nahm sich die Malerei des historisch Wirklichen mehr an als die Skulptur; es gab ziemlich viele politische Malereien.

Neben der Wandmalerei kam in der Blütezeit des Dramas die Skenographie, d. h. die Theatermalerei, auf, die zunächst zum phantastischen Schmuck der Bühne diente, hernach aber in Häuser und Paläste übergang. Für diese scheint sie einmal plötzlich Mode geworden zu sein, so daß ein Alkibiades sie in seiner Wohnung augenblicklich auch haben wollte.

Wieweit findet sich nun von diesem allem ein Nachklang in Pompeji? Von der historisch-politischen Malerei läßt sich hier nur das Unikum der Alexanderschlacht nennen; eher wird von der mythologischen die Rede sein können, und gewiß von der skenographischen: die Einzelfiguren, Schwebegruppen usw. sind zum Teil unzweifelhafte Reminiszenzen an das Herrlichste dieser Kunstgattung und so auch viele Genreszenen. Diese sind hier nicht wie in Beni-Hassan dargestellt, weil sie im Leben vorkamen, sondern weil sie anmutig waren; an die Stelle der täglichen und jährlichen Verrichtung ist der anmutige Moment: das leise Gespräch weniger, das Meditieren, die Toilette, die Spiele, die Theaterprobe usw. getreten.

Außerdem aber zog die Tafelmalerei (Tempera, auch Enkaustik), deren große Meister Zeuxis, Parrhasios, Apelles, Protogenes, Timomachos, Theon sind, weit die lebhafteste Bewunderung auf sich. Bei dieser Gattung, die, wenn wir sie wieder erhielten, unsere konventionellen Anschauungen von der griechischen Kunst aufs stärkste umgestalten würde, galt die Illusion, und einstimmig wird das gelungene Streben danach gerühmt; die Maler müssen sie durch Farbe, Modellierung und Licht sowie auch durch Verkürzung (Pausias) und delikate Ausführung erzielt haben. In der modernen Kunst werden sich hierzu als Parallele wohl besonders die italienischen Realisten des XV. Jahrhunderts bis auf Lionardo darbieten. Charakteristisch ist, daß neben einzelnen figurenreichen Kompositionen dieser Meister vorherrschend Einzelfiguren oder Bilder genannt werden, auf welchen nur eine Hauptfigur mit wenigen Zutaten dargestellt war; so von Zeuxis eine Helena und eine Penelope; von Parrhasios der athenische Demos, der geheuchelte Wahnsinn des Odysseus, ein Philoktet; von Protogenes der Jalysos (an dem er sieben Jahre malte), von Timomachos ein Aias, eine opferbereite Iphigenia und eine Medea vor dem Augenblick des Mordes.

Die moralische Stellung dieser Art Malerei ist schon eine ganz andere als die der Skulptur: sie entsteht wesentlich für den Privatbesitz und gerät nur zufällig und nachträglich als Anathem in diesen und jenen Tempel; für sie war auch das griechische Haus geeignet, in dem größere Marmorskulpturen nicht leicht konnten aufgestellt werden.

Nur bei den berühmten Tafelmalereien ist auch von Preisen und Einnahmen die Rede. Wir erfahren, daß Zeuxis sich für das Besichtigen seiner Helena einen Eintrittspreis zahlen ließ. In der späteren Zeit kamen dann vollends die enormen Liebhaberpreise. So kaufte nach Plinius Attalos eine Tafel des Aristides von Theben um hundert Talente, Cäsar zahlte für die Medea und den Aias des Timomachos, um sie in dem Tempel der Venus Genetrix zu weihen, deren achtzig. Dahin gehört auch, daß Demetrios Poliorketes Rhodos nicht anzündete, um ein Gemälde des Protogenes nicht zu zerstören, das sich in dem von ihm gefährdeten Stadtteil befand.

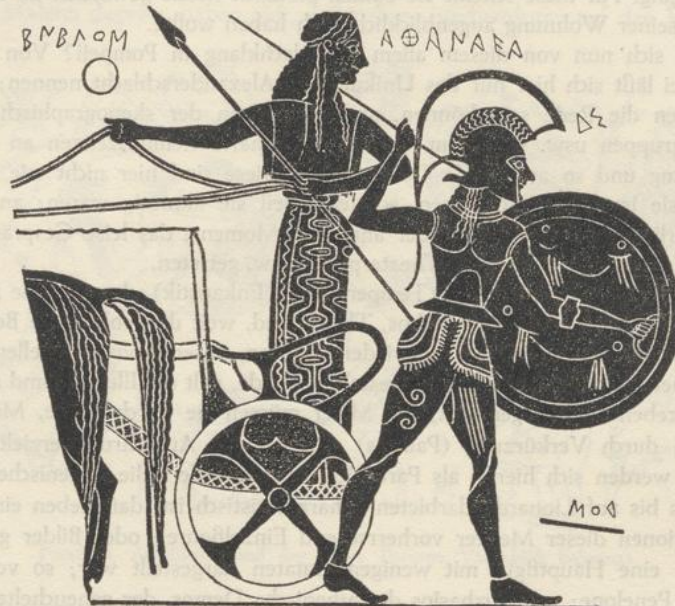
Die
Skenographie

Nachklänge
der griechischen
Malerei in
Pompeji

Die
Tafelmalerei

Preise

In späterer Zeit nahmen Karikaturen und Genreszenen (wie die Barbier- und Schusterbuden des Peiraikos, u. a. sog. Rhyparographien) sowie das Stilleben überhand. Das Mosaik scheint in der eigentlichen griechischen Zeit noch wenig Figürliches enthalten zu haben; aus der Diadochenzeit wird von dem Prachtschiffe des jüngeren Hieron gemeldet, daß auf dem Fußboden seiner Säle der ganze Mythos von Ilion dargestellt gewesen sei. Damals scheint überhaupt diese Form der Bodendekoration beliebt geworden zu sein. Von den linearen Künsten, der Vasenmalerei und der Gravierung auf Kisten und Spiegeln ist hier nicht weiter zu handeln. Genug, daß auch in ihnen die griechische Kunst die jeweiligen Grenzen überall erreicht und entsprechend der ihr eigenen hohen Sophrosyne auch respektiert hat.



Korinthisches Tafelbild (Museum, Berlin)

3. Die Architektur

Die
Architektur als
größter Beweis
künstlerischer
Sophrosyne

Mit Händen zu greifen ist die künstlerische Sophrosyne der Griechen in der Architektur; denn hier finden wir bei ihnen eine in der ganzen Kunstgeschichte einzig dastehende willentliche Beschränkung auf einen höchst vollkommenen Typus: den *Tempel*, von welchem alles andere nur Anleihen und Teilaneignungen sind. Säle, Höfe, Hallen und vollends das so mäßige Privathaus ordnen sich völlig unter; das Motiv des Tempels ist das absolut einheitliche Motiv als solches. Wie aber ist die Nation zu dieser Form gekommen?

Das Wesentliche am griechischen Heiligtum ist nicht das Gebäude, sondern der Brandopferaltar im Freien. Die Höhenaltäre (meist dem Zeus geweiht), auf welchen die Asche von vielen Opfern her aufgehäuft liegenblieb, entbehrten jeder baulichen Zutat. In unbestimmbarer Zeit nämlich erhielt das Heiligtum den Namen *Wohnung* der Gottheit (*ναός*), und von da an kann ein geschlossener Bau, eine Cella, vorausgesetzt werden, anfangs laut der Sage nur aus

hinfalligen Stoffen, als Zelt oder Hütte (*σκηνή*) erstellt, bis die Kunst dem Gebäude eine monumentale Gestalt und endlich die herrlichste Verklärung verlieh.

Neben so vielen Vermutungen, an welchen die antike Kunstgeschichte stets einen großen Vorrat haben wird, möge hier eine folgen dürfen über die Entstehung des Peripteros, der von Säulen umgebenen länglichen Cella. Derselbe war zunächst eine Schöpfung des Volkes selbst und bedurfte keiner Entlehnung von Asien oder Ägypten und dessen Peripteraltempeln her. Er wird entstanden sein als vollständiger Holzbau, als Blockhaus mit einer Halle von Baumstämmen, in einer Zeit, da Griechenland noch ein waldrreiches Land war.

Entstehung des Peripteros

Will man jedoch für die Cella schon von Anfang an den Steinbau voraussetzen, so war doch der ganze Hallenbau und das Dach von Holz. Die Säule oder Rundstütze hat überhaupt bei allen Völkern keinen anderen denkbaren Ursprung als aus dem Baumstamm, bei den Griechen insbesondere aber konnte die Halle um die Cella nur entstehen in einer Zeit, da man die Säulen nicht erst meißeln mußte, ja vom Stein aus wäre die Halle gar nicht erklärbar in einer Periode, da der Steinmetz selten und noch sehr ungeschickt war.

Entstehung der Säule aus dem Stamm

Das Holzgebälk würde an sich eine weite Stellung der Säulen ermöglicht haben, und die großen Intervalle der etruskischen Ordnung beruhten wirklich hierauf. Allein bei den Griechen wäre es denkbar, daß schon die Holzsäulen dicht standen, ja daß bereits hier und da eine doppelte Holzsäulenreihe, eine Dipteralanlage vorkam, wenn man den Wald dazu hatte. Im allgemeinen aber möchte der Hexastylos, die sechszeilige Giebelseite zu etwa doppelter Säulenzahl der Langseiten, schon im Holzbau das Normale gewesen sein, wie es frisch aus einem Stück entstanden war. Fragt man nach einem besonderen Zweck, einer Lebensursache der Halle, so wird am ehesten das Aufstellen der von jeher äußerst zahlreichen Weihgeschenke, der Anatheme, zumal der erbeuteten Waffen zu nennen sein, jedenfalls aber nicht das Unterstehen bei Regen, wie Vitruv meint.

Bestimmung der Halle

Der normale Holztempel enthielt die Möglichkeit aller künftigen Schönheit als verborgenen Keim bereits in sich durch die Einheit des Motivs: die Cella ist der Kern, die Säulen und Gebälke sind dessen ideale Hülle; einem relativ kleinen Naos wird der Anblick des Großen und Feierlichen verliehen. Der Bau muß von Anfang an in ganzer Stattlichkeit und Fülle aufgetreten sein, nur als Hexastylos, sollte man denken, kann er die Kraft besessen haben, alles nach sich zu ziehen. Er entstand und verbreitete sich auf eine solche Weise, daß hierauf dorisches und ionisches Formengefühl gleichmäßig an ihm emporwachsen konnten. Der Vorgang wird als einmaliger und plötzlicher aufzufassen sein bei einem in viele Staaten geteilten Volk; lautlos wichen vor der neuen Form des Heiligtums die bisherigen Anlagen, und kaum ein Rest mehr ist von ihnen vorhanden. Der Peripteros wurde dann zu einer jener griechischen Kunstsitten, welche, wenn einmal angenommen, gegen alle weiteren Neuerungen gesichert waren. Hervorgegangen aus einer hohen, geheimen Volkskraft in einem feierlichen Augenblick, war er diejenige Form des Heiligtums, welche allgültig werden, ein säkulares Reifen erleben konnte.

Die erst teilweise, dann (mit Ausnahme von Decke und Dach) vollständige Umsetzung aus Holz in Stein muß früh erfolgt sein; als die Griechen mit dem VIII. Jahrhundert sich in Kolonien ausbreiteten, scheint der steinerne Peripteros bereits als selbstverständlicher Typus mitgegangen zu sein; denn schon die ältesten Tempel auf Sizilien zeigen denselben in sehr ausgeglichener Gestalt. Bei mäßigen materiellen Mitteln war ein solcher Steinbau die glücklichste Aufgabe; gesetzlich in den Proportionen, aber völlig frei in den Dimensionen, dabei übersehbar und berechenbar in betreff des Aufwandes und der Bauzeit, so daß eine Generation damit fertig werden konnte.

Sieg des steinernen Peripteros

So sehr fühlten sich nun die Griechen an diese Form gebunden, daß sie, sei es bei der Anlage einer neuen Stadt, sei es allmählich im Verlauf der Zeit, viele einzelne Tempel, aber auch ganze Gruppen solcher von ähnlicher und fast gleicher Gestalt entstehen ließen, ohne an das Variieren zu denken.

Über die Einzelformen des ursprünglichen Holzbaues, über seine vermutliche Farbigkeit, über die Anwendung von Tuch und Teppich usw. erlauben wir uns keine Vermutung und vollends nicht über die Umdeutung solcher einzelnen Elemente in den Stein.

Die Formen des
Tempels durch
dessen Zweck
bestimmt

Als nun aber durch das untrennbare Zusammenwirken der Achtung vor der heiligen Gewöhnung, des Bewußtseins, daß man Vollendetes und in seiner Art nicht mehr zu Übertreffendes gebe, und endlich des ehrfurchtsvollen Kunstkonservatismus, der auch in der Poesie nur so bedächtig von einer alten Gattung zu einer neuen übergeht, der Tempel in seiner festen Gestalt gegeben war, da hatte man an ihm auch eine Form, die nur ganz bestimmten Zwecken entsprach. Er war verschieden vom Heiligengrab, dem bei den Griechen das Heroon entspricht, war auch kein Erbbegräbnis von Vornehmen, so daß sich eine Anlage hätte bilden können, die den mittelalterlichen hohen Chören mit Umgang und Kapellenkranz zu vergleichen wäre; kein Kultakt für die Menge wurde darin begangen; alle großen Opfer fanden draußen statt, und darum befand sich von Altären auch nur der kleine Räucheraltar im Innern: er war, wie gesagt, nur die *Wohnung* der Gottheit, und da deshalb sein Inneres vielleicht nur klein war, war jeder Fortschritt ins Reiche zunächst dem Außenbau zugewandt. So wird die Halle, die eigentlich in ihrer Vollständigkeit, indem sie einladend und öffnend auf das Auge wirkt, die verklärte Erscheinung der Wand ist, durch Hinzutreten einer zweiten Säulenreihe erweitert und es entsteht der Dipteros. Aber oblong und in der Grundform peripteral, mit einer Säulenzahl der Langseite, welche die der Front ungefähr um das Doppelte übertrifft, sind alle diejenigen Tempel, bei denen man frei über Raum und Mittel verfügte, und andere Anlagen, wie die des delphischen Tempels, der Tempel mit Grottenkult, der von zwei Gottheiten bewohnten Tempel sind exceptionell.

Die Anlage
des Tempels

Die Lage der Tempel war entweder durch ein Präzedens resp. Ereignis aus der mythischen Zeit vorgeschrieben oder frei gewählt. Häufig befanden sie sich einsam auf Berggipfeln und Vorgebirgen oder in heiligen Hainen, öfter auf den Akropolen, auf der Agora, am Seehafen der Städte, und hier, wie schon gesagt, oft zu mehreren, womöglich mit einem nach außen hin abschließenden Hof (Peribolos). Stets sind sie auf ihren drei hohen Götterstufen, neben denen an den Frontseiten noch die Gebrauchstreppen für die Menschen vorhanden sind, wie ein Anathem emporgehoben; vor ihnen steht der als Requisite einfache, wengleich bei reicheren Mitteln oft höchst prachtvolle Brandopferaltar. Im Augenblicke des Opfers öffnet sich die eine große und feierliche Pforte, deren Flügel in Stoff und Form möglichst prachtvoll sind, und läßt das Licht auf die Requisite des Innern, das Tempelbild und den Räucheraltar fallen; bei nicht mehr ganz kleinen Dimensionen ist dann freilich noch eine Dachöffnung (*δπαῖον, φωταγωγός*, lumen) zur Beleuchtung nötig, und was direkt unter derselben ist, liegt unter freiem Himmel (*βπαῖρον*). Vollendet wird die Pracht des Ganzen durch die Weihegeschenke, welche im Innern, im Pronaos, im Säulenumgang (Pteroma) ihren Platz haben, und mit denen bei prachtvolleren und reicheren Tempeln dann noch die Stoen und der Peribolos angefüllt sind, und schon zum Peribolos gelangt man hin und wieder durch herrliche Propyläen.

Der normale Tempel verzichtet auf jede Abweichung in der Anlage, auf jede Kombination des Verschiedenartigen.

Aber dieses absichtlich Wenige atmet ein vollständiges Leben. Der griechische Tempel ist im höchsten Grade wahr, und hierin liegt zum Teil seine Schönheit; er stellt die höchste Abrech-

nung der zwischen einfachem Tragen und Getragenwerden einer horizontal liegenden und rein vertikal wirkenden (nicht durch Wölbung seitwärts drückenden) Last und drückt dies, wenn auch in zwei Dialekten, dem dorischen und ionischen, so doch in einer Formensprache aus.

Die betreffenden Formen deuten teilweise auf ägyptischen und assyrischen Ursprung; von der Umdeutung des Holzbaues in diesen beiden Ländern kann etliches, was an der architektonischen Formenwelt sekundär ist, entlehnt worden sein; allein in Griechenland sind diese Reminiszenzen an den Holzstil bis zu vollkommener Harmonie ausgeglichen, alle Knechtschaft ist völlig überwunden, statt aller hölzernen Wirklichkeit ist eine ideale Wahrheit entstanden. Und so haben wir es denn mit einem Quaderbau zu tun, bei dem jeder einzelne Block zu seinem vollen Rechte kommt. Im ganzen Reiche der Baukunst hat es so empfindliche Formen nicht wieder gegeben.

*Ausgleichung
des Entlebnten*

Die Säule ist vollendetes Leben, ein zylindrischer, seine Kraft gleichmäßig exzentrisch nach allen Seiten ausstrahlender, rein in sich abgeschlossener Körper; sie ist durch gleichmäßige Abstände von ihren homogenen Nachbarn getrennt, durch Verbreiterung nach unten und Verjüngung nach oben gewinnt sie eine zunehmende Stabilität; noch lebendiger spricht eine innere Elastizität aus der Anschwellung (*ἐντασις*); zum größeren Ausdruck des vertikalen Lebens dient ferner die Kannelierung (*ῥαβδωσις*); die Höhe und Stärke der Säule endlich steht im reinsten Verhältnis zu der Größe der Intervalle und der zu tragenden Last. So vereinigen sich die höchste ästhetische und die höchste mechanische Wahrheit.

*Säule,
Architrav und
Dach*

Das Gebälk erscheint in doppelter Lagerung, als Architrav und als Fries, und darüber kommt das Hauptgesims mit den Formen des Daches; hier symbolisiert die sanfte Neigung des Giebels den Rest von Strebekraft, welcher nach dem Kampf zwischen Säulen und Gebälk noch übriggeblieben sein mag.

Die besondere Ausprägung der architektonischen Formen erfolgt nun, wie gesagt, in zwei auf gemeinsamer Grundlage ruhenden, aber durchaus selbständigen Auffassungen: dem dorischen und dem ionischen Stil, deren allmähliche Ausreifung rätselhaft bleibt, indem wir nur wissen, daß sie schon um 650 nebeneinander existierten.

Dorisch ist die Säule ohne Basis mit stark geschwelltem und verjüngtem Schaft und Kannelüren, welche in scharfen Kanten zusammenstoßen; die Höhe beträgt ungefähr fünf und einen halben, der Abstand anderthalb Diameter; das durch eine bis drei Rinnen vorgedeutete Kapitell besteht aus dem mit den Ringen ansetzenden Echinus, der als ein lebendiger elastischer Stoff mit sehr verschiedener Dehnbarkeit seiner Teile gedacht ist, und dem als Übergang zum Architrav dienenden Abakus; dieser ist offenbar der Nachklang eines Brettes, wodurch man ein unmittelbares Aufliegen der Fugen zweier Architravbalken auf der Säule selbst vermeiden wollte, und zugleich wird durch ihn die Tragkraft der Säule auf ein weiteres Feld ausgedehnt. Den Architrav bilden bloße Steinbalken. Der über ihnen laufende Fries enthält die Triglyphen und ihre Zwischenfelder, die Metopen; jene sind, obwohl ursprünglich evident als das vor die Balkenenden genagelte Brett gedacht, fiktionsweise doch um alle vier Seiten des Tempels geführt, ihre Steilform hat ästhetisch den Zweck, noch einmal vertikal zu wirken. Über dem Fries endlich kommt das Kranzgesimse mit seinen Dielenköpfen und den übrigen abschließenden Gliedern. Wir erwähnen hier noch die an der Mauerstirn der Cella und am templum in antis erfolgte Ausbildung der dorischen Ante und die Ausbildung der Hallendecke mit Kassetten. Die weitere Ausdeutung der Formen war einer mäßigen Polychromie überlassen, indem die Triglyphen blau, der Abakus mit einem Mäander, die Wellenprofile mit Blättern, die Kassetten blau mit goldenen und roten Sternen bemalt waren; an Metopen und Giebelfeld war auch die Fläche farbig.

*Der dorische
Stil*

Der ionische Stil Im ionischen Stil haben die Formen mehr Selbständigkeit und vom Ganzen unabhängige Schönheit der Einzelercheinung; manches, was im dorischen nur aufgemalt wurde: die Blätter der Wellenprofile, die Wulste, Kehlen, Einreifungen usw., ist hier plastisch gegeben. Die Säule ruht — außer in Attika — auf einer quadratischen Platte; stets hat sie eine reiche Basis, auf die sie wie auf eine Art weichen Stoffes gebettet ist; die schönste Lösung hat für dieses Glied die attische Kunst gefunden, indem sie ihm eine Hohlkehle und zwei Wulste gibt. Der Schaft ist schlank, seine Höhe beträgt achtundeinhalb bis neunundeinhalb, der Abstand der Säulen zwei Durchmesser. Die Kannelüren (bis 24) haben Stege zwischen sich und sind tiefer ausgehöhlt als an der dorischen Säule. Der Echinus, der über einem Perlband ansetzt, zeigt den Eierstab. Darüber kommt das Doppelpolster mit seinen Voluten, aus deren Winkeln Blumen gegen den Echinus gehen; der Abakus ist zierlich geschwungen und mit einem Wellenprofil versehen. Der aus drei Streifen bestehende Architrav schließt mit Perlband und Welle und ebenso der fortlaufende Fries. Darüber kommt die Hängplatte mit den Zahnschnitten (die in attischen Bauten fehlen) und über dieser die Traufrinne (Sima) mit geschweiftem Profil. Auch die Antenprofile sind reicher und bewegter als im dorischen Stil, und ebenso die Profile an den Wandflächen. Diese Formen haben, wie namentlich der dreiteilige, nur durch Aufeinandernieten von drei dünnen Holzstämmen zu erklärende Architrav und die aus den Lattenenden einer horizontalen Decke von sehr leichtem und dünnem Holz hervorgegangenen Zahnschnitte zu beweisen scheinen, ihr Prius nicht wie die Formen des dorischen Stils in einem Bau aus starken, z. B. eichenen Balken, sondern sie setzen Stämme von viel geringerem Durchmesser, ursprünglich etwa gar Palmen u. dgl. voraus und weisen vielleicht nach Mesopotamien. Wann aber und durch welche Kraft hat sich der Peripteros mit ihnen verbündet und sie zu einem Ausdruck erkoren, so gut wie die dorischen? Wir können nur sagen, daß Orient und Okzident hier zu einer unvergleichlich schönen Form mysteriös zusammengewirkt haben.

Der korinthische Stil Wesentlich die Formen des ionischen hat der korinthische Stil; nur hat er das reichere Kapitell aus Blättern und Voluten oder Ranken. Sowohl die Akanthusblätter als die Stengel wachsen, wie sie hier gegeben werden, weder im Garten noch im Felde, sie gehören einer höheren Form als irgendeiner Naturform an und sind nur Gleichnisse einer solchen. In der Dekoration (an Stelen, Dreifüßen usw.) mögen sie lange vorhanden gewesen sein, bevor eine korinthische Ordnung für uns nachweisbar ist, und zwar bereits in ihrer idealen Gestalt; der Akanthus war von früh her das sich Umliegende, der Stengel das Strebende, der Kelch oder Korb ist wohl eine alte Form für Stützen verschiedener Art gewesen, schon in Ägypten kommt er auch bei Säulen vor. Noch die letzte griechische Zeit hat dann das prachtvolle korinthische Kranzgesimse geschaffen.

Das Nebeneinander in den drei Ordnungen Die dorische und die ionische, ja alle drei Ordnungen wurden für das Äußere und die zwei Säulenreihen des Innern unbefangen nebeneinander gebraucht. Daß die Innensäulen, z. B. der athenischen Propyläen, ionisch sein mußten, hat seinen Grund darin, daß hier die größere Höhe die schlankere Form bedingte. Am Tempel der Athene Alea zu Tegea sind die äußeren Säulen dorisch, die inneren ionisch und korinthisch.

Variationen Innerhalb des Feststehenden finden wir nun bei dieser Architektur eine endlose Variation der Verhältnisse. Jeder Tempel ist in den Proportionen anders gestimmt als der andere, und daneben ist doch wieder die Gesetzmäßigkeit so groß und die Proportionen so gleichmäßig gut, daß für das rohe Auge die höchste Blüte des dorischen Stils an den athenischen Bauten von der sizilischen Formenbildung und Proportion nicht zu unterscheiden ist. Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Ecksäulen

etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmaler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich fast buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

*Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.*

Bei den profanen Gebäuden zeigt sich eine vereinfachte Anwendung der nämlichen Formen. Schon mit den nur wenig einfacheren Propyläen der Akropolis beginnt die leise Abstufung. Die Anlagen dieser Bauten bestehen bis auf die Diadochenzeit, welche reicher zu kombinieren begann, nur aus Sälen, Höfen, Hallen mit Säulen, Gebälk, Pfeilern und Mauern; ein neues struktives Prinzip tritt hier nicht in Tätigkeit.

Profangebäude

III. DIE PHILOSOPHEN UND POLITIKER UND DIE KUNST

Unter den zahllosen Titeln von Schriften der Philosophen, welche uns Diogenes von Laerte aufbewahrt hat, handelt nichts von der Kunst. Auch die Sophisten, welche sonst von allem und jeglichem glaubten reden zu können, haben die Kunst in Ruhe gelassen, mit einziger Ausnahme des Hippias von Elis, *welcher auch über Malerei und Bildhauerkunst sprach*.

Die Seltenheit von Äußerungen der Philosophen über die Kunst

Daß eine Konversation über die Kunstwerke schon in der Blütezeit existierte, verrät mehrmals Euripides, nicht nur im ersten Chorgesang des Jon, sondern durch seine Vergleichen, wenn Polyxena vor ihrer Opferung ihr Gewand zerreißt und ihre Brüste zeigt, *wie die eines Götterbildes*, oder wenn der Chor der Phönissen sich nach Delphi sehnt, um dort zu weilen *dienstbar dem Phöbos, goldenen Götterbildern gleich*. Aber im ganzen muß die Kunst merkwürdig unabhängig geblieben sein vom Wort, vom Gerede, von der Literatur und auch von der gleichzeitigen Poesie. Ihre großen Lebensquellen sind die Gestalten der Götter, der bewegte Mythos, der so häufig und erhaben dargestellte Kultus und die Agonistik, und dabei bedurfte sie keinerlei Vermittler. Die Philosophen, wenn sie wollten, hätten das Feld frei gehabt zu einer umständlichen, vielleicht sehr verhängnisvollen Ästhetik der bildenden Kunst.

Allein die höchsten Meister der Plastik waren ja zunächst nur Banausen. Der historische Sokrates ging beständig in den Werkstätten aus und ein, um den Banausen zu beweisen, daß sie wirklich nichts als dies seien und nur nie einen Gedanken, ein Urteil wagen sollten, mit welchem ihre Sphäre überschritten würde. Der platonische Sokrates exemplifiziert wohl hier und da mit Künstlern, die er nennt, aber nur in einer Reihe mit dem bekannten *Steuermann* u. a. äußerlichen Tätigkeiten, und geht nie auch nur von ferne auf ihre Kunst oder gar auf ihre individuellen Besonderheiten ein. Sodann war ganz eigentlich Feindschaft gesetzt zwischen Philosophie und Kunst: letztere verherrlichte den Mythos, von welchem erstere das griechische Bewußtsein frei zu machen bemüht war; der Gedanke war der Feind der schönen und überreichen Bildlichkeit, ja er mag sich als deren Konkurrenten gefühlt haben, und sein Stillschweigen war wohl zum Teil das des Neides. Im platonischen Staat gibt es bekanntlich weder Kunst noch Poesie, so wenig als irgend etwas, das auf individueller Entwicklung beruhen würde, etwa mit Ausnahme der Philosophen, welche diesen Staat beherrschen mußten.

Sokrates und die „Banausen“

Plato und die Kunst

Nach seinem Geschmack ist des Bildwerks überhaupt zu viel auf der Welt, schon weil des Kultus zu viel ist.