



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst der Antike**

**Rodenwaldt, Gerhart**

**Berlin, 1944**

Griechenland

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93889](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93889)

---

G R I E C H E N L A N D

Die Kunst ist das gewisseste Bewußtsein  
der Völker, ihr verkörpertes Urteil über  
den Wert der Dinge. (Karl Schnaase)





## KRETISCH-MYKENISCHE KUNST

Der Kultur der Griechen ist ein Vorspiel vorausgegangen. Der Schauplatz seiner ersten Szene ist Kreta, Europas südöstlichste Insel, während die zweite auf dem griechischen Festlande spielt. In blumigen Landschaften und prächtigen Palästen erscheinen Götter und Menschen, Prozessionen ziehen an uns vorüber, Reigentänze erfreuen das Auge, kühne Spiele erwecken unsere Bewunderung, blutige Kämpfe zeugen von geschichtlicher Größe und Tragik. Und doch können wir von dem äußeren Bilde der Handlung, die greifbar und farbenfroh uns vor Augen steht, nicht zu ihrem inneren Sinn gelangen, weil wir die Sprache, die die Spieler sprechen, nicht verstehen. Noch schweigen die Dokumente, die uns das Wesen der ältesten europäischen Kultur enträtseln sollen. Bild und Gebärde können nicht allein wirkliches Verständnis vermitteln, wo es sich nicht um ein Spiel künstlerischer Phantasie, sondern um historisches Geschehen handelt. Daher müssen wir uns beim Betrachten dieses Vorspiels mit dem äußeren Schein begnügen und können die bedeutende Handlung nur ahnen, die die bunten Szenen verbindet.

Es hat ungezählte Jahrtausende gegeben, in denen alle Völker der Erde in dem dumpfen Zustande der Primitivität lebten, in dem manche heute noch verharren. Ihre künstlerischen Erzeugnisse betrachten wir heute nicht mehr mit Verachtung oder Mitleid als wertlose Kuriositäten, sondern empfinden an ihnen dank mancher Wege und selbst Irrwege, die Kunst und Kunstkritik unserer eigenen Zeit gegangen sind, starke und originelle Reize. Aber diese Anerkennung darf nicht dazu führen, die Wertunterschiede zu leugnen oder zu vertuschen, die zwischen den Erzeugnissen der Primitiven und der Kunst, die der Ausdruck einer höheren geistigen Macht ist, bestehen. Neben dem relativen Wert, den jede Kunst besitzt, die ein adäquates Bild einer in sich geschlossenen Kultur gibt, steht ein anderer, der aus der Vergleichung mit anderen Kunstperioden gewonnen wird. Einen absoluten Maßstab zu finden, ist Utopie, wenn auch jede Weltanschauung ihn zu besitzen glaubt. Aber zwischen der Kunst der Naturvölker und derjenigen der Kulturnationen liegt eine Aufwärtsentwicklung, die von keinem geleugnet werden kann.

Die Ursachen des vielleicht geschichtlich bedeutendsten Ereignisses, des Erwachens der ältesten Kulturen, liegen im Dunkel. Die ersten Länder, in denen ein höheres staatliches, wirtschaftliches, geistiges und künstlerisches Leben erwuchs, waren das Zweistromland Mesopotamien und das Tal des Nils. Dann entstand im Laufe des dritten Jahrtausends auf der Insel Kreta eine Kultur,



die um die Wende zum zweiten Jahrtausend sich ebenbürtig den älteren Schwestern zur Seite stellen konnte, während auf den übrigen Inseln des Ägäischen Meeres und auf dem griechischen Festlande die kulturellen Kräfte noch schlummerten. Es ist gewiß ein seltsames Phänomen, daß auf der ganzen Erde in jener Periode diese drei an fruchtbarem Land nicht eben ausgedehnten Gebiete die einzigen waren, in denen ein bis dahin ungeahntes Emporblühen begann, und man kann sich kaum dem Gedanken verschließen, daß hier nicht nur eine zufällige Parallelität waltet, sondern daß ein geschichtlicher Zusammenhang von Beziehungen vorhanden ist, die von den beiden ältesten Kultur-mächten auf die nächstgelegene Insel Europas einwirkten.

Diese Beeinflussung hat sich aber nicht auf mehr als allgemeinste Anregungen zu monumentaler Gestaltung und künstlerischen Bedürfnissen erstreckt. Denn jede der drei Kulturen hat eine eigene, ganz und gar originelle Entwicklung und Gestalt. Während man die aufeinanderfolgenden Kulturen des Mittelalters horizontalen Schichten, die übereinanderliegen, vergleichen kann, stehen die Kulturen Ägyptens, Mesopotamiens und Kretas nebeneinander wie drei gewaltige Säulen. Wohl schlingen sich Ornamente von einer zur anderen, aber ihr eigentlicher Bau bleibt selbständig und unberührt. Je mehr Beziehungen und sogar greifbare Entlehnungen wir während der Blütezeit der kretischen Kultur im zweiten Jahrtausend zwischen Kreta und Ägypten feststellen können, desto überraschender und bezeichnender für diese große Periode ist es, wie äußerlich die Beeinflussungen sind und wie wenig sie den Kern der Kulturen angreifen.

Wir kennen weder Nationalität noch Sprache des Volkes, das Schöpfer und Träger der kretischen Kultur war. Gewaltige Archive sind gefunden worden, aber noch nicht entziffert. Wahrscheinlich ist es kein indogermanisches Volk gewesen. Wir sind ihm gegenüber in einer seltsamen Lage. Bei allen anderen Kulturen gleicher Höhe können wir wenigstens versuchen, in der Kunst den anschaulichen Ausdruck des Wesens einer Zeit oder eines Volkes zu erkennen, das uns auch durch seine Geschichte, Literatur, kurz alle Formen des geistigen Lebens vertraut ist; hier aber ist nur das äußere Kleid geblieben, das uns nur zu wenig über die Persönlichkeit des Trägers verrät. Die Kenntnis eines einzigen Königsnamens oder eines Verses würde uns in geschichtlicher Beziehung mehr lehren, als alle Schlösser und Schätze es zu tun vermögen. Wohl aber tritt, wenn man aus weitem Abstände auf die drei großen alten Kulturen blickt, eine Eigentümlichkeit hervor. Jede der drei Säulen hat ihren eigenen Bau. Aber die ägyptische und die mesopotamische sind verwandter Art, und die dritte, die kretische, steht mit ihren Formen mehr für sich. Was sie von jenen unterscheidet, gibt ihr einen Charakter, den man bei aller Vorsicht der Formulierung als mehr europäisch bezeichnen kann. Vergleicht man die kretische Kultur nur mit der griechischen, so treten diese europäischen Züge leicht zurück. Es ist schwer, sie im einzelnen zu bezeichnen. Dazu gehören das Fehlen der spezifisch orientalischen Religiosität des ägyptischen und mesopotamischen Monumentalbaues, die Menschengestalt der großen Götter



und die für eine frühe Kultur bemerkenswerte Auffassung, die Fürst und Volk, Freund und Feind, Sieger und Besiegte in gleicher Größe darstellt, ohne den Höheren durch gesteigerte Größe zu differenzieren. Trotz aller Verschiedenheit vom Griechentum steht die kretische Kultur Europa doch näher als dem Orient und mag ihm auch manches Erbe, namentlich in der Religion, überlassen haben. Dadurch gewinnt dieses erste, ausschließlich durch die Archäologie erschlossene Kapitel der europäischen Kunstgeschichte eine erhöhte Bedeutung.

Die größte Aufgabe, die der kretischen Architektur gestellt wurde, war der Königspalast, nicht, wie im Orient und im archaischen und klassischen Griechenland, der Tempel. Es ist möglich und sogar wahrscheinlich, daß der Herrscher priesterliche Funktionen hatte und sie in seinem Palaste ausübte, aber der meiste Raum und der größte Aufwand gehören den Wohnräumen, und der Charakter des Gesamtbaues ist durchaus profan und nicht kultisch. Von den zahlreichen Palästen Kretas ist der größte und am besten bekannte der in Knossos, mit dem in der griechischen Sage die Gestalt des Minos verbunden ist. Er wurde um das Jahr 2000 gebaut und hat unter mannigfaltigen Umbauten und Erneuerungen etwa sechshundert Jahre bestanden.

Es ist ein Bau von einer seltsamen und fremdartigen Schönheit. Um einen großen Innenhof lagern sich Hunderte von Räumen in scheinbar planlosem, zufälligem Nebeneinander. Beim ersten Blick könnte man meinen, daß in Jahrhunderten allmählich dieses Gebilde aus kleinsten Anfängen erwachsen sei. Aber die großen Fluchtlinien und eine raffinierte Ökonomie der Raumeinteilung zeigen, daß wir es mit einem einheitlichen Ganzen zu tun haben, das auch in seinen Anfängen nicht wesentlich anders ausgesehen hat. In der Teilung der Wohnräume, die sich in mehreren Etagen übereinander aufbauen, in der Unterscheidung von Repräsentationstreppe und Dienertreppen, der reichlichen Einfügung von Bädern und Bequemlichkeiten aller Art äußert sich eine Wohnkultur von einer Höhe, wie sie die folgende Antike kaum wieder erreicht hat. Von der Sonne abgeschlossene Zimmer, luftige Pavillons, Veranden, Galerien nehmen auf die Bedürfnisse aller Tages- und Jahreszeiten Rücksicht, und an den Hängen des Hügels lockert sich die Architektur und löst sich in Gartenanlagen auf. In dem Mangel eines geschlossenen Baukörpers, einer axialen Gliederung, einer klaren Zielrichtung der Anlage und einer monumentalen Fassade bildet dieser Palast den äußersten Gegensatz zum ägyptischen Tempel und, wenn wir an Wohnbauten anderer Epochen denken, zum Barockschloß. Hier ist ein Wille am Werk, der das dem Orient und Europa eingeborene Streben nach symmetrischer Planung und Gliederung ablehnt und sich ganz der Neigung zu malerischer, scheinbar zufälliger Bewegtheit hingibt. In diesen intimen Räumen werden zwanglosere Formen und ein freieres Zeremoniell geherrscht haben als in orientalischen Palästen. Die Gärten dürfen wir uns nicht als tektonische Anlagen in der Art des formalen Gartens der Antike oder der Renaissance denken, sondern als Naturbilder wie die japanischen Gärten.



In ihr Grün und ihre Blumenfülle leuchteten die farbigen Holzarchitekturen hinein. Denn in die Steinarchitektur hinein hatte man sich die Verwendung des Holzes gerettet. Mächtige, sich nach oben verbreiternde Säulen trugen die Decken von Hallen und Treppenhäusern, horizontale Balken waren in das Quadermauerwerk eingefügt, Pfosten und Gebälke strahlten in leuchtenden bunten Farben zwischen schimmernden weißen Steinen und hellem Bewurf. Stellt man sich dazu die wechselnden Höhen der Stockwerke und Dächer bei den verschiedenen Quartieren, das Heraufklettern der Bauten zur Höhe des Hügels vor, so ergibt sich ein malerisches Bild von einer Farbigkeit, einer Unzertrennbarkeit von der landschaftlichen Umgebung, wie man es heute in Europa vielleicht nur an einem russischen Kloster erleben kann.

Die Farbe beherrschte auch den Innenraum. Über Sockeln aus Alabaster oder buntem Marmor überzogen Freskogemälde und bemalte Stuckreliefs die ganzen Wände. Farbige Ornamente schmückten die Decken, und die Fußböden, deren helle Platten durch leuchtend rote Stuckbänder gegliedert wurden, waren vermutlich mit Teppichen bedeckt. Von den Menschen, die sich in diesen Räumen bewegten, waren die Männer nur mit einem schmalen Schurz umgürtet, die Frauen aber hatten Kleider von höchstem Raffinement. Sie trugen Geschmeide edelster Goldschmiedearbeit und waren von Erzeugnissen eines erlesenen Kunstgewerbes umgeben. Kein Wunder, wenn wir uns in einen Märchenpalast versetzt glauben.

Von dem Leben des Volkes erzählen uns die Wandgemälde und die feinen Reliefs auf Geräten und Siegelsteinen. Was uns vor allem fesselt, ist die Liebe zur Natur, die Beobachtung von Tier und Pflanze. Da sammelt ein Märchenprinz Blumen in einen Korb, durch ein Papyrusdickicht klettert ein blauer Affe. Eine ganze Blumenwildnis, belebt von Frauen und flüchtigem Wild, ist auf die Wände eines Zimmers gemalt. Der Maler beobachtet die Vögel und schildert das Leben der Fische im Wasser. Aber er scheut auch nicht davor zurück, ganze Volksfeste mit ihren Menschenmengen darzustellen. Er bedeckt die Wände langer Korridore mit den monumentalen Gestalten Tribut bringender Jünglinge und schildert in Reliefs kleinsten und größten Formats die atemberaubende Kühnheit der Stierspiele, bei denen es galt, sich an das Horn eines galoppierenden Stieres zu klammern und über dessen Rücken schleudern zu lassen. Endlich bringt er auch die Riten einer Religion zur Darstellung, deren Bedeutung wir nicht gering schätzen dürfen.

Am wenigsten glücklich ist diese Kunst in der Wiedergabe des Monumentalen und Zeremoniellen. Je kleiner das Format, je bewegter die Handlung ist, desto reizvoller ist das Ergebnis. Die kretische Kunst ist nicht eigentlich naturalistischer als die ägyptische, auch sie fällt noch ganz in das Gebiet der „vorstelligen Kunst“, deren Wesen Heinrich Schäfer in der Einleitung zur „Kunst des alten Orients“ definiert hat, und doch wirkt sie viel natürlicher. Das liegt weniger an den Kunstmitteln der Zeichnung und Perspektive als an der Auffassung und der Kühnheit der Themenwahl. Der Künstler bindet sich



nicht an repräsentative Feierlichkeit, sondern liebt das Profane und Episodische. Die Frauen, die einem Kultakt beiwohnen, thronen nicht in gleichförmigem Zeremoniell, sondern neigen sich plaudernd einander zu. Unwillkürlich gebraucht man bei der Beschreibung solcher Bilder die Bezeichnung „Dame“ und „Konversation“. Leben und Bewegung ist das Lieblingsthema der ganzen Kunst. Auch die Kultszenen werden davon erfüllt, und es fragt sich, ob wir in den lebhaften Gesten ihrer Gestalten religiöse Ekstase oder eine natürliche Unfeierlichkeit erkennen sollen. Die Blumenbilder sind durchaus keine treuen Kopien der Wirklichkeit, und doch erwecken sie durch ihre Bewegtheit und Zufälligkeit der Anordnung den Eindruck des Natürlichen.

Es erscheint als innerliche Notwendigkeit, daß dieser extrem auf das Malerische, auf Farbe und Bewegung gerichteten Kunst die monumentale Plastik fehlt. Diese negative Tatsache ist für die Erkenntnis ihres Wesens von ganz besonderer Bedeutung, wenn man daran denkt, daß die Malerei die monumentale Form gepflegt und sogar monumentale Stuckreliefs geschaffen hat, und wenn man sich die Rolle der Plastik in der ägyptischen und mesopotamischen Kunst vergegenwärtigt. Zweifellos sind Kreter und kretische Künstler nach Ägypten gekommen und haben Monumentalskulpturen gesehen, aber man hat in Kreta diese Kunstform, die ihrerseits von der ägyptischen Architektur nicht zu trennen ist, als wesensfremd abgelehnt. Malerische und plastische Begabung kann man als die beiden Urformen künstlerischen Schaffens betrachten, von denen die eine oder die andere bei Völkern oder Epochen zu überwiegen pflegt. Gegenüber einem Materialismus, der den äußeren Formen der Landschaft einen wesentlichen und bildenden Einfluß auf das Kunstwollen der Völker zuschreibt, ist es wichtig, festzustellen, daß in demselben Lande, unter der gleichen strahlenden Sonne und in derselben klaren Atmosphäre die malerische Kunst Kretas und die plastische der Griechen entstand. Die Umgebung kann hemmen oder helfen, aber nicht gestalten. Vielmehr beruht das Schöpferische auf einer eingeborenen Begabung, die ebensowenig erklärbar ist wie die Macht, die die schlummernden Kräfte plötzlich zur Entwicklung treibt. Malerisch ist die kretische Kunst nicht im Sinne der die plastische Form auflösenden Malerei des Barock oder des Impressionismus, sondern einer ursprünglicheren Neigung zur Wiedergabe des natürlichen Zusammenhanges der Dinge, zur Farbe und zur Bewegtheit der Wirklichkeit. Die künstlerische Veranlagung wird im Zusammenhang mit tiefen Wesenszügen der gesamten geistigen Konstitution stehen, die, wie bei den einzelnen Menschen, so bei den Völkern verschieden ist. Wenn der Ägypter in plastischer Körperlichkeit das ewige Sein der Gottheit gestaltet, der Kreter dagegen in buntbewegtem Bilde ihre plötzliche Epiphanie darstellt, so kommen darin Grundgegensätze der Gottesvorstellung und des religiösen Empfindens überhaupt zum Ausdruck.

Wie in anderen Epochen, in denen die große Skulptur an Bedeutung zurücktritt, wird die Malerei ergänzt durch eine Kleinplastik und ein Kunstgewerbe von einem unerhörten Reichtum und einer erstaunlichen Vielseitigkeit. Votiv-



figürchen und Gaben aller Art füllen die kleinen Kapellen, kostbare Schnitzereien bedecken Stühle und Truhen. Kästchen und Spielbretter werden mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen geschmückt, Geräte und Gefäße zu profanen und kultlichen Zwecken entstehen in verschwenderischer Fülle. Eine sichtliche Freude an dem Wert und der Schönheit des Materials an sich äußert sich in der Verwendung aller der damaligen Welt bekannten Materialien, Gold, Silber, Kupfer in verschiedenen Legierungen, zu köstlichen Einlegearbeiten verbunden, Elfenbein, Fayence, Glas, Gesteinen aller Art. Von wirklicher Märchenpracht waren die Paläste erfüllt. Eine entwickelte Textilkunst schuf die Stoffe für Teppiche und die eleganten Gewänder der Frauen. Die letzte Höhe und die feinsten Reize erreichte das kretische Kunstgewerbe im Allerkleinsten, der Glyptik, in den Miniaturreliefs der Goldringe und Siegelsteine. Es ist zugleich dasjenige, das einer Wiedergabe am schwersten zugänglich ist. Wirklich genießen lassen sich diese winzigen Kunstwerke nur, wenn man sie Stück für Stück in der Hand halten und in wechselndem Licht alle Feinheiten aufspüren kann. Die Gegenstände der bildlichen Darstellungen des Kunstgewerbes sind die gleichen wie in der Malerei, von der Beobachtung von Blumen und Tieren zu den Prozessionen, Festen und Tänzen des höfischen Lebens, ja wir glauben auch Märchen und Sagen zu ahnen.

An Fülle erhaltenen Materials überragt die Keramik die anderen Zweige des Kunstgewerbes. In den Anfängen der aufsteigenden Entwicklung, längst vor Entstehung der großen Paläste, begegnen uns neben den Tongefäßen Vasen aus seltenen Gesteinen. Sie lehren uns, daß die Freude an schönen und bunten Farben von Anfang an in dieser Kunst vorhanden war. In den älteren Zeiten der Paläste herrschte eine technisch höchst vollkommene Keramik mit stilisierter Ornamentik in bunten Farben auf schwarzem Grunde. Später glitt die Keramik mehr ins Handwerkliche im besten Sinne des Wortes. Sie folgt im Figürlichen der Wandmalerei, beschränkt sich aber auf die von den Kretern so liebevoll gepflegte Darstellung von Tier und Pflanze und verzichtet mit feinem Taktgefühl auf die Wiedergabe der menschlichen Figur.

Die kretischen Paläste und ihre Kunst erwecken den Eindruck eines glücklichen Friedens. Das Fehlen von Mauern und Festungen zeigt, daß das Volk die See beherrschte und keinen Angriff zu fürchten brauchte. In der Sage von der Seemacht des Minos lebte die Erinnerung an diesen Zustand bis in geschichtliche Zeiten fort. Darstellungen von kriegerischen Taten fehlen nicht, sind aber selten und verschwinden neben den Bildern eines heiteren Lebensgenusses. Aber der Glanz fand ein jähes Ende. Um das Jahr 1400 wurden die Paläste zerstört, und nur in ärmlichen Formen lebte nach dieser Katastrophe die Kultur in Kreta noch einige Jahrhunderte fort. Aber sie hatte inzwischen eine neue Stätte gefunden.

In der ersten Blütezeit der kretischen Paläste lag Griechenland noch im Dunkel primitiven Lebens. Schon wohnten Griechen dort, deren erste Aus-



drucksformen in schlichter Keramik wir eben zu erkennen versuchen. Plötzlich und unvermittelt entstehen um das Jahr 1600 wie durch einen Zauberschlag gewaltige Burgen mit vielräumigen Herrenhäusern, die sich mit dem ganzen Prunk und Glanz der kretischen Kultur füllen. Zahlreiche Beobachtungen und Erwägungen machen es unzweifelhaft, daß griechische Stämme Träger dieser Kultur waren, völlig rätselhaft aber sind die historischen Umstände, die dieses jähe Aufflammen erzeugten. Die Annahme einer Unterjochung des Festlandes durch die kretischen Herrscher wird durch die Selbständigkeit der Architektur und ethnologische Eigentümlichkeiten ausgeschlossen. In den Burgen haben keine kretischen Vögte, sondern Herren ganz anderer Art gesessen. Hat die kretische Religion oder die Macht der äußeren Kultur das Festland erobert? Oder haben die Griechen in kühnen Beutezügen Kunstwerke und Künstler aus Kreta geholt, dessen politische Macht ihnen nach zwei Jahrhunderten völlig zu brechen gelang? Das Verhältnis zwischen Kreta und Griechenland gleicht dem zwischen der späteren griechischen und römischen Kultur. Auf dem Festlande erwächst eine aufstrebende und siegreiche politische Macht, die die Kultur Kretas in sich aufnimmt, und wie bei Rom handelt es sich nicht um ein schwächliches Unterliegen, sondern um eine aktive Aufnahme der überlegenen Kultur. Ganz seltsam ist aber die Plötzlichkeit, mit der dieser Akt sich vollzog. Es muß ein Stoff in dem damaligen Griechentum vorhanden gewesen sein, der durch die Berührung mit der kretischen Kultur entzündet wurde.

Ein völlig anderes Bild als in Kreta bietet die Architektur. Gewaltige Mauern, die den späteren Griechen wie von Zyklopen getürmt erschienen, umgeben die Burgen. Noch stehen in imponierender Größe das Löwentor von Mykenai, die Türme und Galerien von Tiryns, die mächtigen Gewölbebauten der Gräber mit ihren großen Fassaden. In dem ursprünglichen Zustand war der Eindruck des Titanischen gemildert durch die Ausfüllung der Fugen an den Mauern und reiches und zierliches Detail an den Fassaden. Aber die gewaltigen Schutzbauten legen davon Zeugnis ab, daß ihre Bauherren nicht in einer Atmosphäre gesicherten Friedens lebten, sondern auf Kampf eingestellt waren; und während die Mauerlosigkeit der kretischen Paläste dafür zu sprechen scheint, daß ein Herrscher über das ganze Land gebot, werden wir uns Griechenland als Gebiet zahlreicher Fürsten und Könige denken müssen, die sich bald befehdeden, bald zu gemeinsamen Taten zusammenschlossen, wie es uns die griechischen Sagen schildern. Denn wenn auch die Gesänge Homers ihre jetzige Gestalt erst Jahrhunderte nach dem Untergang dieser Kultur erhalten haben, so wird der Kern ihres Gehalts doch aus dem zweiten Jahrtausend stammen. Götter und Heroen reichen bis in diese Epoche zurück, und an den Burgen, die damals entstanden, an Mykenai, nach dem wir diese Kultur zu benennen pflegen, an Tiryns, Pylos, an der Akropolis von Athen, an Theben, Orchomenos und vielen anderen ehrwürdigen Stätten haftet die Tradition der griechischen Heldensage.

Innerhalb der Befestigungsanlagen lag der Palast des Herrschers, dessen Anlage wiederum ganz anders ist als in Kreta. Im Palast von Knossos versteckt



sich gewissermaßen das fürstliche Wohnquartier zwischen anderen Bauteilen und hebt sich nicht repräsentativ heraus. Es ist auf das intime Privatleben eingerichtet. In Tiryns dagegen steht inmitten der ganzen Anlage und sie überragend das Megaron, das in der Größe gesteigerte altnordeuropäische Wohnhaus, mit einem Hauptraum, dessen Mitte der Herd einnimmt, und einer zweigeteilten Vorhalle, deren Fassade, flankiert von symmetrischen Nebengebäuden, den Mittelhof beherrscht. Der Fremde mußte allmählich durch mehrere Portale und Außenhöfe emporsteigen, um zuletzt vor diesem Ziel zu stehen. Hier liegt eine Steigerung und ein Aufbau architektonischer Raumgestaltung vor, der an spätere Perioden der griechischen und der neueren Architektur erinnert. Das Megaron selbst, aus derselben Keimzelle entstanden, aus der später die Cella des griechischen Tempels erwuchs, verstärkt durch die Verdoppelung der Vorhalle den ihm schon eigenen Richtungsgehalt. Es ist an sich ein freistehender Einzelbau, an den erst, dem Raumbedürfnis und kretischem Einfluß folgend, andere Teile angebaut sind.

Die nordisch-griechische Raumform des Megarons ist im mykenischen Griechenland nie zugunsten kretischer Anlagen aufgegeben worden. Nur das äußere Kleid hat die modischen kretischen Formen angenommen. Kretisch war die Verwendung farbiger Steine, waren die Formen der hölzernen Säulen, Pfosten und Gebälke, ja wahrscheinlich auch die Verwendung flacher Dächer an Stelle des ursprünglichen Satteldaches. Kretisch war vor allem die ganze Dekoration des Inneren. Von kretischen Malern, die allmählich lokale Schulen heranzogen, wurden die Wände mit Ornamenten und figürlichen Freskogemälden kretischen Stils geschmückt, Decken und selbst Fußböden mit auf Stuck gemalten Ornamenten bezogen. Es wurden feierliche Prozessionen dargestellt, aber auch die nach Griechenland übertragenen Stierspiele, denen aus Loggien die fürstlichen Damen zuschauten. Die Burgherren verlangten, daß die Künstler auch die Themata, die ihnen besonders am Herzen lagen, gestalteten, und das waren hier im Gegensatz zu Kreta Jagd und Krieg, deren epische Schilderungen in langen Friesen um die Wände des Megarons liefen. Selbst die Frauen nahmen, wie die Atalante der griechischen Sage, am Weidwerk teil.

Mit der Dekoration zog der Reichtum des kretischen Kunstgewerbes in die festländischen Burgen ein. Die zierlichen Gegenstände aus edlem Material konnten leicht importiert werden, und ein großer Teil dieser kleinen Meisterwerke, wie das Paar herrlicher Goldbecher mit ruhig schreitenden und gejagten Stieren, ist sicher in kretischen Werkstätten gearbeitet. Durch diese Schätze der griechischen Fürsten wird unser Bild des kretischen Kunstgewerbes ganz wesentlich bereichert. Die Griechen haben sich nicht mit schlechter Exportware begnügt, sondern Stücke höchster Qualität aus Kreta gebracht oder kommen lassen. Sie verschrieben sich aber auch kretische Goldschmiede und Gemmenschneider in ihre Residenzen und ließen deren subtile und bewegliche Kunst der Darstellung ihrer Kriegstaten und Jagderfolge zugute kommen.



Die Übernahme der kretischen Kultur erfolgte so plötzlich, daß eine wirkliche innere Umstellung ihr erst allmählich zu folgen vermochte und ein Zwiespalt entstand, der in den etwa vier Jahrhunderten der Blüte der mykenischen Kultur vielleicht nie ganz überwunden wurde und schon von Anfang an den Keim der Zerstörung in sich trug. Er äußert sich bei den Schätzen der ältesten Königsgräber von Mykenai in dem Nebeneinander der importierten oder von kretischen Meistern in Mykenai angefertigten Stücke und der Erzeugnisse eines ererbten, grundverschiedenen Kunstgewerbes. Auf dem Antlitz der Toten lagen Goldmasken, die zum Teil merkwürdig individuell wirken, zum Teil ausgesprochen griechischen Typus zeigen. Primitiv skulptierte Grabstelen stellen den Toten zu Wagen im Kampfe oder auf der Jagd dar. Eine Fülle goldener Schmuckstücke von Kleidern und Geräten hat eine abstrakt geometrische Ornamentik, die aus Kreisen und Bändern zusammengesetzt ist und auf Beziehungen zu nördlichen Kulturen weist. Selbst Figürliches findet sich darunter, seltsam verschnörkelte und gedrehte Tierleiber, wie sie in ganz verschiedenen Zeiten und Ländern im Norden vorkommen.

Später verschwinden diese echten Erzeugnisse der eigenen Kunstübung; sie verdorrt in dem Schatten der aus Kreta verpflanzten höheren Kultur, wie es das natürliche Schicksal in allen derartigen Fällen ist. Die eigene Natur des Volkes fand einen bedeutenden und bis zum Ende der Periode schöpferischen Ausdruck nur in der Architektur. In der Malerei und im Kunstgewerbe dagegen beschränkte sich ihr Einfluß auf Gegenständliches, das keine neuen Formprobleme erweckte. So ist die Geschichte der dekorativen Künste das Verfolgen eines langsamen, aber unaufhaltbaren Niedergangs. In langer Tradition erstarrt allmählich das blühende Leben. Wohl entstehen in der handwerklichen Keramik noch in der Spätzeit reizvolle Bildungen, aber in der führenden Kunst der Wandmalerei können wir die Verschlechterung von Stufe zu Stufe verfolgen. Noch um das Jahr 1400 waren die Griechen imstande, die Blüte der kretischen Kultur zu vernichten, zwei Jahrhunderte später verfielen ihre eigenen Paläste.

Wir kennen die politischen und wirtschaftlichen Gründe dieses Unterganges nicht. Einwanderungen neuer griechischer Stämme aus dem Norden mögen dazu beigetragen haben. Aber sie können nur den letzten Anstoß gegeben haben, um den innerlich morschen Stamm zu Fall zu bringen, der unnatürlich schnell gewachsen war und nicht fest genug im Erdreich wurzelte. Mit dem Untergang der Paläste fanden auch die monumentale Wandmalerei und das Kunstgewerbe ein Ende. In primitiven Dörfern lebten in dürftigen keramischen Erzeugnissen noch alte Formen und Motive fort. Auch religiöse Traditionen haben sich im Volke erhalten. Das bedeutendste Erbe, das die mykenische Kultur dem späteren Griechenland und Europa hinterließ, war der Stoff der Heldensage. Aber die glänzende Kultur war verfallen, es beginnt eine lange Epoche der Primitivität, und neue Anfänge und frische Impulse waren nötig, als nach einem halben Jahrtausend wiederum eine monumentale Kunst entstand.



---

## A R C H A I S C H E K U N S T

---

Man hat die Epoche, die zwischen dem Untergang der mykenischen Kultur und dem Zeitpunkt liegt, in dem das Griechentum handelnd und führend in das Drama der Weltgeschichte eintritt, als die Zeit des griechischen Mittelalters bezeichnet. Der Wert solcher Vergleichung ist bedingt; sie wird in diesem Falle dem kulturellen Zustand noch weniger gerecht als dem geschichtlichen. Erst die archaische Kunst und die sie erzeugende und nährenden Geisteskräfte, die mit dem siebenten Jahrhundert einsetzt, können wir mit dem Mittelalter vergleichen, wenn wir mit diesem Begriff auch den eines Niveaus und Wertes verbinden. In der Zwischenzeit war die Tradition auf künstlerischem Gebiete viel wesentlicher vernichtet, als es zwischen Altertum und Mittelalter der Fall gewesen ist. Es gab weder Paläste noch Tempel, ja überhaupt keine monumentale Kunst irgendwelcher Art, sondern nur Keramik und primitives Kunstgewerbe. So lag der künstlerische Gestaltungswille der Griechen in bezug auf große Aufgaben fünfhundert Jahre lang brach. Aber diese lange Zeitspanne, in der Griechenland wieder in das Dunkel der Prähistorie zurücksank, war zugleich die Epoche, in der andere geistige Kräfte sich regten. Die Gedichte Homers, auf uralten Sagen und Gesängen beruhend, gewannen die uns überlieferte Form. Wie ein Symbol verkörpert die geometrische Keramik die Kräfte, aus denen die spätere griechische Kunst entstand. Im organischen Aufbau ihrer Gefäße, in dem System ihres klar und symmetrisch gegliederten Dekors, in dem Versuch bildhafter Gestaltung der Sage und typischer Lebensformen ist sie rein griechisch, und während uns kretisch-mykenische Gefäße und ihr Schmuck an den fernen Osten erinnern, begrüßen wir in den geometrischen Vasen und ihren Vorstufen die Urform der klassischen Kunst. Was aber noch bedeutungsvoller ist, in diesen Jahrhunderten der Ruhe und Ausspannung, in deren Beginn neue, unverbrauchte Stämme die erschöpften Träger der mykenischen Kultur in sich aufnahmen, wuchsen langsam und organisch die Kräfte, die in fast explosivem Ausbruch dann die archaische Kunst schufen. Die Entwicklung der Kunst geht nicht den geregelten Gang eines Uhrzeigers, sondern vollzieht sich im Wechsel stürmischer Eile, rüstigen Schreitens und Ruhe der Ermattung oder des Sammelns neuer Energie. Ihr größtes Wunder ist das zugleich rasche, gesunde und kraftvolle Aufblühen der griechischen Kunst.

Auf die Zeit des stillen Reifens in der Abgeschlossenheit von der Umwelt folgte die schicksalhafte Begegnung mit dem Orient. Bezeichnenderweise begann die Aktivität des Griechentums mit der kolonisatorischen Ausbreitung. Die angesammelten Kräfte drängten zur Expansion und, sowohl im Mutterland



wie in den Kolonien, zur Steigerung des gesamten Lebens. Es kann nicht näher ausgeführt werden, wie unmittelbar auf das wirtschaftliche und politische Aufblühen das geistige folgte. Mit der Aufzeichnung geschichtlicher Namen und Ereignisse erwachte das geschichtliche Selbstbewußtsein. Die Reflexion wandte sich der kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu und ließ Philosophie und Wissenschaft entstehen. Erkenntnis wurde Selbstzweck, statt im Dienste praktischen Handelns zu stehen. Mit ungeheurer Intensität erhob sich der europäische Geist über den Zustand der altorientalischen Kulturen. Da dieser Evolution eine ererbte Formensprache zunächst nicht zur Verfügung stand, bediente sie sich der Gestaltungen der ägyptischen, mesopotamischen und hettitischen Kunst, mit denen sie bei ihrem Vordringen überall zusammentraf, um ihrem eigenen Wesen Ausdruck zu geben. Zunächst werden orientalische Formen in die Keramik und die übrige Kleinkunst aufgenommen; die Schöpfungen dieser orientalisierenden Epoche verbreiten sich und ihre Typen schnell durch alle griechischen Lande. Dann aber nimmt man auch bei dem Entstehen der monumentalen Kunst seinen Ausgang von Vorbildern des Orients. Die Aktivität und Freiheit der griechischen Kunst zeigt sich jedoch von den ersten Anfängen an darin, daß man nicht etwa fremde Statuen einführt oder kopiert oder Künstler aus dem Auslande holt, sondern auf Grund dessen, was andere Völker in langer Tradition geschaffen hatten, Werke bildet, die eine Neuschöpfung aus eigenem Geiste bedeuten.

Die Kunst, in der sich das griechische Wesen am vollkommensten äußert, ist die monumentale Plastik. Das plastische Empfinden beherrscht die griechische Kunst so sehr, daß selbst Architektur und Malerei dadurch wesentlich beeinflusst werden und eine andere Entwicklung nehmen, als sie es vielleicht als ganz selbständige Künste getan hätten. Man darf daher auf die Griechen nicht das vielfach übliche Schema anwenden, das die Betrachtung der Künste mit der Architektur beginnt, sondern muß die menschliche Gestalt an die Spitze stellen. Darin tritt sofort der scharfe Gegensatz zur kretisch-mykenischen Kunst zutage, die die Kunstform der Großplastik völlig abgelehnt hatte.

Tempel und Bildwerke kleineren Formates aus vergänglichem Stoff sind seit dem Beginn des achten Jahrhunderts der Verwendung des ewigen Materials, des Steins, vorausgegangen. Dann aber hat eine Generation von unerhörter Schöpfungskraft im siebenten Jahrhundert die Großplastik, den monumentalen Tempel, das Steinrelief und wohl auch die dekorative Wandmalerei geschaffen. Als Material diente der Plastik zunächst Stein oder Holz, das allmählich aus dem Gebrauch verschwand. Die Skulptur war als Gottesbild, als Votivgabe des Stifters im Heiligtum oder als Grabfigur in jeder Verwendung einer religiösen Aufgabe dienstbar. Rein profane Zwecke kannte in der älteren griechischen Kunst nur das Kunstgewerbe.

Dem Typus der nackten, jugendlichen männlichen Gestalt, den man als „Apollon“ zu bezeichnen pflegt, legten die Griechen ägyptische Vorbilder zugrunde, während sie die Typen sitzender und stehender bekleideter männlicher



und weiblicher Gestalten aus Vorderasien übernahmen. Von Anfang an wandte sich die Skulptur der Griechen mit Vorliebe der Darstellung des schönen Knaben und Jünglings als der Personifikation vollendeten Menschentums zu, der auch im Leben ihre Liebe gehörte. Wenn wir diese Gestalten heute vor den Wänden unserer Museen in eine architektonische Gliederung eingefügt oder nach ornamentalen Gesichtspunkten aufgestellt sehen, so entgeht uns eine ihrer wichtigsten Besonderheiten, in deren Merkwürdigkeit wir uns erst einleben müssen, wie überhaupt vieles Fremdartige in der griechischen Kunst uns durch die Art der Erhaltung und Konservierung nicht genügend zum Bewußtsein kommt. Wir sehen sie viel zu klassizistisch an.

Die griechische Rundfigur steht in ihrer häufigsten Verwendung als Votivbild in keinem tektonischen oder irgendwie gearteten dekorativen Zusammenhange mit ihrer Umgebung. Wohl ist sie als Tempelskulptur in ein strenges Architekturbild eingeschlossen, aber die Architektur hat wenigstens in den ersten Jahrhunderten keine formende Kraft, der sich die Plastik wie in der gotischen Epoche hingibt, sondern ist als ein Gehäuse für die Gestalt erbaut, die nicht anders steht oder sich bewegt, als wenn sie im Freien stände. Hier aber ist sie eine Individualität für sich, die im heiligen Bezirk ohne jede Rücksicht auf Tempel, Baumgruppen oder andere Kunstwerke aufgestellt ist, wie auch der lebendige Mensch sich hier oder dorthin stellen kann. Könnten wir einen griechischen Tempelbezirk mit seinem Chaos von Gestalten und voll leuchtender Farbigkeit betreten, so würden wir im ersten Augenblick wohl den Eindruck des ganz Fremden und Exotischen haben, aber auch den einer strotzenden Kraft und einer Lebendigkeit, die himmelweit von der kühlen Grabesstimmung eines Antikenmuseums entfernt ist.

Es ist kein Unvermögen, das jede Statue an einen Platz stellt, ohne die geringste Rücksicht darauf, was sich daneben oder dahinter befindet, sondern eine Fähigkeit isolierender Betrachtung, die aus dem innersten Wesen des Griechentums stammt. Jedes In-Beziehung-Setzen eines Bildwerks zu etwas, was außerhalb von ihm liegt, einem Gebäude, einem Platz, einer Richtung oder anderen Kunstwerken, bildet eine Beeinträchtigung seines Einzeldaseins. Die dekorative Rücksicht, die wir heute in der Regel von einer Skulptur verlangen, macht sie einem übergeordneten Zwecke dienstbar. Griechischem Empfinden der älteren Jahrhunderte dagegen wäre die Einbeziehung einer Ehrenstatue in einen dekorativen Zusammenhang, etwa durch axiale Aufstellung vor einer anderen Zwecken dienenden monumentalen Architektur, als Beeinträchtigung oder gar Entwürdigung erschienen. Die griechische Rundskulptur richtet sich in einer großartigen Folgerichtigkeit, in die wir uns nur mit Mühe hineinfühlen können, bis zur Vollendung der klassischen Kunst auf die Darstellung der ganzen und autonomen Persönlichkeit des einzelnen Menschen. Daher müßten wir jede griechische Statue umschreiten und von allen Seiten betrachten können. Diese Einstellung der griechischen Plastik ist der Ausdruck der Geistesrichtung, aus der die griechische Humanität entstand.



Vergleichen wir die ältesten Gestalten der griechischen Plastik mit ägyptischen Vorbildern, so besteht wohl eine Ähnlichkeit der äußeren Form, aber es flutet zwischen ihnen ein Meer, das Europa vom Orient trennt. Wie die Seele des Kindes im ersten Lächeln erwacht, so findet im archaischen Lächeln die Seele Europas ihren ersten Ausdruck. Die primitive Kunst kennt als Äußerung des Gefühls nur die Grimasse; von der Ruhe der Ewigkeit sind die Gestalten der ägyptischen und der mesopotamischen Kunst erfüllt. In den griechischen Figuren aber leben Seele, Geist und Wille. Dieses Lächeln, das im Laufe der Entwicklung alle Nuancen von Heiterkeit und Anmut, Etikette und Rätselhaftigkeit umfaßt, ist so recht bezeichnend für den jugendfrohen Optimismus, der die archaische Epoche belebte, und den Glanz, der an ihren Höfen und in ihren Städten strahlte. In ihm liegt der Ursprung des Ausdrucks alles Geistigen, den die spätere griechische und europäische Kunst gefunden hat. Der Wille äußert sich bei den nackten jugendlichen Figuren in der Gestrafftheit der Haltung, die die Beherrschung des Körpers durch die gymnastische Schulung verrät. Aber nicht nur die einzelnen Gestalten, sondern die Entwicklung selbst ist von einer Intensität des Wollens erfüllt, für die es in älteren Perioden der Kunst kaum eine Parallele gibt. Phasen, die sonst Jahrhunderte andauerten, werden von Generationen durchmessen, und jedes Werk scheint eine neue Stufe zu bedeuten.

Die monumentale Architektur hat, wenn wir von reinen Nutzbauten absehen, eine einzige große Aufgabe, den Tempel. Wenn wir von den Hofhaltungen der griechischen Tyrannen hören, würden wir erwarten, daß die Reste ihrer Paläste uns ebenso erhalten wären wie die der kretischen und mykenischen Könige. Aber bisher ist nicht eine Spur von ihnen gefunden worden, und das kann auf keinem Zufall beruhen, sondern nur auf der Tatsache, daß diese wie andere profane Bauten aus leicht vergänglichem Material errichtet waren und der monumentale Bauwille auch der Herrscher sich ausschließlich auf das Gotteshaus richtete. Auch hier besteht also ein starker Gegensatz zu der Kultur des zweiten Jahrtausends. Der griechische Tempel dient nicht der Gemeinde oder den Hauptfunktionen des Kultus, die sich wie in den vorangehenden tempellosen Jahrhunderten im heiligen Bezirk am Altar vollziehen, sondern umgibt und bewahrt das Kultbild. Sein Kern, die Cella, ist das alteuropäische Herrenhaus, das aus einem allseitig umschlossenen Hauptraum und einer Vorhalle besteht. Es besitzt eine ausgesprochene Front, von der eine starke Bewegung durch das Innere zur Rückwand führt. In den langgestreckten Zellen der archaischen Tempel ist dieser Richtungsgehalt im Interesse der kultlichen Idee noch gesteigert. Aber die Entwicklung des Tempels geht nicht vom Innenraum, sondern von der Außenansicht aus. Die Hinzufügung der rings umlaufenden Säulenhalle, die Front und Rückseite gleichmacht und allen Seiten eine Fassade gibt, hat mit einem Schlage das Schicksal dieses Baues bestimmt. Er wurde zu einem plastischen Monument, das ebenso frei und autonom im heiligen Bezirk stand wie eine Votivstatue und keine



Bindung mit anderen Denkmälern, Hallen oder Toren zu einem gemeinsamen Ganzen einging. Seine Gestalt erlaubte keine Entwicklung zu den komplizierten Formen mittelalterlicher Dome. Daher konnte der Ausbau sich ganz der Erreichung einer beispiellosen Verfeinerung der gegebenen Form widmen. Die Entwicklung vollzog sich in der Umgestaltung der Proportionen des plastischen Gebildes und in der Tektonik des Aufbaues, dem anschaulichen und für die Monumentalität der Wirkung bedeutungsvollen Kampfe zwischen Last und Stütze im Hausteinbau. Der Raum des Inneren mußte leiden, was die Wirkung des Außenbaues verlangte. In dieser Einseitigkeit hat die griechische Architektur mit dem Tempel jenes Gebilde absoluter Vollkommenheit monumentalen Daseins geschaffen, dessen Zeugen uns noch heute mit Bewunderung und Ehrerbietung erfüllen.

Auch auf die Wirkung in der Landschaft, die der moderne Betrachter gerne empfindet, ist der Tempel nicht berechnet. Heute wachsen wohl an antiken Ruinenstätten die Trümmer wie Naturgebilde aus ihrer Umgebung hervor. In der Antike aber hoben sich die Tempel mit dem schimmernden Weiß der Säulen und Wände und dem Blau und Rot der ornamentalen Teile als ein Gebilde von Menschenhand aus der Natur heraus. Der Blick des Griechen war nicht auf den Zusammenhang der Natur und ihre wechselnden Stimmungen, sondern auf die Individualität des plastischen Seins gerichtet.

Die Darstellung der Einzelfigur in der Rundplastik wurde durch das erzählende Relief und die Malerei ergänzt. Das Relief, im Stil der Formen mit der Skulptur zusammengehend, im Thema und in der Komposition der Malerei verwandt, kam als dekoratives Beiwerk am Tempel, in Giebeln, an Metopen und Friesen zur Verwendung. Monumentale Malereien schmückten die Wände der Tempel, und eine Fülle erzählender Bilder bedeckte die Schöpfungen einer auf höchstem Niveau stehenden Keramik. In dieser Kunst erhält die Götter- und Heldensage, die auch die Poesie erfüllt und von deren quellendem Reichtum sich die ganze spätere Antike genährt hat, ihren Ausdruck. Auch sie beschränkt sich im wesentlichen auf den Menschen, zeigt ihn aber im Zusammenhange der Handlung, die sich zwischen Mensch und Mensch vollzieht. Daher erscheinen hier die Gestalten in der Regel in Profilansicht. Es beruht dies nicht etwa, wie ein überwundener Materialismus meinte, darauf, daß die Profilansicht leichter wiederzugeben sei als die Vorderansicht. Diese Schwierigkeit hätte die Produktivität der archaischen Kunst schnell überwunden. Vielmehr fehlt der Malerei und dem Relief der Gehalt religiöser Verehrung, der in der Spätantike zu der Häufigkeit der Vorderansicht führt. Kultliche Anbetung war dem Empfinden des Griechen nur gegenüber der ganzen, vollplastischen Gestalt möglich, und der Begriff des gemalten oder in Relief gebildeten Kultbildes war ihm fremd. Daher blieb der Malerei und dem Relief die Aufgabe rein erzählender Darstellung. Auch in den dekorativen Skulpturen am Äußeren der Tempel war die Darstellung des Sagengehaltes ein so starkes und lebendiges Bedürfnis, daß man, von seltenen Ausnahmen abgesehen, ihnen weder durch Einbeziehung



in das Kräftespiel des Baues eine tektonische Funktion gab, noch sie zu einem nur schmückenden Ornament herabsinken ließ.

In verschiedenen Phasen wechselt der Charakter der archaischen Kunst. Bei den älteren Generationen herrscht das Bedürfnis nach Stärke des Ausdrucks, nach dem Gewaltigen und Feierlichen. Ein titanisches Streben erfüllt die Gruppen kämpfender Tiere, mit denen alte Giebelfelder geschmückt waren. Kraft und Fülle zeichnen die ältere Epoche aus. Es folgt eine Zeit höfischer Verfeinerung und Vornehmheit, die wir als Äußerung der Kulturstufe der Tyrannenhöfe empfinden können. Dann tritt eine Spaltung der Entwicklung ein, deren einer Sproß mit einem zierlichen Rokoko das Ende der archaischen Kunst bedeutet, während der andere in einer revolutionären Gegenbewegung zu einer neuen Epoche hinüberführt.

Wollen wir ein wirklich lebendiges Bild erhalten, so müssen wir in der Plastik und der Architektur überall die Farbe ergänzen. Die Koloristik beruhte nicht auf der Imitation der Farben der Wirklichkeit, sondern auf dem Prinzip der Schönfarbigkeit. Blau, Rot, Gelb und Grün in satten, reinen Tönen, von einem durch Generationen anerzogenen Feingefühl abgestimmt, dominierten. Der Schönfarbigkeit entspricht in der plastischen Form das Streben, klar gegliederte Proportionen und schöne Rundungen ohne Rücksicht auf die zufällige Bildung des Modells zu schaffen. Den Künstlern selbst und den Beschauern mag jeweils die Formenbildung ihrer Epoche als die vollkommenste Deutung der Natur erschienen sein. Das, was ihnen daran wesentlich schien, brachten sie durch die Stilisierung zum Ausdruck. In diesem Sinne hat die ganze archaische Kunst einen expressiven Charakter und zeigt einen objektiv feststellbaren Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit, wie sie ist und wie das künstlerische Bedürfnis sie umformte. Von Anfang an aber sehen wir deutlich, wie die Entwicklung danach strebt, diesen Gegensatz zu mildern und die Norm der Wirklichkeit anzupassen, ein Vorgang, bei dem das Bedürfnis nach elementarer Stärke des Ausdrucks und absoluter Schönheit der einzelnen Formen Opfer an die äußere Wahrheit bringen mußte.

Zu dem Reichtum der raschen Entwicklung kommt die Mannigfaltigkeit des Nebeneinanders durch die Spaltung des Griechentums in eine Reihe von individuellen Stämmen, eins der vielen Momente, durch die gerade wir Deutschen uns den Griechen innerlich besonders verwandt fühlen.

Hier kann nur von der allgemeinsten Gliederung in dorische, ionische und attische Kunst die Rede sein, wie sie auch in der Ordnung der Bilder zum Ausdruck kommt. Die drei Kunstarten machen dieselbe Entwicklung durch, sind aber außer durch diese Parallelität durch eine Fülle ständiger Wechselbeziehungen miteinander verbunden. Die spezifisch dorische Schöpfung ist der Typus der nackten männlichen Gestalt, hervorgegangen aus der ebenfalls dorischen Institution der Gymnastik, deren schönste Blüte die olympischen Spiele waren. In dem organischen Aufbau des menschlichen Gewächses, in der straffen Beherrschtheit seiner Glieder durch den Willen äußert sich die dorische



Kultur. Daneben aber wurde schon in den ersten Anfängen die Darstellung sitzender und stehender weiblicher Gestalten gepflegt, deren Typen aus Kleinasien gekommen waren. Eine besondere Rolle spielte neben dem Peloponnes in der ältesten Epoche der archaischen Kunst wiederum die Insel Kreta, auf der sich Einflüsse aus dem griechischen Festland mit solchen aus dem Orient und aus dem ionischen Kleinasien trafen. Schon aus dieser Phase sind uns Künstlernamen überliefert. Mit der Individualität des einzelnen Werkes verbindet sich von jetzt ab die Äußerung und Anerkennung der Persönlichkeit des Künstlers.

Schon die antike Ästhetik hat die dorische Architektur als die männliche bezeichnet. In der Tektonik des Aufbaues, in der strengen Einfachheit der Schmuckformen ist sie dem Ideal der männlichen Gestalt in der Skulptur innerlich verwandt. Aber in dem Kampf zwischen lastenden und tragenden Teilen wird nicht leicht und schnell die lächelnde Straffheit des sportlich geschulten Körpers erreicht. In dumpfer Schwere lasten die älteren Tempel mit massigen, ungefügten Formen auf der Erde, und ihr Ernst, gemildert durch die leuchtenden Farben des Weiß, Blau und Rot, tritt eindrucksvoll neben die heiteren Jünglingsgestalten. Erst allmählich, von Generation zu Generation, ringt die Architektur darum, die Schwere zu überwinden, die einzelnen Glieder rhythmisch zusammenzufassen und den Bau leichter und freier emporstreben zu lassen.

Der dorische Tempel ist nicht die Variation einer allen griechischen Stämmen gemeinsamen Urform. Was sie sämtlich besaßen, war die Gestalt der Tempelcella. Die dorische Kunst hat durch die Hinzufügung der Säulenperistasis mit ihren beiden Giebelwänden die ein Jahrtausend herrschende Norm des antiken Gotteshauses bestimmt, die erst durch die christliche Kirche überwunden wurde und in der klassizistischen Kunst zu neuem Leben erstand, so daß sie auch uns noch als lebendige Form vertraut ist. Mit dem Bau entstanden die Schmuckformen der Kapitelle und Kymatien, vor allem aber die dekorativen Aufgaben, die der Reliefskulptur durch den Schmuck der Giebel und Metopen gestellt wurden.

In ihrer Lösung entfaltete die griechische Kunst eine erstaunliche Elastizität. Ungebunden durch kirchliche Programme konnte sie den Gehalt der dekorativen Aufgabe anpassen, und in der Form zeigte dieselbe Kunst, die so herrisch der Natur gegenübertrat, die Fähigkeit feinsten Einfühlung. Aus besonderen Aufgaben ließ sie ganz neue Gestaltungen entstehen. Während das Metopenrelief sich in bezug auf die Reliefhöhe und die Komposition in den Zusammenhang des Frieses einfügte, ließ die Tiefe des Giebels die Figuren an plastischer Rundung zunehmen, bis sie losgelöst vom Grunde in völliger Freiheit sich im Rahmen des Giebels bewegten. So entstand in den Giebefeldern der Spätzeit eine hohe Schule der bewegten Gestalt. Ein kostbares Zeugnis davon aus dem Ende des archaischen dorischen Stils besitzen wir in den Gestalten der Ägineten, die den stolzen Besitz der Münchener Glyptothek bilden.



Die Eigentümlichkeiten dorischer und ionischer Kunst beruhen auf der Sonderart der Stämme, aber sie greifen über auf die geographischen Gebiete, die an sie angrenzen. Daher kann man die dorische Kunst mit einem großen Teil der festländisch griechischen, die ionische mit der kleinasiatischen identifizieren. Hier in Kleinasien herrschte ein anderer Geist als in Griechenland. Man befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft der assyrischen, babylonischen und persischen Kultur. Die griechischen Städte unterstanden der lydischen und der persischen Herrschaft. An Stelle spartanischer Strenge und Kargheit machte sich hier Weichheit und Üppigkeit breit. Die Alten bezeichneten den ionischen Baustil als den frauenhaften, und eine gewisse lässige Weichheit erfüllt auch die Skulptur der älteren Zeit.

Sie geht weniger von der Konstruktion des Aufbaues als von dem Reiz der äußeren Erscheinung aus. Ihr Vorzug gegenüber der theoretischeren Einstellung der dorischen Kunst ist ihre größere Sinnlichkeit. Diese führte sie auch zur vollen Empfindung und Ausnutzung des herrlichen, lebensvollen Materials, das sie für Plastik und Architektur verwandte, des Marmors. Die schwellende Schönheit archaisch-ionischer Formen in der Skulptur und in der Ornamentik wäre in dem harten, herben Kalkstein, den die dorische Kunst verwandte, nicht möglich gewesen; sie beruht ganz auf diesem edlen, das Licht in sich aufnehmenden Stein, ohne den die ganze folgende antike Skulptur nicht denkbar ist. Der Reiz, den dieses Material des griechischen Marmors an sich bietet, ist in seiner ganzen Tiefe und anregenden Kraft erst wieder von neueren Künstlern, wie Rodin und Klinger, nachempfunden worden.

Die Ionier übernahmen die Idee des dorischen Tempels und steigerten sie durch die Bereicherung des Grundrisses und der Einzelformen. Doppelte Säulenhallen umgaben die Tempelzellen oder legten sich wie ungeheure Attrappen um Kulthöfe, in denen das Kultbild in einer Kapelle stand. Die üppigen Kapitelle, saftige Blattwellen, figürliche Frieze gaben einen kostbaren Schmuck. Am Tempel der Artemis zu Ephesos waren zudem noch die unteren Teile der Säulen, von denen einige ein Geschenk des Lyderkönigs Kroisos waren, mit Reliefs umkleidet.

Ionische Städte stifteten Marmorschatzhäuser in das delphische Heiligtum des Apollon, kleine, zierliche Bauten, deren Frieze und Zierglieder uns die Hochblüte der archaischen Kunst Ioniens zeigen. Auf dem ununterbrochenen Bande des Frieses, den die Ionier anstatt der Triglyphen und Metopen in das Gebälk einfügten, war Raum zum Aneinanderreihen und zur episch breiten Erzählung der griechischen Mythen. Während die Metope zur bildartigen Gestaltung drei- oder zweifiguriger Szenen führte, drängte der Fries zu langer, ungebrochener Bewegung. Auch dieser Form war eine lange Entwicklung beschieden.

Die dorischen Kolonien Siziliens und Süditaliens zeigten sich empfänglich für die Anregungen der ionischen Kunst. Aus Tarent stammt das wundervoll erhaltene Kultbild einer feierlich thronenden Aphrodite im Berliner Museum,



schon ein Werk des fünften Jahrhunderts, das den ionischen Stil der archaischen Epoche in seiner reifsten, letzten Form zeigt, auf derselben Stufe, die der dorische Stil in den Ägineten erreicht hat. Es ist in dieser Gestalt nicht mehr das blühende Leben der älteren Skulptur, auch noch nicht die Umkehr der folgenden Epoche zu herbem Ernst, sondern eine milde und gedämpfte Schönheit, die uns gerne den religiösen Gehalt nachempfinden läßt, wenn wir uns das Werk im Inneren einer Tempelcella denken.

Eine besondere Fähigkeit zur bildnerischen Gestaltung besaß Athen und Attika. Es ist sicher kein Zufall, wenn schon die attischen Vasen des geometrischen Stils diese Keramik in ihrer vollendetsten Form zeigen. Attika bildete einen Teil des Festlandes, aber seine Bevölkerung war den kleinasiatischen Ioniern stammverwandt. Diese doppelte Beziehung gab Athen seine besondere Stellung. Athen war nicht so sehr die Schöpferin von Stilen und Formen, als daß es sie an sich zog, entwickelte und zur Reife brachte. In dieser Stadt vollzog sich die Einigung der Stammesunterschiede zur Harmonie, und zwar schon von einer sehr frühen Periode des archaischen Stils an. Nicht erst unter der Herrschaft des Peisistratos, sondern schon zur Zeit Solons bildete Athen den Mittelpunkt, in dem die verschiedenen Stile zusammentrafen. Athen hat diese Bedeutung fast dreihundert Jahre behalten.

Das Grundelement der attischen Kunst ist das dorische. Das Wesen eines Volkes kündigt deutlicher als die bewegliche und wandelbare Plastik oder Malerei die Architektur, und diese ist in Athen immer dorisch geblieben. Erst seit der Mitte des fünften Jahrhunderts dringen andere Architekturformen in kleineren Bauten oder Nebendingen ein, ohne den überragenden Eindruck des dorischen Stils zu schwächen. Der dorische Tempel ist nicht in Attika entstanden, aber eine Reihe dorischer Bauten erfüllte schon in solonischer Zeit die Akropolis. Um das Jahr 600 begann die attische Marmorplastik mit einigen Jünglingsstatuen von klassischer Größe und Zucht der Form. Nicht aus Marmor, sondern aus dem weichen, leicht zu schneidenden Porosstein waren die Tempelreliefs gebildet. Sehr bald aber wird auch hier die Verwendung des Marmors von der ionischen Kunst übernommen. Die ältesten Werke sind voll gesunder, unbändiger Kraft, der Ausdruck der Köpfe ist zu stärkster Lebendigkeit gesteigert. Unter dem wachsenden Einfluß ionischer Marmorplastik mildert sich dieses Temperament, und die attische Kunst gibt sich dem ganzen Zauber der Marmorschönheit hin.

Eine reiche Spätblüte hatte die archaische attische Kunst in den beiden Jahrzehnten um die Wende zum fünften Jahrhundert, und in besonderer Fülle sind uns durch ein glückliches Geschick hier die Denkmäler erhalten. Eine Reihe zierlicher Mädchengestalten lehrt uns ein Rokoko der archaischen Kunst kennen. Bisweilen geht die Darstellung bis zum Gezierten. Eine fast hybride Überfeinerung läßt sich nicht mehr überbieten und stellt als solche ein Ende dar. Aber an den spätesten Werken, die man noch dieser Phase zurechnen kann, macht sich in dem Wechsel des Ausdrucks weiblicher und männlicher



Köpfe und in der Haltung der Knabenkörper schon der Geist einer anderen Epoche bemerkbar.

Weiter äußert sich diese Epoche in Monumenten aller Art, Giebelgruppen, Reiterstatuetten, Grabreliefs mit den vornehmen Gestalten des attischen Adels, Reliefs an Statuenbasen, die Sport und Spiel der attischen Jugend darstellen. Vor allem aber wird sie uns lebendig durch die Bilder der attischen Vasen. Die Keramik hat in Attika durch Aufnahme von Anregungen aller Seiten eine äußerst fruchtbare Entwicklung durchgemacht. Noch in die Zeit Solons und die ersten Jahrzehnte der Regierung des Peisistratos fällt die Blütezeit des schwarzfigurigen Stils. Um das Jahr 530 herum vollzog sich die Wandlung zu roten Figuren auf schwarzem Grunde, die der Zeichnung eine viel größere Beweglichkeit ermöglichte. Die folgenden fünf Jahrzehnte bilden den eigentlichen Höhepunkt der griechischen Keramik, in dem technische Vollendung und Qualität der Zeichnung zusammentreffen. Das Bild erhebt sich hier zu größerer Bedeutung, als es sonst im Kunstgewerbe der Fall ist. Es ist mehr als Ornament und Dekor, und seine Zeichner nehmen einen Rang ein, der sie nicht allzu weit hinter der großen Kunst zurückstehen läßt. Die Gefäße dienten vor allem zum Gebrauch beim Gelage. Daher erzählen ihre Bilder von dem, was den Jüngling und Mann erfreut, von der Heldensage, wie sie das Epos und die Lyrik erfüllte, von der Gymnastik, die sie selbst trieben, und von den Freuden und Leiden ihrer Symposien. Oft signieren die Zeichner mit ihrem Namen, und wir können eine Fülle von Persönlichkeiten in ihren Werken erfassen. Ihnen verdanken wir es, wenn uns die Kultur dieser blühenden Epoche vertrauter ist als die mancher späterer Zeiten.

Gesunde, kraftvolle Jugendlichkeit, deren Ausdruck das Lächeln ist, erfüllt die archaische Kunst der Griechen. Sie stellt uns anschaulich das Wesen einer bedeutenden Epoche dar und ist als solche mehr als ein Glied der Entwicklung, ist selbst ein Ganzes mit Beginn und Ende. Wäre die Entwicklung der griechischen Kunst mit ihr abgebrochen, so könnten wir sie getrost auch ohne das, was nach ihr in Griechenland kam, der ägyptischen und der mesopotamischen Kunst, die beide archaisch waren und blieben, zur Seite stellen.



Wenn die Entwicklung der Kunst auch nicht in gleichmäßigem Rhythmus verläuft, sondern eher einer Suite von Stücken, die in Motiven, Tempo, Takt und Tonart verschieden sind, gleicht, so bedeutet doch jede Teilung eine Gewaltsamkeit. Auch in den Zwischenzeiten, in denen ein Stil ausklingt und ein neuer beginnt, greifen im geschichtlichen Verlauf beide Richtungen so ineinander ein, daß es oft zweifelhaft sein kann, ob in einem Werk die eine oder die andere dominiert. Gerade bei diesen Übergangsstellen ist das Empfinden subjektiver als an den Höhepunkten in sich geschlossener Stile.

Zwischen der archaischen und der klassischen Kunst liegt eine Periode, die man als die des Übergangs bezeichnet. Sie umfaßt ungefähr die Jahrzehnte von 480 bis 450, aber ihre Vorstufen beginnen schon um 500, und manche Werke, in denen man noch ihre Züge empfindet, reichen in die folgende Periode hinein. Aber die Bezeichnung „Übergangszeit“ wird Art und Bedeutung dieser verhältnismäßig kurzen Epoche nicht ganz gerecht. Ihr Beginn bedeutet trotz aller vermittelnden Erscheinungen einen Bruch mit dem Vorangehenden, während ihr Ende unmerklich in die folgende Periode übergeht. Die höchste Verfeinerung, die die archaische Kunst zuletzt erreicht hatte, ließ eine Entwicklung nicht durch Fortsetzung, sondern nur durch Abkehr zu. Man hat die archaische Kunst mit der Kindheit, die klassische mit dem Mannesalter verglichen. Trotz der abgebrauchten Trivialität bleibt diese Vergleichung im Grunde richtig, wenn man sie nicht bis in Einzelheiten verfolgt und die Kindheit vom Standpunkt neuerer Psychologie und Wertung betrachtet. In diesem Sinne kann man die Übergangszeit der Phase des Jugendalters vergleichen, die sich zwischen die Kindheit und das Mannesalter einschiebt und aus deren Krisis das Mannestum erwächst. Sie bedeutet den neuen Anfang für die weltgeschichtliche Bedeutung der griechischen Kunst.

Mit einem Schlage verschwindet die lächelnde Heiterkeit der archaischen Gestalten. Die Mienen werden trübe und verschlossen, ja bisweilen wird der Ausdruck finster oder verbittert, die Darstellung des Schmerzes scheut auch vor dem Häßlichen nicht zurück. Die Gestalten scheinen erfüllt von dem Erlebnis des Problematischen und des Tragischen. Es ist dieselbe Zeit, in die die Blüte des Aischylos fällt. Seiner Tragödie ist die Kunst dieser Epoche ebenso vergleichbar wie die Dichtung des Sophokles der älteren klassischen Kunst, während bei Euripides eine Gleichstellung mit der Entwicklung der bildenden Kunst schwierig ist. Man hat früher daran gedacht, die Verinnerlichung der Kunst dieser Epoche, ihren Ernst, ihre Wendung zu Strenge und Schlichtheit



als eine Folge des Erlebnisses der Perserkriege zu betrachten. Es ist wohl richtig, daß dieses Ereignis dazu beigetragen hat, die Entwicklung zu stärken und zu beschleunigen, aber schwerlich hat es sie entscheidend beeinflußt. Es läßt sich feststellen, daß die Wendung schon vor den Perserkriegen beginnt, und wir wissen aus eigener Erfahrung, daß selbst das gewaltigste und schmerzlichste Kriegserlebnis für die Kunst unfruchtbar bleibt, wenn nicht schöpferische Kräfte in ihr selbst vorhanden sind. Man wird eher sagen können, daß die sittliche Tat des Kampfes gegen die Perser aus derselben Geistesverfassung entstanden ist, die die Kunst der unmittelbar darauf folgenden Jahrzehnte beseelt. Innere Produktivität führte zur Überwindung des Archaischen und zu der fruchtbaren Krisis der Zeit des Übergangs.

Der Eindruck des Herben und Trüben beruht nicht nur oder vielleicht am wenigsten auf den Formen der Gesichtszüge, sondern auf der Haltung des Kopfes und der ganzen Figur. Gerne neigen sich die Köpfe fast heftig nach unten. Blicken sie geradeaus, so wirken sie ernst, mitunter trotzig. Ganz anderer Art als in der vorangehenden Epoche sind die Gestalten nackter Männer, mögen es Götter oder Menschen sein. Sie haben nicht die Schlankheit der Figur und überkultivierte Feinheit der Oberfläche, sondern es sind schwere, breitschultrige Gestalten. Sie ähneln in der kraftvollen Fülle mehr der älteren Epoche als dem Ausgang der archaischen Kunst. Ganz anders ist vor allem ihre Haltung. An die Stelle der fast militärisch gewaltsamen Gestrafftheit der archaischen Apollines tritt eine freiere, natürlichere Bewegtheit. Die Beherrschtheit des Körpers wird zum Problem, und es tritt ein Kampf zwischen der lastenden, zur Erde ziehenden Schwere des Körpers und dem ihn davon befreienden Willen ein, ähnlich den Kräften, die in der Tektonik schon der älteren griechischen Architektur am Werke sind. Er äußert sich in der Bewegung, die den Körper erfüllt, und findet seine Lösung im Kontrapost, dem Wechsel von Standbein und Spielbein. Dieses Ziel aber wurde erst am Ende dieser Periode erreicht, die von dem Suchen danach erfüllt ist. Die Bewegungen ihrer Gestalten haben etwas Unfertiges, Eckiges, Linkisches, ja bisweilen Gequältes. Gerade diese Eigenschaften des Ringens nach einer neuen Form haben einen Reiz in sich, für den mancher empfindlicher ist als für klassische Vollendung. Er ist besonders wirksam, wenn der Gegenstand des Kunstwerks der Stilrichtung adäquat ist, wie es bei der Darstellung von Knaben und Mädchen, die selbst dem Übergangsalter nahestehen, der Fall ist.

Eine andere Welt als die der spätarchaischen Epoche glauben wir zu betreten, wenn wir die Frauendarstellungen der Übergangszeit betrachten. Der Stilwandel äußert sich hier nicht nur in der künstlerischen Form, sondern auch in der Tracht. Im sechsten Jahrhundert war mehr und mehr auch auf dem griechischen Festlande der ionische Chiton aus feinem Leinen in Mode gekommen, wie ihn mit seiner zierlichen Fältelung, seinen reichen Mustern und Borten die Frauengestalten von der Akropolis zeigen. Jetzt kehrt man auf dem Peloponnes und in Attika wieder zu der ehrwürdigen, schlichten Tracht



des dorischen Peplos aus schwerer Wolle zurück. Der Chiton gelangt daneben zur Verwendung, aber auch er wird einfacher und strenger. Die bunten Stoffmuster verschwinden für immer aus der griechischen Tracht; nur schmale Borten umsäumen die großen glatten, hellen oder einfarbigen Flächen. Die Körper selbst scheinen zunächst unter der Gewandung fast zu verschwinden. Eine der größten Schöpfungen dieser Epoche zeigt eine Frauengestalt, die ganz in ihren Mantel eingehüllt ist und sich in herber Strenge von der Außenwelt abschließt. Durch ganze wenige große Faltenzüge werden die Massen organisch gegliedert. Es ist nicht die Tracht allein, die diesen Ausdruck erzeugt, sondern die Art, wie sie angelegt und gestaltet ist; denn Frauengestalten späterer Jahrhunderte zeigen, daß durch eine ähnliche Verhüllung hindurch die ganze Weichheit und Grazie des weiblichen Körpers zum Vorschein kommen kann. Mit der Einfachheit verbinden sich Würde und Monumentalität. Man wird vor diesen vornehmen Gestalten an die Stifterfiguren des Naumburger Domes erinnert. Wie ein Symbol wirkt es, wenn jetzt auch die Votivfigur einer dorischen Wettläuferin entsteht, deren sportgeübter Körper nur von einem kurzen Chiton verhüllt wird.

Den stärksten und persönlichsten Ausdruck findet der Geist dieser Epoche unter den uns erhaltenen Werken wohl in den Resten der Giebelskulpturen des Zeustempels von Olympia, dessen Bau nach dem Siege über die Perser beschlossen wurde. Der für uns namenlose Meister stellte in den Metopen die Taten des Herakles dar, im Westgiebel den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren, die beim Hochzeitsfest des Peirithoos einbrachen und die Braut mit ihren Frauen zu rauben versuchen, im Ostgiebel die dumpfe Spannung vor dem Beginn der Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos. In den ruhig stehenden Gestalten finden wir dieselbe herbe Vornehmheit wie in den Einzelfiguren der Epoche. Dem Wesen der Zeit entsprechend haftet ihnen allen ein Ausdruck des Trüben an, selbst dem Gott, der als Helfer sich inmitten des Kampfgewühls manifestiert; er scheint von der Tragik des Geschehens ergriffen zu sein und ist nicht die strahlende Lichtgestalt, als die Winckelmann den Apoll von Belvedere, die Schöpfung der jüngeren klassischen Kunst, besungen hat. Kämpfe und Heldentaten hat auch die archaische Kunst in Giebelgruppen und Reliefs dargestellt. In Olympia aber ist die Handlung von tiefer Tragik erfüllt. Die Kämpfer schreiten nicht lächelnd wie zum Turnier dem Kampfe entgegen, sondern es ist bitterer Ernst geworden. Herakles bewältigt Naturgewalten und trägt ungeheure Lasten, ein wildes Ringen voller Schmerz vollzieht sich zwischen Kentauren und Lapithen. Dabei spüren wir ähnliche und vielleicht noch stärkere Dissonanzen als in der Einzelskulptur, Vergewaltigungen der Proportionen, Unausgeglichheiten und Härten der Komposition, die wahrscheinlich noch fühlbarer wären, wenn uns das Ganze erhalten wäre. In dieser noch ringenden, urwüchsigen Kraft erblicken wir die Quelle, aus der der Strom der klassischen Kunst entstand. Wie die Heftigkeit sich milderte, machen uns die Gestalten zweier Niobiden deutlich, die wahrscheinlich einem Tempelgiebel entstammen, nach ihrer Formensprache schon in die folgende



Epoche gehören und nur in der Herbheit der Bewegung noch den Stil der Übergangszeit nachklingen lassen.

Sind Ausdruck und Temperament dieser Zeit entgegengesetzter Art als in der archaischen Epoche, so setzt sich die Annäherung an die Natur in gerader Linie, aber in beschleunigtem Tempo fort. Vom Beginn der monumentalen Kunst an läßt sich diese Entwicklung verfolgen, die sich in jedem einzelnen Werke äußert. Jeder Meister ringt um die Erfassung der Wirklichkeit. Auch in dieser Beziehung bedeutet die Übergangszeit einen entscheidenden Fortschritt. Gerade die Naturnähe der klassischen Kunst macht sie in der Gegenwart zu einem bestrittenen Werte. Eine antiklassische Ästhetik sucht sie entweder zu leugnen oder bemüht sich, darin eine Schwäche zu sehen. Und doch kommt man nicht um die Tatsache herum, daß die geschichtliche und wahrscheinlich auch die absolute Macht des Klassischen in der Übereinstimmung des Kunstwerks mit der Wirklichkeit beruht. In der Klassizität aber liegt die wesentliche Bedeutung der griechischen Kunst. Im Verhältnis zu ihr ist die archaische Kunst nur eine Vorstufe, das Barock des Hellenismus eine Nachblüte, die Kunst der Übergangszeit aber ihre unmittelbare Vorbereitung.

Freilich darf man in der Naturnähe nicht die rein künstlerische Bedeutung des Klassischen sehen. Längst überwunden ist die Anschauung, daß der Wert eines Kunstwerkes von der Richtigkeit der Naturwiedergabe abhängt und daß die Entwicklung der Kunst in ihrem immer sich bessernden Erlernen bestünde. Wenn der primitive oder archaische Künstler von der Natur abweicht, so liegt das nicht an einem Mangel des Auges oder einem Versagen der Hand, sondern an einer psychischen Disposition seiner selbst und seiner Zeit, die eine „innere Wahrheit“ der Form verlangt, die in der Natur nicht ohne weiteres gegeben ist. Wir haben sie in der Schönfarbigkeit und in der Gestaltung an sich schöner oder ausdrucksvoller Formen in der archaischen Kunst gefunden. Man hat die Wirkung dieser geistigen Disposition als Kunstwollen bezeichnet, ein Terminus, der sich eingebürgert hat, obwohl er nicht glücklich ist; denn es handelt sich nicht um ein bewußtes Wollen, sondern um ein Nicht-anders-Können, das aber nicht durch mangelnde Fähigkeit der Nachahmung, sondern durch das positive Bedürfnis nach Form und Ausdruck bedingt ist. Es ist ein Sollen, das alle echte und nicht affektiert primitive Kunst zur Abweichung von der Natur zwingt.

Gewiß wird dieser Zwang von einzelnen Persönlichkeiten oder Episoden gelegentlich unterbrochen. Aber eine konsequente Entwicklung, die das Kunstwerk allmählich der Natur nähert, findet sich nur in der griechischen Kunst. Bei aller nicht klassischen Kunst besteht ein Gegensatz zwischen der Kunstform und der natürlichen Bildung, die sie darstellt oder deutet. In der klassischen Kunst ist dieser Gegensatz überwunden. Auch in ihr besteht der Wert des Kunstwerkes in der Vollendung der „inneren Wahrheit“, die es erfüllt, aber sie hat eine Gestalt angenommen, die der Wirklichkeit nicht widerspricht, die in der Natur vorkommen könnte, wenn sie es auch tatsächlich nicht tut. Die innere Wahrheit verbindet sich hier mit dem Schein des Wirklichen. Die Entwicklung



selbst vollzieht sich in der Weise, daß die Stilisierung das Primäre ist, in das allmählich die Natur eindringt. Man kann diesen Prozeß auch als eine ständige Verfeinerung des „Kunstwollens“ bezeichnen, das zuerst starke und handgreifliche Mittel braucht, um schließlich von immer subtileren Reizen befriedigt zu werden.

Dieses Streben richtet sich in der Übergangszeit aber nicht nur auf die einzelnen Formen der wirklichen Gebilde, sondern auf eine ganz neue Einstellung gegenüber der Natur. In ihr vollzieht sich, eingeleitet in den letzten Jahrzehnten der archaischen Kunst, der vielleicht folgenreichste Schritt, der in der Geschichte der Kunst überhaupt getan worden ist. In voller begrifflicher Schärfe und in seiner ganzen historischen Bedeutung ist er erst von Heinrich Schäfer aus der Analyse der ägyptischen Kunst heraus erkannt worden. Ich kann auf die grundsätzlichen Ausführungen verweisen, mit denen er „Die Kunst Ägyptens“ in dieser Weltgeschichte der Kunst eingeleitet hat. Danach wird alle primitive und archaische Kunst von der „geradeaufsichtig-vorstelligen“ Naturnachbildung beherrscht. In der Skulptur entspricht ihr eine Grundform, die man als richtungsgerade bezeichnen kann. Die Bewegungen werden in bestimmte Richtungen, die dem Beschauer parallel oder senkrecht zu ihm gehen, hineingelegt. Dieser aus der Vorstellung erwachsenen Kunst steht eine andere gegenüber, die der Wahrnehmung entspringt. Sie arbeitet in der Zeichenkunst mit Schrägansichten und Verkürzungen, in der Skulptur läßt sie eine Freiheit der Richtung zu. Während man früher glaubte, daß das perspektivische Zeichnen und das richtungsfreie Rundbilden zwei aus psychologischer Notwendigkeit bei jedem begabten Menschen und Volke auftretende Entwicklungsstufen seien, läßt sich jetzt nachweisen, daß die dem unbeeinflussten Menschen sowie aller primitiven und archaischen Kunst eingeborene Anschauungsweise die vorstellige ist. Sie läßt sich auch mit naturalistischen Einzelformen verbinden. Die wahrnehmige und richtungsfreie Kunst ist durch eine einmalige historische Entwicklung in der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts geschaffen worden und nie wieder verlorengegangen. Auch unsere gesamte Kunst wird davon beherrscht.

Wie das vorstellige Kunstschaffen sich mit naturalistischen Formen verbinden kann, so ist im späteren Verlauf der Entwicklung das wahrnehmige Schaffen eine Verbindung mit archaischen Formen eingegangen, in der Kunst des Mittelalters. Die Eigenart der klassischen Kunst der Griechen beruht auf der Verbindung der freien Anschauung des Ganzen mit der natürlichen Bildung des Einzelnen. Dazu kommt als bestimmend für den Gehalt die spezifisch klassische Form des Ausdrucks und der geistigen Haltung. An sich stehen sich die beiden Anschauungsformen als zwei verschiedene Möglichkeiten gegenüber, die beide ihre besonderen Vorzüge haben und von denen nicht die eine ohne weiteres als tiefere Vorstufe bezeichnet werden kann. Unbestreitbar aber ist die historische Wirkung der freien Anschauungsform, in der man den Ausdruck ihrer immanenten Überlegenheit sehen kann.



Die Entwicklung der Perspektive läßt sich vor allem in der Vasenmalerei verfolgen. Aber auch in der Plastik sehen wir die Wirkung der sich verändernden Anschauungsform. Es ist, als ob Gefängniswände, die die Gestalten einschlossen, fielen; die Figuren beginnen sich zu recken und zu dehnen und die Glieder, zuerst noch ungelenk, zu bewegen. Auch im Relief sehen wir die Körper die neue Freiheit genießen. Sie ist ein Symbol für das Wesen des europäischen Menschentums.

Aus der literarischen Überlieferung wissen wir, daß gerade in der Übergangsperiode die Wandmalerei von besonderer Bedeutung war. Die führende Persönlichkeit war der Thasier Polygnot, der mit einer Reihe von Mitarbeitern und Schülern in diesen Jahrzehnten eine fruchtbare Tätigkeit in Athen und von Athen aus entfaltete. In dem Streben nach einer neuen Monumentalität, nach dem Ausdruck der Stimmung, die diese Epoche erfüllte, nach Überwindung des Gegensatzes zwischen der natürlichen und der vom Künstler gestalteten Form ist die Wandmalerei offenbar nicht nur der Tendenz der Zeit gefolgt, sondern hat vielleicht die Führung gehabt. Wir können ihren Einfluß auf die Plastik erkennen; so ist der Olympiameister stark von ihr beeinflusst worden. Von ihr selbst ist kein Rest erhalten, und nur auf Vasenbildern ist uns ein Abglanz davon geblieben. Nur in der Phantasie können wir deren Gestalten in monumentale Form übersetzen, ausgeführt nicht von begabten Zeichnern, sondern von Meistern ersten Ranges, die eine für uns in ihrer ganzen Größe und Feinheit gar nicht faßbare Kultur der Linie und der Farbe besaßen. Der Verlust der Malerei und der Farbe hat die schmerzlichste Lücke für unsere Vorstellung von der Antike zur Folge. Er trägt stark dazu bei, daß viele immer noch die Wärme der klassischen Kunst mit der Kühle des Klassizismus verwechseln.

Die Griechen besaßen ein unbeirrbares Taktgefühl für die Verbindung von monumentaler Form mit Bedeutung des Gehalts. Die Wandmalerei Polygnots und seiner Genossen wählte als Gegenstände die größten Themata der griechischen Heldensage und gestaltete sie ebenso neu aus dem Geiste der Zeit, wie es die Tragödie tat. Da sehen wir die dumpfe Erwartung vor leidvollen Ereignissen, wir sehen, wie Achill die Amazone Penthesileia ersticht und wie in diesem Moment die Blicke der Sterbenden und ihres Überwinders voll tiefster Empfindung ineinandertauchen, wir sehen die Macht, die die Musik des Orpheus auf die wilden Thraker ausübt. In dionysischer Begeisterung ist das Antlitz des Orpheus in die Höhe gerichtet. Ein jugendlicher Thraker ist ihm zugewandt, seine Blicke hängen an dem Munde des Sängers. Ein älterer Begleiter wehrt sich gegen die dämonische Macht der Töne und hüllt sich mit ausdrucksvoller Gebärde in seinen Mantel ein. Mit geschlossenen Augen lauscht ein auf seinen Speer gestützter Jüngling, während sein Gefährte in ganz gelöster Haltung sich auf seine Schulter lehnt. Die besondere Musikalität der Stimmung gleicht der des „Konzertes“ im Palazzo Pitti.

Bei der Darstellung der Stimmung verzichtete die Malerei auf die Mitwirkung der Landschaft, der Atmosphäre und des Lichtes. Auch für die Malerei ist Objekt der Darstellung nur der Mensch und die Beziehungen der Menschen



untereinander. Was an landschaftlichen Elementen vorhanden ist, sind unwesentliche Nebendinge. Gerade in der Ausdrucksfähigkeit des Körpers aber konnte die beweglichere Malerei der Plastik vorangehen und sie in der Erfüllung des Antlitzes mit momentanem Ausdruck übertreffen. Wir spüren auch in ihren Gestalten das Ringen mit Problemen des Ausdrucks und der Perspektive. In dem Penthesileiabilde sind die Bewegungen noch ungelenk und drohen den Rahmen zu sprengen, während auf dem Orpheusbilde schon eine Lösung erreicht ist, die das Vorbild des Vasenmalers an das letzte Ende der Übergangsepoche oder an den Beginn der folgenden weist.

Die Entwicklung der Architektur läßt sich nicht in die der Übergangszeit einfügen. Die Probleme des Ausdrucks und der Form, die ihrer geistigen Einstellung entspringen, finden auf sie keine unmittelbare Anwendung. Im allgemeinen vollzieht sich in der dorischen Architektur, die wir allein in dieser Epoche zu überblicken vermögen, eine allmähliche Entwicklung von der dumpf lastenden Schwere der archaischen Epoche zu der Harmonie der klassischen Form. Aber vielleicht ist es kein Zufall, wenn der Zeustempel von Olympia wieder schwerere Proportionen aufweist als der Tempel der Aphaia in Aegina und dadurch dem Umschwung der Plastik und Malerei zu strengem Ernst durch ein Retardieren der Eigenentwicklung der Architektur zu folgen scheint. Er ist zerstört; aber einen Ersatz kann uns die hoheitsvolle, vielleicht etwas zu ernste und schwere Kraft des Poseidontempels in Paestum bieten.

Die entscheidende Wendung zum Klassischen, das Ringen um Befreiung der Form von den Fesseln des Hieratischen und die gleichzeitige Eroberung neuer Sphären des Geistigen und Seelischen vollzog sich auf dem griechischsten Gebiete der griechischen Kunst, auf dem griechischen Festlande. Die Führung hatten die beiden nach den Perserkriegen nahe verbundenen demokratischen Staaten von Athen und Argos. Ionische Künstler wanderten nach Athen, dem Peloponnes und Unteritalien, um dort in neuer Umgebung ihre Persönlichkeit voll zu entfalten. So kam der Olympiameister vielleicht aus dem Osten, und Polygnot verließ das ionische Thasos, um in Athen zu dem Meister von allgemein hellenischer Bedeutung zu werden. Ionischer Kunst in Unteritalien verdanken die seltsamen und köstlichen Marmorwerke ihre Entstehung, die sich jetzt in Rom und Boston befinden und ursprünglich vielleicht die Bekrönung kleiner Kapellen bildeten. In ihnen verbindet sich die Herbheit mancher Bewegungen mit einer Weichheit und Süße der Formen zu einem Gemisch von eigentümlichem Zauber. In Athen vereinigten sich die verschiedenen Strömungen, dorische Architektur, eine der argivischen verwandte Skulptur und eine Malerei ionischen Ursprungs. Die Malerei dominierte, aber gleichzeitig schufen die Meister, die die folgende Periode beherrschten, ihre Jugendwerke; die Synthese der klassischen Kunst bereitete sich vor.

---



## DER ERHABENE STIL

Die europäische Mission der griechischen Kunst war ihr Aufstieg zur Klassik. Von Klassizität eines Werkes kann man erst sprechen, wenn es keine äußere Spur des Ringens oder Suchens trägt, das jeden künstlerischen Akt kennzeichnet. Die Lösung der Dissonanzen, die die Kunst der Übergangszeit erfüllten, vollzog sich um die Mitte des fünften Jahrhunderts. Bei manchen Werken kann man schwanken, ob man sie noch der einen oder schon der anderen Epoche zuweisen soll, und die Jugendwerke der großen Meister der älteren klassischen Kunst mögen die Befreiung schon früher erreicht haben als andere, die aus ihrer Gebundenheit nicht mehr herausfanden. Aber mit der Überwindung des Zwiespalts zwischen der „inneren Wahrheit“ des Kunstwerks und dem Wirklichen oder dem in der Wirklichkeit Möglichen war kein Abschluß oder Stillstand erreicht. Die fast anderthalb Jahrhunderte, die man der klassischen Kunst zuweisen kann, zeigen, welches Reichtums der Entwicklung diese fähig ist, und diese Fülle wächst noch, wenn wir daran denken, daß auch die ganze folgende Antike, die wir äußerlich davon abtrennen, ihrem Wesen nach klassisch und nicht nur klassizistisch bleibt.

Auch in dieser Epoche wechseln Zeiten höchster Produktivität und Geschlossenheit des Stils mit solchen der Abspannung und der Unsicherheit. Wir können zwei Hauptformen des Klassischen unterscheiden, deren Aufeinanderfolge als innerlich notwendig erscheint, wenn wir uns ihres Ausgangspunktes, der Epoche des frühen Ringens des Jugendalters bewußt bleiben. Es sind, um mit Winckelmannschen Worten zu reden, die Phasen eines erhabenen und eines schönen Stils, der eine dem fünften, der andere dem vierten Jahrhundert angehörend. Winckelmann hat ihren Unterschied durch eine Vergleichung darzustellen versucht. „Aber die Gratie, welche wie die Musen nur in zweien Namen bei den ältesten Griechen verehret wurde, scheint wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist, wie die himmlische Venus, von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. — Die zwote Gratie ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Gratie nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit, und machet sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratie aber,



eine Gesellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild.“

Der Ausdruck des Antlitzes wird ernst und bleibt scheinbar unberührt von Heiterkeit und Trauer. Aber diese Unbewegtheit, die wir empfinden, wenn wir die Formen an sich betrachten, ist eine andere als die seelische Indifferenz der vorgriechischen Kunst, sie bedeutet die Harmonie, die nach dem unbekümmerten Frohsinn der Kindheit und dem schmerzvollen Ringen der Übergangszeit erreicht ist. Kein Irrtum ist verhängnisvoller als jener, der in den Köpfen dieser Epoche nur den Ausdruck einer seelenlosen Vitalität erkennt. Wir müssen uns zunächst in jedem griechischen Antlitz den heute durch die Mängel der Erhaltung meist fehlenden leuchtenden Blick des großen, weit geöffneten Auges ergänzen, das in der Bronzeskulptur durch farbige Einlagen, in der Marmorplastik durch Bemalung angegeben war. Aber seinen eigentlichen Ausdruck erhielt das Antlitz erst durch die Haltung des Kopfes auf dem Körper. Sie verlieh ihm die Hoheit und Würde der Gottheit, die Bescheidenheit und Frömmigkeit des gymnastischen Siegers oder im Relief die Qual innerer Kämpfe und die Trauer ewigen Verlustes. Die Griechen dieser Zeit besaßen in vollkommenstem Maße die dem nordischen Menschen fehlende Fähigkeit, den ganzen Körper zum Ausdruck des seelischen Empfindens zu machen, eine Gabe, die eine wohltuend befreiende Wirkung auch auf die innere Haltung ausgeübt haben muß. Sie erlaubte ihnen zugleich die Ökonomie des Ausdrucks, die heftiger Gebärden entraten kann. Sie ließ sie in der Plastik auf die Durchführung des Ausdrucks in den Einzelzügen des Gesichts verzichten, die die gleichzeitige Malerei unternahm. Es liegt in dieser Zurückhaltung ein starkes Gefühl für die Plastik als Darstellung des Bleibenden im Gegensatz zur Malerei, die den Moment wiedergeben kann. Durch die Bewegung der ganzen Gestalt wurde indessen das Antlitz des seelischen Ausdrucks teilhaftig, wie auch die Maske der gleichzeitigen Tragödie durch den Träger lebendig wurde. Freilich sind es, dem Geiste der ganzen Zeit entsprechend, typische Empfindungen und nicht die Seelenzustände beliebiger Einzelpersönlichkeiten, die zum Ausdruck gelangen. In dem Augenblick, in dem ein Kopf dieser Epoche für sich und in einer von dem originalen Zusammenhange abweichenden Haltung betrachtet wird, erlischt sein Leben.

Das ethische Empfinden der Zeit kommt in den Statuen der Sieger an den großen nationalen Spielen zum Ausdruck. Im einzelnen Fall wissen wir oft nicht, ob wir es mit einer solchen Motivdarstellung eines Knaben oder Jünglings oder mit Gestalten des Mythos zu tun haben, aber das Ethos ist so nahe verwandt, daß wir auf die Einzelbenennung verzichten können. Man darf diese Zeit als die des Höhepunktes der griechischen Gymnastik bezeichnen. Noch fehlte jedes Berufssathletentum, und noch war man sich voll des religiösen Zusammenhanges der Spiele bewußt. Sie fanden an den durch eine ehrwürdige Tradition geheiligten Festen der großen religiösen Mittelpunkte statt. Sie



begannen mit dem Opfer an die Gottheit, und der Sieger weihte sein Bildnis im heiligen Bezirk. Dieser religiöse Gehalt unterscheidet die damalige Gymnastik ganz wesentlich von dem Sport unserer eigenen Zeit. Wenn auch nach den Perserkriegen die nationale Bedeutung nicht fehlte, so diente doch die körperliche Übung ganz bewußt mehr der individuellen Vollkommenheit des einzelnen Menschen als der Allgemeinheit. Neben dem sittlichen Element der Selbstbeherrschung stand von Anfang an in viel höherem Grade als bei uns die sinnliche und ästhetische Freude an der Schönheit des Körpers und der Ausführung der Übung. Alle diese Eigenschaften vereinigen sich in der Haltung der Statuen von jugendlichen Männern und Knaben, die Vollkommenheit der Proportion und einheitliche Bewegung mit frommem Ernst und bescheidener Anmut verbinden.

Diese Votivfiguren standen frei und ohne jede Bindung an einen dekorativen Zusammenhang in den heiligen Bezirken. Dort weihte man auch mythische Gestalten und Gruppen sowie Götterstatuen, die indessen in der Regel keinen Kult genossen. Man ließ sie sich freier und ungezwungener bewegen als die eigentlichen Kultbilder, für die eine strengere und zeremoniösere Haltung beibehalten wurde. Diese gingen darin mit der feierlichen Architektur zusammen, die sie umgab. Es wäre nicht griechisch empfunden, wenn man diesen Charakter der Kultstatue als beeinflußt durch die Architektur ansehen wollte, sondern es handelt sich um einen Zusammenklang der durch den kultischen Gehalt bedingten repräsentativen Würde des Gottesbildes mit der Größe und Strenge der griechischen Architektur. Wir empfinden diese feierliche Hoheit, die zugleich schlicht und ernst ist, jedes barocke Übermaß vermeidet und von einer starken Geistigkeit erfüllt ist, vor der Gestalt des Apollon, dessen beste Kopie sich in Kassel befindet, und vor einer Reihe von weiblichen Gottheiten, trotzdem sie uns nicht im Original, sondern nur in mäßigen Nachbildungen römischer Zeit erhalten sind. Wir können die Wirkung nur ahnen, die ein Werk wie die Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos des Phidias ausgeübt haben muß. Von seinem olympischen Zeus wissen wir, wie stark noch in der späten Antike außer der künstlerischen Vollendung der religiöse Gehalt empfunden wurde.

Die Zeitspanne, in der dieser Stil seine größte Geschlossenheit hatte, war verhältnismäßig kurz. Es waren die Jahrzehnte von etwa 450 bis 430, wozu man das vorangehende Jahrzehnt als Vorbereitung, das folgende als Ausklang rechnen mag. Die geistige Disposition einer Zeit ist wohl die Basis, auf der sich die Kunst gestaltet, aber welche Bildung sie im einzelnen annimmt, hängt von der Zufälligkeit geschichtlicher Zusammenhänge und vor allem von den Persönlichkeiten der Künstler ab. Große Meister sind nicht zu allen Zeiten vorhanden; treffen aber die Gesinnung der Epoche, die Gunst der äußeren Umstände und eine Generation bedeutender Persönlichkeiten zusammen, so kann eine so wunderbare Blüte entstehen, wie es in diesen Jahrzehnten der Fall war. Die Meister, von denen wir eine gewisse Vorstellung haben, sind Polyklet, Myron und Phidias. Auf ihre Periode folgte etwa ein halbes Jahrhundert, das von der Tätigkeit ihrer Schulen, von Künstlern zweiten und dritten Ranges



ausgefüllt war. Erst dann entstand wiederum durch eine Generation großer Meister die zweite Blütezeit der klassischen Kunst.

Polyklet war das Haupt der argivischen Schule. Er war vor allem Erzbildner und fand seine Hauptaufgabe in den Votivstatuen der Sieger in den gymnastischen Spielen. In seiner Kunst lebte die alte peloponnesische Tradition fort. Er strebte weniger nach Wiedergabe der sinnlichen Schönheit als des organischen Aufbaues des menschlichen Gewächses. Nach der gewaltsamen Straffung der archaischen Apollines und der linksischen Schwerfälligkeit der Übergangszeit fand er die Lösung in dem Kontrapöst, der Verteilung des Gewichts auf Stand- und Spielbein. Die Stellung wechselte zwischen Stehen und Schreiten. Eine rhythmische Bewegung erfüllt die Gestalten, die in einem einheitlichen Schwunge von der Spitze des zur Seite oder zurückgestellten Fußes bis zur Neigung des Kopfes führt. Durch ihre Kurve wird ein völliger Ausgleich zwischen den beiden Seiten des Körpers erreicht und dadurch der Eindruck der Geschlossenheit erzielt, die keiner Ergänzung von außen bedarf. Die Hauptformen der Gliederung des Körpers werden mit großer und eindringlicher Klarheit gegeben. Die Körper der Knaben sind kräftig, die der Jünglinge gedungen. Mit der Haltung der Köpfe ergeben sie einen Ausdruck des Ernstes, der der dorischen Architektur entspricht. Polyklet scheint sich dem formalen Problem der stehenden Gestalt mit fanatischer Einseitigkeit und Konsequenz zugewandt zu haben, und seine Kunst hat einen bewußt pädagogischen Zug.

Einer anderen formalen Aufgabe galt die Kunst des ältesten der drei großen Meister, des Attikers Myron. Auch er bildete vorzugsweise Siegerstatuen aus Erz, aber er sah sein Ziel in der Darstellung der stärksten Bewegtheit. Eins seiner berühmtesten Werke, der Diskuswerfer, ist uns in einer Reihe von Kopien erhalten, von denen die beste, die lange Zeit im Palazzo Lancelotti in Rom verborgen war, sich jetzt in der Münchner Glyptothek befindet. Die aus den Fesseln archaischer Konvention befreite Kunst hat hier mit einem Schlage eins der kühnsten Motive gestaltet. In gewaltiger Bewegung schwingt der Athlet den Diskus zurück, während der Körper sich bereits zur Gegenbewegung nach vorne neigt. Nicht einen Moment der Ruhe zwischen zwei Bewegungen, sondern die Bewegung selbst hat der Künstler dargestellt. Es ist ihm gelungen, den Eindruck des bis zum äußersten pointierten Momentanen mit dem Ausgleich der Massen und Kräfte zur inneren Geschlossenheit des Kunstwerks zu verbinden.

In Gestalten wie dem Diskuswerfer, die völlig in der gymnastischen Handlung aufgehen, konnte von einer bestimmten geistigen Haltung nicht die Rede sein. Eine Durchführung der physischen Anstrengung in den Zügen des Gesichts hätte dem Grundempfinden der Zeit widersprochen. Aber wir würden dem Meister unrecht tun, wenn wir ihn als reinen Formalisten betrachteten. Seine Gruppe der Athena und des Marsyas, deren beide Figuren einzeln durch Kopien überliefert sind, lehrt uns, mit welcher Meisterschaft er den geistigen, ja sittlichen Gehalt der Szene auszuschöpfen vermochte.



Athena hat die Flöten geblasen, sie aber, verletzt durch ihren gellenden und sinnlichen Ton, zu Boden geworfen. Der „dionysische“ Klang hat den Silen Marsyas herbeigelockt. In lüsterner Gier will er die Flöten ergreifen, prallt jedoch vor einer abwehrenden Gebärde der Göttin zurück. Aber aus seiner federnden Haltung wird er im nächsten Augenblick wieder vorschnellen, denn seine Augen bleiben verlangend auf die Flöten gerichtet. Hier steht das formale Problem ganz im Dienste der Handlung; wundervoll ist der Gegensatz zwischen der tierischen Begierde des Silens und der Vornehmheit der jugendlichen Göttin dargestellt.

Ihre eigentliche Synthese fanden die Strömungen dieser Epoche in dem Werk des Phidias. Die Kultbilder des Zeus und der Athena, in denen die Antike seine größten Leistungen verehrte, sind uns bis auf einen Abglanz in kleinen und mäßigen Kopien verloren. Die Zurückführung anderer Kultbilder und Votivstatuen auf ihn ist umstritten. Dafür ist uns ein Bild seiner Kunst überliefert, das fast reich zu nennen ist, wenn wir uns bewußt sind, wie wenig uns eigentlich von der Antike erhalten ist. Es sind die Metopen, der Fries und die Giebelfiguren des Parthenon, von dem wir wissen, daß die künstlerische Leitung der Gesamtarbeiten in der Hand des Phidias lag. Freilich sind es dekorative Werke, die in der Wertung der Zeit und der ganzen Antike zweifellos hinter den Rundskulpturen zurückstanden, und es ist wahrscheinlich wenig davon eigenhändige Arbeit, während das meiste nach seinen Entwürfen von Schülern ausgeführt war, aber dafür haben sie den unschätzbaren Vorzug, Originale zu sein, in denen der Atem der Zeit lebendig pulsiert.

Im Parthenon gipfelt die ältere klassische Periode. Architektur und Plastik haben ihr Höchstes an diesen Bau gegeben, dessen Anblick trotz seiner Zerrissenheit noch heute eins der größten Erlebnisse bedeutet. In den zweiundneunzig Metopen waren verschiedene Themata behandelt. In der Komposition und im Stil spüren wir Unterschiede, die uns zeigen, daß der führende Meister noch nicht die volle Herrschaft gewonnen hatte und Gehilfen beschäftigen mußte, die eckig und altertümlich arbeiteten. Die volle Reife des phidiasischen Stils zeigt eine Reihe von Kämpfen der Lapithen und Kentauren. Die Metopen sind in den Fries der Triglyphen eingegliedert und bilden mit ihnen gleichsam eine Kette, in der zwei Perlenformen miteinander wechseln. Die Triglyphen waren blau, die Leiber der Relieffiguren hoben sich von rotem Grunde ab. Das letzte Ziel der Komposition scheint dahin zu gehen, daß jede Metope von einer Zweifigurengruppe eingenommen wird, die ein in sich geschlossenes Ganzes bildet und nicht auf die Responsion mit anderen angewiesen ist. Leidenschaft und Tragik des Kampfes erfüllt die gewaltigen Bewegungen der Leiber, die von keinem tektonischen Zwang gehemmt werden. Der dekorative Sinn verlangte, daß die Fläche möglichst gleichmäßig mit bewegten Gestalten gefüllt wurde. Aber nirgends scheint an den besten der Metopen der begrenzte Raum den Meister zu beengen, und das Ringen vollzieht sich in scheinbar vollkommener Ungezwungenheit. In dieser Vereinigung von Dienst und Freiheit hat das dekorative Relief an den Metopen des Parthenon eine Vollendung erreicht,



die nicht übertroffen werden konnte. Erreicht hat sie Raffael in den Gemälden der Stenzen.

Besteht der Metopenfries der Ringhalle aus einer Reihe von Einzelgliedern, so wird dagegen der ionische Fries, den Phidias in das Gebälk der Cella einfügte, von einer einzigen riesenhaften Komposition von mehreren hundert Figuren erfüllt. Sein Thema ist der Festzug, der an den Panathenäen den Peplos der Athena zur Akropolis brachte und in dem sich der ganze Glanz dieser Periode der größten Macht Athens entfaltete, und zwar ist es nicht das Fest eines bestimmten Jahres und sind es nicht geschichtliche Persönlichkeiten, die hier dargestellt werden, sondern in typischen Gestalten wird gewissermaßen die Idee des Festzuges zur Anschauung gebracht. In der Mitte der Ostfront wird der Peplos übergeben; sitzende Gottheiten und stehende Heroen erwarten den Zug. Attische Jungfrauen eröffnen ihn, der in zwei Reihen an den Längsfronten herannaht. Wir sehen die schönen Opfertiere, Jünglinge mit Gaben, Wagen, von denen in ritterlichem Spiel gerüstete Krieger ab- und wieder aufspringen, und den Stolz Athens, seine Jugend zu Pferde. Der ganze Fries ist ein hohes Lied auf die Herrlichkeit Athens, auf die Züchtigkeit seiner Jungfrauen, die Würde seiner Männer und den Adel seiner Jugend. Wenn wir hier von dem Glanz der perikleischen Zeit reden, so soll von diesem Begriff alle Süßlichkeit und Sentimentalität des Klassizismus ferngehalten und nur die gesunde, blühende Kraft ausgedrückt werden. Der Fries war noch lebensvoller, als er den leuchtenden Schmuck der bunten Farben besaß. Jede einzelne Gestalt ist Teil einer wohlervogenen Komposition des Ganzen. Phidias hat mit unerhörtem Reichtum der Erfindung jede Figur entworfen und den Fries dann von einer großen Reihe von Gehilfen ausführen lassen. Er hat die Macht gehabt, diese Mitarbeiter so in seinen Bann zu zwingen, daß trotz der unverkennbaren Eigenheiten der verschiedenen ausführenden Hände ein auch stilistisch einheitliches Ganzes entstanden ist.

An eigenhändige Ausführung, wenn auch mit Heranziehung der bedeutendsten Schüler, möchte man am ehesten bei den Giebelfiguren denken. Im Osten war die Geburt Athenas, im Westen ihr Streit mit Poseidon um die Herrschaft über das attische Land dargestellt. Erhalten sind uns nur die seitlichen Gestalten, in denen die gewaltige Erregung der Mittelgruppen ab- und ausklingt. Alle Gebundenheit ist hier überwunden. Souverän beherrscht der Meister die Formen der Natur und macht sie dem, was er ausdrücken will, dienstbar. Es sind wahrhaft göttliche und heroische Gestalten. Machtvoll sind die Formen der Frauen, die teils von den schweren, monumentalen Falten des dorischen Peplos verhüllt werden, teils durch den sprühenden Gischt der Fältchen des ionischen Chitons durchscheinen. Das Großartige und Titanische der Konzeption und Ausführung läßt die Vergleichung mit einem ebenso Großen, Michelangelos Decke der Sixtina, zu. Die Parthenongiebel waren das Alterswerk und zugleich das Endziel des Phidias, eine persönliche Tat, der eine Fortsetzung nicht beschieden war.



Die Skulpturen des Parthenon dienten einem Bau, der auch als architektonische Leistung ein Höchstes bedeutete. Die Marmortechnik der Bauten, die in dieser Epoche auf der Akropolis von Athen entstanden, erreichte einen Grad letzter Verfeinerung und Vollkommenheit, der nur an den Originalen empfunden werden kann und weder von der folgenden Antike noch von irgendeiner anderen Periode je wieder erreicht worden ist. In der Tektonik des Parthenon wurde die Harmonie zwischen den Prinzipien des Lastens und Tragens erreicht, in der Kurve des Kapitells, um ein Detail zu nennen, die feinste und äußerste Ökonomie. Sie konnte nicht mehr überboten werden, da die geringste Steigerung der Spannung die Kraft brach. Daher bildet der Parthenon den Höhepunkt, aber auch das Ende der Geschichte des dorischen Tempels. Wohl wurden auch noch später dorische Tempel gebaut, aber Träger der schöpferischen Entwicklung wurden der ionische und nach ihm der korinthische Baustil.

Noch eine große Aufgabe erhielt die dorische Architektur auf der Akropolis in den Propyläen. Den Eingang zum Heiligtum monumental zu gestalten, war alte Tradition. In den Propyläen fand diese Idee einen Ausdruck von einer Größe, der dem Namen die bleibende symbolische Bedeutung gegeben hat. Eine tiefe äußere und eine schmale innere Vorhalle lagen vor der von fünf Eingängen durchbrochenen Torwand. Daran schlossen sich nach außen Flügelbauten an, die die Idee der Cour d'honneur vorwegnahmen, aber noch steigerten durch die Anpassung an die Gestaltung des Burgfelsens und der ihm vorgelagerten Bastionen. Die Propyläen bildeten eine gewaltige Fassade der ganzen Akropolis, im höchsten Sinne repräsentativ und zugleich gastlich den Ankömmling empfangend. Die Römer legten aus späterem Empfinden heraus vor die Propyläen eine mächtige Freitreppe. In griechischer Zeit lag in der Front und zwischen den Flügelbauten die natürliche Gestalt des Terrains, über das ein gewundener Pfad zur Mitte hinaufführte, ein Gegensatz, der die Wirkung der Architektur im griechischen Sinne noch steigerte. Im Inneren der tiefen Vorhalle standen ionische Säulen. Vielleicht waren schon an älteren Tempeln ionische Säulen inmitten eines dorischen Baues zur Verwendung gelangt, und der Architekt des Parthenon gestaltete in einem späteren Werk, dem Tempel des Apollon in Phigalia, den sehr originellen Innenraum ganz in ionischem Stil. Es ist ein im Grunde sehr merkwürdiger und wohl nur durch die Einfachheit der griechischen Architektur erklärbarer Vorgang der Synthese, daß zwei in verschiedenen Landschaften entstandene Stile jetzt an dem gleichen Bau als Ausdruck verschiedener Aufgaben verwandt werden, der dorische für die ernste Wirkung des Äußeren, der ionische für die intimere Gestaltung des Innenraums. Es ist der Anfang einer Entwicklung, der eine große geschichtliche Wirkung beschieden war.

Zunächst ging man dazu über, in Athen selbst in ionischem Stil zu bauen, allerdings nicht bei monumentalen Bauten, sondern bei den zierlichen Tempeln der Athena Nike und dem sogenannten „Erechtheion“ auf der Akropolis. Ihre Ausführung begann um das Jahr 420 in einer Pause des Peloponnesischen Krieges. Es sind Kabinettstücke einer zierlichen und eleganten Architektur,



die eine reizvolle Ergänzung zum wuchtigen Ernst des Parthenon und der Propyläen bildet. Dies Eindringen ionischer Architektur steht im Zusammenhange mit einer Welle ionischen Einflusses, die in der Spätzeit und nach dem Tode der großen festländischen Meister herüberkommt und in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts sich mit den einheimischen Traditionen in Athen und im Peloponnes kreuzt.

Wir spüren sie in der Malerei und erleben ihre Macht in der Plastik, und zwar sowohl in der Rundskulptur wie im Relief. Ein ionischer Meister, Paionios, schuf die Nike, die auf einem hohen, dreiseitigen Pfeiler vor dem Zeustempel von Olympia errichtet wurde. Sie schwebt vom Himmel herab, das Gewand preßt sich eng an die Formen des kräftigen Körpers, hinter ihr bläht sich in mächtigem Schwunge der Mantel, den die Hände halten, ein Motiv von größter Kühnheit. Der Stil ist herber, als wir es von der älteren ionischen Kunst gewohnt sind, deren malerische Begabung wir in der Erfassung der Bewegung, deren sinnliches Gefühl wir in dem Durchscheinen der Körperformen durch das Gewand wiedererkennen. In den über das Wasser gleitenden Nereiden, die zwischen den Säulen eines kleinasiatischen Grabbaues standen, sind uns Zeugen des gleichen Stils aus ionischem Kunstgebiet selbst erhalten. Wir erkennen seinen Einfluß auf die attische Kunst in einer oft kopierten Aphrodite und sehen, wie er sich in den Mädchengestalten, die die Nordhalle des Erechtheions tragen, mit attischer Tradition vermischt. Seine Eigentümlichkeiten steigern sich bis zur Manieriertheit in den Balustradenreliefs am Niketempel, und er verbindet sich im Peloponnes auf dem Fries von Phigalia mit einem urwüchsigen Temperament von unbändiger Kraft.

Es bleiben vom ionischen Einfluß nicht unberührt zwei Gattungen von Monumenten, die sich in dieser Epoche in Attika besonders bedeutend entwickeln, das Votivrelief und das Grabrelief, wenn in ihnen auch die Tradition des im Parthenonfries geschaffenen attischen Reliefstils überwiegt. Ein wirkliches Meisterwerk voll tiefster religiöser Stimmung ist uns in dem großen eleusinischen Weihrelief erhalten, auf dem Demeter und ihre Tochter die Sendung des Triptolemos inaugurierten, der der Menschheit die Kornähren bringen soll. Aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts stammen die Reliefs, die Orpheus und Eurydike, Medea und die Peliaden darstellen; sie sind nur in Kopien überliefert und verdanken ihren Ruhm wohl nicht nur ihrem künstlerischen Wert, sondern einem Künstlernamen oder einem besonderen historischen Zusammenhange. Die meisterliche Komposition und die Tragik, die ihre ausdrucksvollen Gestalten erfüllt, sind wohl beeinflusst von der in dieser Epoche aufblühenden Tafelmalerei, von der uns nur wenige späte Kopien Zeugnis ablegen. Es scheint, daß die Malerei in dieser Epoche die Führung übernahm. Seit dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts beginnt dann, anknüpfend an einzelne Vorläufer, die geschlossene Entwicklung des monumentalen Grabreliefs und des meist mit einem kleineren Format sich begnügenden Weihreliefs, die unmittelbar zur Kunst des vierten Jahrhunderts überleitet.



## DER SCHÖNE STIL

Die Macht der Tradition ließ auch im vierten Jahrhundert die Kunstschulen in Athen, im Peloponnes und in Ionien ihren an Land und Volkstum gebundenen Stil erhalten. Aber nicht diese Schulen geben dem Jahrhundert ihr Gepräge, sondern die Persönlichkeiten dreier großer Meister, die aus ihrem Zusammenhange herauswuchsen und den Grundstimmungen des vierten Jahrhunderts einen allgemeinen Ausdruck gaben. Es waren der Athener Praxiteles, der Parier Skopas und der Sikyonier Lysippos. Die beiden ersten werden ungefähr gleichaltrig gewesen sein, der Höhepunkt ihrer Tätigkeit, die sich etwa von 370 bis 330 erstreckt haben mag, fällt in die Mitte des Jahrhunderts, während Lysipp um zwanzig Jahre jünger gewesen ist. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts wirken die Schulen und Richtungen des Praxiteles und Skopas neben dem alternden Lysipp und seinen Schülern nach. Das gewaltige historische Ereignis des Siegeszuges Alexanders des Großen, durch das dem Griechentum eine neue Welt erobert wurde, blieb zunächst auf die Entwicklung der Kunst von verhältnismäßig geringer Bedeutung, und man tut unrecht, wenn man das Bild der Kunst des vierten Jahrhunderts nach rein geschichtlichen Gesichtspunkten gliedert. Gewiß weist die Kunst Lysipps schon stärker als die der beiden älteren Meister auf die Zukunft hin, aber sie bildet doch mit ihr zusammen eine Einheit, in der eben der Geist des vierten Jahrhunderts sich manifestiert. Die Blütezeit der drei großen Meister bildet den Höhepunkt dieses Stils. Ihm folgt eine Periode des Nachklingens, der Zersetzung und Verhärtung, und es geht ihr eine Zeit des Übergangs voran. So haben wir es auch hier mit einem Aufsteigen und einem Sinken zu tun, und wir erinnern uns eines von einem großen Kunsthistoriker gebrauchten Bildes, der den Lauf der Dichtung und der Bildkunst einer jener griechischen Akanthusranken verglich, die sich aufbäumt, einen Zweig entsendet, der, in sich gewunden, inmitten eine herrliche Blüte birgt, darauf zu Boden sinkt, um sich wieder zu erheben und das prächtige Wellenspiel immer von neuem zu beginnen.

Die Zeit des Übergangs in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ist eine Phase der suchenden Unruhe. In Meistern wie Timotheos, dessen Leda mit dem Schwan uns in Kopien erhalten ist, lebt der ionische Stil, der die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts beherrschte, nach. Das attische Relief setzt die Tradition, die an die Kunst des Parthenonfrieses angeknüpft hatte, fort, und Kephisodot, der Vater des Praxiteles, verbindet in seiner Statue der Friedensgöttin Eirene die Würde von Vorbildern des fünften Jahrhunderts mit dem weicheren Rhythmus seiner eigenen Zeit. An Erzstatuen von Siegern und Heroen sehen wir in die ernsten, schweren Proportionen lebendigere Einzelformen und Grazie der Bewegung eindringen.

Praxiteles und Skopas waren Marmorbildhauer. Eine uns zunächst vielleicht befremdende, aber gewiß nicht primitive, sondern den Kern der Sache treffende griechische Ästhetik unterschied ferner Bildhauer, die vorzugsweise Götter-



bilder schufen, von solchen, deren Lieblingsthema die Gestalt des sterblichen Siegers in den gymnastischen Spielen war. Zu den ersteren gehörten Skopas und Praxiteles, zu den anderen Lysipp. Es ist kein Zufall, daß gerade in der Kunst des vierten Jahrhunderts die vollkommensten Götterbilder in der beeindruckenden sinnlichen Schönheit des griechischen Marmors entstanden, während das festere und irdischere Material der Bronze der Darstellung des Ideals der menschlichen Jugend diente. Skopas und Praxiteles stehen sich in dieser Beziehung brüderlich nahe, wenn auch der Stimmungsgehalt, der ihre Werke erfüllt, verschieden ist.

Schmerzlicher noch als bei der Kunst des fünften Jahrhunderts trifft uns bei den großen Meistern des vierten Jahrhunderts der Verlust der Originale, da die religiösen und sittlichen Eigenschaften jener Kunst eher aus Kopien zu erfassen sind als die sinnliche Schönheit der jüngeren klassischen Periode. Nur ein einziges, vollkommen gesichertes eigenhändiges Werk des Praxiteles ist uns in dem Hermes von Olympia erhalten, und man muß diesen eigentlich mit eigenen Augen gesehen haben, um die Kunst des vierten Jahrhunderts ganz zu verstehen und den erkältenden Eindruck loszuwerden, den die verbreiteten Nachbildungen erwecken.

Der Hermes war keine Kultstatue, sondern ein Motivbild, aber was von ihm gilt, trifft auch auf die Kultstatuen zu. Verschwunden ist der in unserem Sinne hieratisch-religiöse Gehalt der Werke des fünften Jahrhunderts. Während die Madonna mit dem Kinde in der neueren Kunst sich immer bewußt bleibt, daß sie Gegenstand der Verehrung ist, scheint hier jede kultliche Rücksicht, die der Haltung einen Zwang auferlegt, aufgegeben. Wir spüren nichts von strenger Feierlichkeit oder zeremoniöser Repräsentation, sondern ein von allen jenseitigen Vorstellungen losgelöstes, seliges Dasein in Freiheit und Schönheit. Es ist die Göttlichkeit von Hyperions Hymnus:

Ihr wandelt droben im Licht  
Auf weichem Boden, selige Genien!  
Glänzende Götterlüfte  
Rühren euch leicht,  
Wie die Finger der Künstlerin  
Heilige Saiten.  
Schicksallos, wie der schlafende  
Säugling, atmen die Himmlischen;  
Keusch bewahrt  
In bescheidener Knospe,  
Blühet ewig  
Ihnen der Geist,  
Und die seligen Augen  
Blicken in stiller  
Ewiger Klarheit.



Diese Göttlichkeit wird dargestellt durch vollkommenes Menschentum. Man hat dem vierten Jahrhundert den Vorwurf gemacht, daß der religiöse Charakter des Gottesbildes verlorengeht und durch den rein ästhetischen ersetzt wird. Das ist insofern richtig, als die Steigerung, die die Gestalt durch Haltung und Symbole in kultlichem Sinne erfährt, verlorengeht. Zweifellos sind die Kultbilder des vierten Jahrhunderts in unserem, im christlichen Sinne, der an der Nacktheit von Michelangelos Christus mit Recht Anstoß nimmt, irreligiös, und auch dem kultlichen Bedürfnis des fünften Jahrhunderts würden sie nicht genügt haben. Aber es fragt sich, ob die letzte Überwindung der Antinomie zwischen der menschlichen Erscheinung und der göttlichen Bedeutung nur für die griechische Kunst und nicht auch für die griechische Gottesidee eine im höchsten Maße griechische Lösung bedeutet. Erst indem die Gottheit jede Beziehung zum Beschauer löst und in ihrer eigenen Handlung völliges Genüge findet, wird sie schlechthin vollkommen.

Wir hatten ein wesentliches Kennzeichen des Klassischen in dem Verhältnis zwischen Kunstform und Wirklichkeit gefunden. Die Kunst des vierten Jahrhunderts erreicht hier ein letztes Ziel. Während die Werke der älteren klassischen Kunst eine Gebundenheit der Haltung mit einer Vereinfachung und Klärung der Formen verbanden, herrscht jetzt vollkommenste Natürlichkeit. Die Gestalten halten sich mit jener dem Griechen angeborenen, aber auch durch die tägliche Übung des nackten Körpers gepflegten Fähigkeit, den Körper und seine Glieder schön und ausdrucksvoll zu bewegen. Sie sind von einer beglückenden Freiheit von Unsicherheit, Ungeschick, äußeren und inneren Hemmungen erfüllt. Diese Beherrschtheit zusammen mit Haltung und Ausdruck des Kopfes ergibt den Eindruck des Seelischen und Geistigen. Wir sehen nicht nur schöne Körper, sondern Götter und Menschen.

Ein letzter Rest des Älteren ist am Hermes noch in der Flächigkeit der vier Hauptansichten erhalten. Aber in der Bildung der Formen selbst ist die strenge Gliederung und Teilung verschwunden, rund und weich gleiten die Formen ineinander über. Kein hartes, sprödes Material tritt hier selbständig der Natur gegenüber, sondern der das Licht einsaugende Marmor scheint warm und belebt wie der natürliche Körper. Mit der gleichen Meisterschaft ist das Stoffliche des Gewandes wiedergegeben, das scheinbar zufällig über dem Stamm hängt und doch bis in das kleinste Detail hinein ein wohlervogenes Glied der Komposition der Gruppe ist. Selbst die Stütze, die Körper und Stamm verbindet, ist in die Ponderation des Ganzen als ein nicht herauszulösender Bestandteil einbezogen. Und doch fehlt zum vollständigen Eindruck bis auf wenige Spuren die Eigenschaft, die dem Griechen für ein lebendiges Marmorwerk unentbehrlich war, die Farbigekeit. Wir wissen, daß Praxiteles für die Bemalung seiner Statuen einen der größten Maler seiner Zeit, Nikias, heranzog. Rötlich waren Haare, Augenbrauen, Pupillen, Mund und das Lederwerk der Sandalen an den wundervoll geformten Füßen, und in satten, reinen Farben leuchtete der Mantel. Dem Marmor war durch eine besondere Behandlung ein einheitlicher,



warmer Ton gegeben. Diese Bemalung war nicht naturalistisch, sondern bewahrte bis in späte Zeiten das Prinzip der Zusammenstellung an sich schöner und harmonisierender Farben.

Die größten Triumphe feierte die Fähigkeit, die sinnliche Schönheit des Körperlichen nachzuempfinden und zu gestalten, in den Statuen der nackten Aphrodite, die Praxiteles und nach ihm Zeitgenossen und Schüler in immer neuen Variationen schufen. Die Göttin rüstet sich zum Bade, steigt aus ihm empor oder legt ihren Schmuck wieder an. Die verschiedenen Motive ließen alle Schönheiten der Haltung, des Rhythmus und der Einzelformen des weiblichen Körpers entfalten. Keiner hat sie so fein nachempfunden wie Auguste Rodin. Wir können heute nur ahnen, wie köstlich und bezaubernd diese Formen waren, deren Originale uns verloren sind. Gerade bei dieser höchsten Marmorkunst beruhte die wesentliche Schönheit auf der Meißelführung des Meisters, und Kopien geben uns nur kalte Formen, die erst die Phantasie wieder mit Leben erfüllen muß. Eine Vorstellung davon, wie die Künstler in der Schönheit des edlen, lebensvollen Materials schwelgten, geben uns die zarten, verschwimmenden Formen weiblicher Köpfe, in denen uns Originale aus dem Kreise oder der Schule des Praxiteles erhalten sind.

Aber dieser Genuß der körperlichen Erscheinung bedeutete keine Profanierung und entgöttlichte weder Götter noch Göttinnen. Aphrodite, die Göttin der Schönheit, ist in den nackten Frauengestalten dargestellt. Betrachten wir nicht nur Einzelheiten, nicht nur Torsen und Fragmente, so sehen wir, daß der Rhythmus der Gestalt, Bewegung und Ausdruck des Kopfes auch hier den Eindruck einer geistigen Haltung erzeugen, und zwar im Sinne von Vornehmheit und Reinheit. Das ist nicht nur der Fall, wenn die Göttin, wie in der Mediceischen Aphrodite, ihre Blöße zu verdecken sucht, sondern auch, wenn sie, scheinbar ungesehen und unbekümmert wie die einer anderen Kunstschele entstammende Aphrodite von Kyrene, ihre Haare ausdrückt oder ein Band in sie flicht. Man würde ihr den Vorwurf des Hetärenhaften schwerlich, wie es geschehen ist, machen, wenn der Kopf und die Handlung der Arme erhalten wären.

Vor allem anderen aber schützt die griechische Skulptur auch in dem Zeitpunkt der Erreichung größter Naturnähe vor unkünstlerischem Naturalismus eine Eigenschaft, die zum innersten Wesen der griechischen Kunst gehört. Niemals spüren wir an einem griechischen Werk die Kopie der zufälligen Züge eines Modells, wie es fast bei jedem Werk der neueren Kunst der Fall ist. Jede griechische Gestalt, sei es Gott, sei es Heros, sei es Mensch, stellt einen Typus dar, eine allgemeingültige Form und nicht die zufällige Sonderbildung einer bestimmten, einmaligen Person. In populärer Form hat die griechische Erzählung von der Entstehung der Helena des Malers Zeuxis diesen typischen Charakter des griechischen Bildwerks erklärt. Die Bürgerschaft von Kroton ließ ihn ein Modell aus den Jungfrauen der Stadt auswählen. Er suchte die fünf schönsten heraus, weil er glaubte, die Anmut, die er suchte, nicht in einem einzigen Körper vereinigt zu finden; seine Kunst stellte die vollkommene Schönheit



aus der Zusammensetzung von Teilen der verschiedenen Modelle her. So einfach und grob konnte der griechische Meister nicht verfahren; ihm schwebte die letzte Gestaltung durch die Kunst vor, in die sein neues Werk auf Grund zahlloser Beobachtungen der Natur andere Züge hineinrug, ohne die innere Einheit und die Harmonie der Teile untereinander und im Verhältnis zum Ganzen zu zerstören. Die griechische Kunst ahmt nicht die unvollkommenen Formen bestimmter Individuen nach, sondern gibt der Idee des Menschen Gestalt. In der klassischen Kunst des vierten Jahrhunderts erreicht sie die höchste Stufe, auf der die Verwirklichung der Idee nicht mehr im Gegensatz zur Natur steht, sondern mit ihr insofern übereinstimmt, als die Kunst Gestalten bildet, die in der Natur entstehen könnten, wenn es auch in solcher Vollkommenheit kaum je der Fall ist.

Diese Idealität hat, abgesehen von gewissen Erscheinungen der römischen Kunst, die ganze Antike beherrscht. Erst seit der Gotik ist eine neue Vorstellung der Naturtreue aufgekommen, die an die Stelle der Norm das einmal Beobachtete und individuell Charakteristische setzt. Werke der Gotik, der neueren und der neuesten Kunst lassen uns immer etwas Persönliches, Modellhaftes empfinden. Daher bedeutet das normhafte Wesen der griechischen Kunst für den modernen Menschen eine gewisse Schranke, die ihn befremdet und die er überwinden muß. Sie läßt den Eindruck abstrakter Kühle entstehen, der noch gesteigert wird durch die Härte der Kopien und den Verlust der Farbe. Wer der Antike wirklich nahekommen will, muß griechische Originale betrachten.

Auf der Basis eines Kultbildes waren nach dem Entwurf und unter den Augen des Meisters von einem Schüler des Praxiteles im Relief die Musen als Zuhörerinnen des musikalischen Wettkampfes zwischen Apollon und Marsyas dargestellt. Der Meister, der über der Schönheit des nackten Körpers den Reiz der Gewandung nicht vergaß, hat in dieser Gruppe der Musen und in einer Reihe von rundplastischen Frauengestalten in vielen Variationen das Duett von Körper und Gewand komponiert. Die führende Stimme hat der Körper, während das Gewand eine mehr begleitende Aufgabe hat. Diese Gestalten haben nichts Heroisches oder Feierliches. Vielmehr streben die Zeit, der Künstler und die Tracht des wirklichen Lebens danach, durch das Gewand das Ideal fraulicher Anmut und mädchenhafter Grazie zum Ausdruck zu bringen. Klar und harmonisch wie die Haltung der Figuren ist auch Anlage und Führung des Gewandes. Die Nachwirkung dieser Gestalten ist außerordentlich stark gewesen; bis zum Ende der Antike hat man sie immer wieder kopiert. Eine besonders reizvolle, unmittelbare Nachfolge fanden sie in der Kleinkunst der Terrakotten, von der in den Tonfiguren von Tanagra, aber auch aus Kleinasien eine Fülle von entzückenden, wohl erhaltenen und noch im Schmuck der Farben leuchtenden kleinen Kunstwerken bewahrt ist, vergleichbar den feinsten Erzeugnissen der Blütezeit des europäischen Porzellans. Ihrem kleinen Formate entsprechend entwickelten sie die Grazie ihrer monumentalen Vorlagen noch mehr in der Richtung des Zierlichen und Eleganten.



Praxiteles suchte die Schönheit in der heiteren Anmut der göttlichen und heroischen Gestalten, die das Thema seines Werkes waren. So hat er Apoll und Artemis, Dionysos und die Satyrn, Aphrodite und Eros mit Vorliebe gebildet. Sicherlich war nicht er es allein, der dieses Ziel erstrebte, sondern er war nur der glänzendste Vertreter einer führenden Strömung der Kunst des vierten Jahrhunderts. Ähnlich steht es mit Skopas, in dessen Werken eine andere Stimmung lebt. Sein Herakles hält in der Schwere der Proportionen und der klaren Gliederung stärker als der Hermes des Praxiteles die Tradition des fünften Jahrhunderts fest. Was aber neu hinzukommt, ist ein Ausdruck der Trauer, der nicht durch die Haltung des Kopfes erzeugt ist, sondern durch den schmerzlichen, in die Höhe gewandten Blick der tiefliegenden Augen. Noch stärker ist der tragische Gehalt am Kopfe einer Statue des Meleager und vor allem an den Köpfen zweier Giebelgruppen des Tempels von Tegea, die, wenn nicht eigenhändig, so doch unter unmittelbarem Einfluß des Meisters gearbeitet sind. Es ist gegenüber der Kunst des fünften Jahrhunderts eine bedeutende Veränderung, daß der Ausdruck auch in die Züge des Antlitzes eindringt. Sie ermöglichte es schon den Alten und erlaubt es uns, ein solches Antlitz losgelöst vom Körper abzubilden, ohne ihm seine Bedeutung zu nehmen.

Es ist eine tiefe, aber milde Trauer, die in diesen Köpfen liegt, kein wilder Schmerz oder theatralisches Pathos. Dieses Maßhalten ist bezeichnend für die Kunst des vierten Jahrhunderts. Wir empfinden es selbst an der leidenschaftlichsten Gestalt des Skopas, einer rasenden Bacchantin, von der ein Nachklang in einer Dresdener Statuette erhalten ist. Trotz der Gewalttätigkeit der Bewegung besteht eine gewisse beruhigende Harmonie und Ordnung in der Faltengebung des Gewandes. Ihr verwandt sind die Gestalten der Amazonen auf den dem Skopas zugeschriebenen Platten eines Frieses vom Mausoleum zu Halikarnaß. Den Einfluß seiner Kunst oder der ganzen Richtung, die er vertritt, spüren wir an einem Säulenrelief von dem nach dem herostratischen Brande wieder aufgebauten Tempel der Artemis zu Ephesos und an manchen, von tiefer Trauer erfüllten attischen Grabreliefs.

Wenn in den Gestalten des Skopas und Praxiteles noch ein letzter Rest von Schwere und Gebundenheit vorhanden war, so ist die vollkommenste Freiheit in dem Apoxyomenos des Lysipp erreicht. In einem für Siegerstatuen seit dem fünften Jahrhundert traditionellen Motiv befreit sich der Jüngling nach den Übungen in der Palaestra von Staub und Öl. Das Original war aus Bronze und entbehrte der störenden Stützen. Keine Blockform, keine Zusammengesetztheit aus verschiedenen Ansichten beengt mehr die freie Handlung. Dieses Werk bedeutet die völlige Harmonie von Idee und Natürlichkeit. Es fehlt ferner jeder Ausdruck religiöser Gebundenheit, aber auch jede Anmaßung späterer Athletenbilder. Wenn ältere Gestalten des gleichen Motivs ganz in der Handlung aufgehen, so liegt darin ein ehrfürchtiger Ernst, der noch von der Weihe des Festspiels erfüllt ist. Hier geht der Blick des edlen Kopfes freimütig in die Ferne. Der Körper ist sehr schlank, von einer federnden Elastizität und



Beweglichkeit erfüllt. Es ist ein rein menschliches Dasein geschildert, ohne eine bestimmte religiöse, sittliche oder poetische Beziehung, aber doch nicht nur körperliche Form, sondern geadelt und durchgeistigt durch die autonome Freiheit, die in der ganzen Gestalt zum Ausdruck kommt. Als Befreier hat Lysipp selbst gewirkt; er war ungeheuer produktiv und hinterließ eine Schule, die in die folgende Epoche hinüberführte.

Lysipp hat auch Porträts gemacht; Alexander der Große hat sich wiederholt von ihm porträtieren lassen, und wir können vermuten, daß unter den nur durch Kopien überlieferten Alexanderköpfen auch Lysipps Gestaltungen nachleben. Aber wir vermögen das Menschentum Alexanders in den Porträts nicht zu erfassen; seine Züge werden in den Händen der Künstler sofort zu denen eines Gottes oder Heros. Das ist nicht nur in der überwältigenden Wirkung Alexanders begründet, sondern in der Entwicklung des Porträts in der griechischen Kunst überhaupt. Die eingeborene Neigung zum Normhaften widerstrebte auf das stärkste dem individuellen Porträt. Während dieses in anderen Epochen bei anderen Völkern gleichzeitig mit dem Entstehen der monumentalen Kunst oder in sehr frühen Stadien derselben auftritt, beginnt es sich bei den Griechen erst um die Mitte und in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu entwickeln. Vorher beschränkt sich das Porträt, das tatsächlich seit dem fünften Jahrhundert für Ehrenstatuen verwandt wurde, auf leichte Abwandlungen des Typus, und das Persönliche kam vor allem durch äußere Besonderheiten, wie Eigentümlichkeiten der Haltung oder der Barttracht, zum Ausdruck. Auch noch im Verlauf des vierten Jahrhunderts bleibt die individuelle Charakterisierung äußerst zurückhaltend. Ein Porträt wie der wundervolle Sophokles im lateranensischen Museum ist eine reine Idealschöpfung, und erst in dem Bildnis des Aristoteles tritt uns eine Persönlichkeit entgegen. Aber auch hier und in der Folgezeit strebt das griechische Porträt über zufällige Einzelzüge hinaus stets zum Typischen.

Die gleiche Abwehr wie gegen das Porträt zeigt die griechische Kunst gegen die Darstellung des individuellen geschichtlichen Ereignisses. Die große dekorative Skulptur beschäftigte sich mit typischen Bildern mythologischer Kämpfe. Das gleiche gilt von der monumentalen Malerei; wenn sie gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts die Schlacht von Marathon darstellte, so war diese schon zu einem mythischen Ereignis geworden. Auch die demokratische Gesinnung der klassischen Jahrhunderte war der Verewigung persönlichen Heldentums durch die Kunst nicht günstig. Die gewaltigen Taten Alexanders und die repräsentativen Bedürfnisse seines Hofes und der Diadochenhöfe verlangten aber nach Darstellung. Ein großartiges Zeugnis dafür bietet uns das Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji, das das Zusammentreffen von Alexander und Dareios zum Gegenstande hat und wahrscheinlich auf ein Gemälde aus dem letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts zurückgeht. Ob je beide Herrscher in dieser Form zusammengestoßen sind, ist fraglich. Aber dem Maler liegt nichts an historischer Treue und chronistischer Ausmalung im einzelnen, auch nichts an dem Lokalkolorit der Landschaft. Nur Menschen sind dargestellt. In dieser



Begrenzung, in der Ablehnung alles Zufälligen und Nebensächlichen liegt zugleich die eigenartige Größe des Bildes. Es ist gewissermaßen die Idee des Kampfes zwischen Alexander und Dareios, zwischen Europa und Asien in anschauliche Form gebracht. Unwiderstehlich dringt von links Alexander vor; die Edelsten der Perser werfen sich ihm entgegen. Der Wagenlenker des Großkönigs peitscht die Pferde zur Flucht; mit einer großen Geste beklagt Dareios den Tod seines Getreuen. Die aktive Kraft Alexanders, die asiatische Passivität des Perserkönigs konnten nicht eindrucksvoller geschildert werden. Zugleich äußert sich in der Würde und Tragik, die der Gestalt des Dareios verliehen ist, die ganze Humanität des Griechentums.

Die Größe des Gehalts des Alexandermosaiks verdankt die Malerei dem geschichtlichen Ereignis. Die vorangehende Malerei des vierten Jahrhunderts war auf mildere Töne eingestellt. Leider geben uns die dürftigen Nachbildungen auf pompejanischen Wänden nur eine ungefähre Vorstellung von der Komposition, nicht aber von der Meisterschaft der Zeichnung und Farbengebung und der Abgewogenheit in der Verteilung der Gestalten auf der Fläche, die wir uns in der Qualität der allergrößten Meister der Malerei vorstellen müssen. Vor dem Bilde des Argos, der Io bewacht, oder der Bestrafung des Eros finden wir uns an die Kunst des Praxiteles erinnert, mit dessen Freund Nikias wir die Originale dieser Bilder in Verbindung bringen können, vor dem edlen Zorn Achills bei der Entführung der Briseis an die Kunst des Skopas. Besäßen wir die Originale, so würden sie uns durch ihre Komposition und Koloristik wahrscheinlich fremdartiger erscheinen als die griechische Skulptur. Wie die Architektur, so war auch die Malerei von dem plastischen Grundempfinden der Griechen beherrscht. Sie beschäftigte sich nicht mit der Darstellung des Raumes an sich und daher auch nicht mit der Landschaft und ihren Stimmungen. Nur die menschlichen Gestalten waren ihre Objekte, und der Raum reichte nur so weit in die Tiefe, als ihn die Figuren einnahmen. Einzelne landschaftliche Elemente konnten wie Versatzstücke zwischen oder neben den Figuren angebracht werden. Von archaischer Einfachheit war vielfach noch die Farbenwahl. Diesen Begrenzungen standen Feinheiten der Komposition, der Zeichnung und der Zusammenstimmung gegenüber, von denen wir uns schwer eine Vorstellung machen können.

Mit den Richtungen und Stimmungen der Plastik des vierten Jahrhunderts läßt sich die Architektur schwer vergleichen. Wir können feststellen, daß ihr der erhabene Ernst des fünften Jahrhunderts fehlt. Sie strebt nach reicherer und gefälligerer Form. Ein Symbol kann die Entwicklung des korinthischen Stils sein, die sich am Rundbau zu vollziehen scheint. Es handelt sich eigentlich nur um eine neue Kapitellform, die nicht allmählich erwächst, sondern die einmalige bewußte Schöpfung eines genialen Künstlers ist. Uns tritt sie zum ersten Male an einer Mittelsäule im Inneren des Tempels von Phigalia entgegen, im Zusammenhange ionischer Formen, mit deren Säulen und Gebälk sie sich verbindet. Im vierten Jahrhundert wird eine korinthische Säulenordnung im Inneren von Rundbauten verwendet; ein wirkliches Meisterwerk ist uns in



einem Kapitell der Tholos von Epidauros, eines der reichsten und vollkommensten Bauten des vierten Jahrhunderts, erhalten. Dann dringt an dem zierlichen Monument des Lysikrates der korinthische Stil auch in die Außenarchitektur ein. So gewinnt langsam, Schritt für Schritt, eine Kunstform Boden, die später durch Vermittlung des Hellenismus in der römischen Kunst, in der Renaissance und im Barock eine herrschende Rolle gespielt hat.

Neue Aufgaben, der Bau von Theatern, Hallen, Gymnasien, wurden der Architektur gestellt. Ein Werk, in dem sich wie in einem Brennpunkt die Kunst um die Mitte des Jahrhunderts konzentrierte, war das gewaltige Grabmal, das dem persischen Satrapen Mausolos von seiner Witwe errichtet wurde. Es war eine orientalische, schon im fünften Jahrhundert in Kleinasien aufgenommene Idee, einen Grabtempel auf einen gewaltigen Unterbau zu türmen. Die ersten Meister wurden für einen plastischen Schmuck herangezogen. In den Platten des Frieses, an dem Skopas beteiligt war, erkennen wir ein gesteigertes Streben nach einer gleichmäßigen ornamentalen Bewegung. Die Wirkungen der Grabbauten und ihres Schmuckes spüren wir in den monumentalen Sarkophagen, die ebenfalls in Fortführung der Tradition des fünften Jahrhunderts in Kleinasien entstanden. Die ionische Architektur Kleinasien erlebte um die Mitte des Jahrhunderts eine großartige Renaissance.

Griechische Religion und griechischer Mythos sind uns trotz der Vertrautheit der Namen im Grunde fremd, und es ist nicht leicht, uns in sie hineinzufinden. Näher als vor den Bildern der Götter und Heroen kommen wir der Seele des vierten Jahrhunderts vor dem klaren, schlichten und innigen Menschentum der attischen Grabreliefs, obwohl es nicht Werke höchsten künstlerischen Ranges sind. Menschliches Dasein und die Zusammengehörigkeit von Gatten, von Eltern und Kindern wird hier ohne irgendwelche Einbeziehung von Kult oder Symbolik geschildert. Mit bewunderungswürdiger Sicherheit hat dies Goethe empfunden, als er in Verona die ersten attischen Grabreliefs sah, und ihr Wesen erkannt, obwohl es verhältnismäßig schlechte und späte Stücke waren: „Die Grabmäler sind herzlich und rührend. Da ist ein Mann, der neben seiner Frau aus einer Nische wie zu einem Fenster herausieht, da steht Vater und Mutter, den Sohn in der Mitte, und sehen einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit an, da reichen ein Paar einander die Hände ... Mir war die Gegenwart der Steine höchst rührend, daß ich mich der Tränen nicht enthalten konnte. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel; sondern sie sind, was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich ...“

---



---

## H E L L E N I S M U S

---

Die Epoche des Hellenismus bedeutet für die griechische Kunst eine ungeheure quantitative Steigerung der Leistung. Griechenland, bisher ihr Hauptschauplatz, wurde eine kleine Provinz des Riesengebietes, das die ganzen Länder des östlichen Mittelmeergebietes umfaßte. Glänzende Metropolen, die Residenzen der Ptolemäer in Ägypten, der Seleukiden in Syrien, später der pergamenischen Herrscher und anderer Fürsten überstrahlten Athen, das die stille Flamme klassischer Tradition hütete. Die Kunst stellte sich in den Dienst der Höfe, die ihr große Aufgaben zu stellen wußten. Sie verherrlichte Person und Taten der Könige und schmückte ihre prunkvollen Paläste. Von den Fürstenhöfen ausgehend dringt das Bedürfnis nach Luxus und Vornehmheit auch in die Häuser des reichen Bürgertums. Werden hier neue Aufgaben profaner Art gestellt, so übernehmen die Herrscher auch die Pflichten der Errichtung von Tempeln und der Weihung von Kultbildern. Große öffentliche Bauten werden von ihnen gestiftet. Eine ungeheure Zahl von Städten wird neugeschaffen. Aber nicht nur die Zahl der Denkmäler aller Art wächst, sondern auch ihre Maße steigern sich. Es ist ein grandioses Zeugnis für die Vitalität der griechischen Kunst, daß sie dieser Aufgabe der Hellenisierung ganzer gewaltiger Länder und der Erfüllung neuer Lebensbedürfnisse Herr geworden ist, ohne einen Bruch ihrer Entwicklung dadurch zu erleiden.

Auch der Zusammenstoß mit den alten Kulturen Ägyptens und Mesopotamiens hat ihr Wesen nicht zu ändern vermocht. Die Griechen haben die Kunst jener Länder nicht vernichtet. Alexander der Große begann eine Wiederherstellung des babylonischen Turms, und in Ägypten können wir sehen, wie die ägyptische Kunst, vor allem die Architektur, auch von den neuen Herrschern gepflegt wurde. Gegenseitige Beeinflussungen waren nicht ausgeschlossen, aber eine organische Verbindung war zwischen Künsten zweier so verschiedener Stufen, wie der klassischen der Griechen und der archaischen Ägyptens, ausgeschlossen; es kamen in der Regel nur unnatürliche Zwitterbildungen zustande und auch diese nur in Kunstgattungen niederen Ranges oder bei schlechten provinziellen Erzeugnissen. In den höheren Formen stand Einheimisches und Griechisches nebeneinander wie heute im Fernen Osten das Europäische neben dem Chinesischen und Japanischen. Die Griechen aber waren die Herren des Landes, und wo einmal eine Beeinflussung erfolgte, war eher die einheimische Kunst der empfangende Teil. Daher blieb die Entwicklung der griechischen Kunst in den neuen Ländern eine griechische, und nur bei gewissen Baugedanken oder Darstellungsideen fragt es sich, ob nicht orientalische Anregungen



von Einfluß gewesen sind. Natürlich war der Verlauf in den verschiedenen Gebieten nicht gleich; es bildeten sich landschaftliche Eigenarten, begründet in der Besonderheit der Bevölkerung, der Persönlichkeit großer Herrscher oder dem Wirken bedeutender Künstler und ihrer Schulen. So wurde Griechenland und besonders Athen die Stätte des Klassizismus, während die alexandrinische Kunst als eine Fortsetzung der attischen des vierten Jahrhunderts erscheint; auch in Kleinasien lebten die Traditionen der vorangehenden Jahrhunderte weiter. Die Blüte der pergamenischen Kunst wurde bewußt von den kunstsinnigen Attaliden gezogen und gepflegt; ihren großen Meistern verdankt die Insel Rhodos ihren Namen in der Kunstgeschichte. Die in den alten griechischen Kolonialgebieten des Westens, in Sizilien und Unteritalien, blühende Kultur war reich, eigenartig, aber doch provinziell und nicht von gleicher Höhe wie in den östlichen Gebieten.

Man darf sich aber die Unterschiede der verschiedenen Schulen nicht als so groß vorstellen wie etwa in der neueren Zeit zwischen der Kunst verschiedener Länder. Waren doch in dem ganzen großen Gebiet Griechen Träger der Kultur und der Kunst; Sprache und Literatur, dazu die Freizügigkeit der Künstler schufen eine Einheitlichkeit, wie sie kaum je sonst in einem räumlich so ausgedehnten Gebiet der Mittelmeerländer bestanden hat. So können wir annehmen, daß sie alle einer allgemeinen Entwicklungstendenz teilhaftig geworden sind. Man hat eine solche mit der Reihenfolge von Barock, Rokoko und Klassizismus umschreiben wollen. Es ist richtig, daß die hellenistische Kunst charakteristische Züge aufweist, die diesen drei Richtungen der neueren Kunst entsprechen, aber eine wirkliche Wiederholung gibt es im geschichtlichen Leben nicht, und die hellenistische Kunst ging in der Richtung des Barock und Rokoko nur so weit, wie es mit ihrem griechischen Wesen vereinbar war, das dieser Entwicklung eine Schranke setzte. Das erste halbe Jahrhundert scheint eine Zeit der Auflehnung gegen die klassische Tradition und des Tastens nach neuen Gestaltungen gewesen zu sein. Dann folgt eine Periode, deren leidenschaftliche und pathetische Kunst am ehesten dem Barock vergleichbar ist. Sie wird von einer sehr beweglichen, ungebundenen Richtung abgelöst, deren Streben nach Eleganz und Zierlichkeit, nach dem Reiz des Kleinen auch im Gegenständlichen, dem Rokoko verwandt ist. Endlich endet die rein griechische Entwicklung im Klassizismus. Aber diese Richtungen lassen sich nicht so klar wie in der neueren Kunst voneinander loslösen. Barockes und Klassizistisches finden wir nebeneinander in den verschiedenen Jahrhunderten und sehen es Verbindungen miteinander eingehen. Weder eine landschaftliche Gliederung noch eine Stufenfolge ergibt mit unserem lückenhaften Material ein geschlossenes Bild, so daß eine Vorstellung von dem, was die Kunst des Hellenismus bedeutet, zur Zeit eher zu gewinnen ist, wenn wir ihre Stimmungen und ihren Gehalt betrachten.

Gesteigert ist das Interesse am Porträt, und zwar nicht nur an dem des Herrschers. Wenn wir eine Gestalt wie die des Demosthenes mit der des Sophokles vergleichen, so sehen wir einen starken Unterschied. Ein unmittelbares



Gefühl könnte darin nur die Verschiedenheit der beiden Persönlichkeiten empfinden, wie sie eine gleiche Kunst oder gar derselbe Künstler hätte gestalten können. Eine historische Betrachtung aber lehrt, daß das Porträt des Demosthenes im vierten Jahrhundert kaum möglich gewesen wäre. Die Gestalt erweckt den Eindruck des Problematischen, des mit Hemmungen Kämpfenden, und erreicht dies durch die Eckigkeit der ganzen Haltung des mageren Körpers und durch den Ausdruck der ineinander verkrampften Hände. An die Stelle des Schönen und Harmonischen sind das Charakteristische und die Dissonanz getreten. Dabei sind diese Eigenschaften an dieser im Jahre 280 entstandenen Statue noch mit einer geradezu klassischen Zurückhaltung erfüllt, während die spätere Entwicklung sie bisweilen bis zur Karikatur steigert. Sie ist 42 Jahre nach dem Tode des Demosthenes entstanden und gibt daher weniger seine zufälligen Züge als ein Idealbild seiner Persönlichkeit. In anderen Porträtköpfen, z. B. an dem oft wiederholten Bildnis des sogenannten Seneca, in dem vielmehr das Idealporträt eines greisen Dichters der klassischen oder vorklassischen Periode zu erkennen ist, geht das Streben nach Charakterisierung noch weiter. Man entdeckt den Reiz des Häßlichen. Dabei halten auch diese Porträts nicht etwa die zufälligen Züge, die ein bestimmter Mensch zu einer gegebenen Zeit hatte, fest, sondern bilden einen typischen Charakter. In den Herrscherporträts überwiegt, so überraschende Charakterköpfe wir darunter besitzen, doch das Streben nach Idealisierung in der Richtung des Schönen. In der jugendlichen Gestalt eines Königs, der in heroischer Nacktheit dargestellt ist, wird durch die starke und impulsive, von allem Zwang gelöste Haltung der Eindruck des Grandiosen erzeugt.

Ein großer Teil der bildenden Kunst des Hellenismus ist der Darstellung des großen Pathos gewidmet. Er umfaßt in weitestem Sinne die Leidenschaft in ihren verschiedensten Formen, vom Ausdruck des körperlichen Schmerzes bis zur tiefsten seelischen Tragik, die Wut des Kampfes, die Trauer der Niederlage, den Rausch des Sieges, und führt von stärkster Innerlichkeit bis zu theatralischem Bombast. Dieses pathetische Temperament ist die eine wesentliche Eigenschaft der hellenistischen Kunst, in der sie dem Barock der neueren Kunst verwandt ist. Die Kunst des Hellenismus ist keine Mischung mit fremden Elementen, sondern eine späte Phase der griechischen Kunst, der eine ähnliche geistige Entwicklung wie dem Barock zugrunde liegt. Zwischen dem vierten Jahrhundert und dem Hellenismus liegt kein Bruch der Entwicklung, sondern der Hellenismus ergänzt durch die Formung von Stimmungen und Gehalten, die den vorangehenden Jahrhunderten fremd geblieben waren, erst die Aufgabe der Kunst als Deuterin der Natur zu einem Ganzen, und man könnte ihn, wenn man den Begriff des Klassischen allgemeiner faßt, als die dritte Phase der klassischen Kunst bezeichnen.

Das Verhältnis zwischen Kunstform und Wirklichkeit ist im Hellenismus und im Barock nicht so wesentlich verschieden vom Klassischen, wie es bei der Kunst des Mittelalters und der archaischen Kunst der Fall ist. Will man



die ganz großen Unterschiede kunstgeschichtlicher Perioden erfassen, so kann man eigentlich nur die drei Hauptformen primitiver, archaischer und klassischer Kunst aufstellen. In der neueren Geschichte kommt dies richtig zum Ausdruck, wenn man die zwei großen Phasen der Kunst des Mittelalters und der Kunst der Neuzeit unterscheidet. Innerhalb der letzteren bilden dann das Klassische im engeren Sinne und das Barocke zwei Phasen. So bildet auch in der Antike die Kunst von der Übergangszeit des Archaischen zum Klassischen bis zum Ausgang des Altertums eine Einheit. Innerhalb dieses großen Ganzen liegen erst die Fortschritte oder Gegensätze, die den Hellenismus von der vorangehenden Zeit trennen.

Die ältere klassische Kunst war, wenn wir von den rein formalen Problemen absehen, auf das Erhabene der göttlichen Erscheinung und auf den sittlichen Gehalt des Menschentums gerichtet. Das vierte Jahrhundert strebte nach Schönheit, Maß und Harmonie. Im Gegensatz zu ihm sucht der Hellenismus die leidenschaftliche Erregung, er hat Genuß an der Dissonanz, empfindet den Reiz des Charakteristischen und drängt zu Übermaßen. Er treibt die Naturwahrheit bis zu äußerem Verismus und steigert andererseits die Formen über die Natur hinaus im Dienste starken Gefühlsausdruckes. Dieser Wechsel des Temperaments äußert sich in formalen Eigenschaften, die wir ähnlich im neueren Barock finden, in der Ablösung des Linearen durch das Malerische, der geschlossenen durch die offene Form, der Klarheit durch Unklarheit. Aber diese Entwicklung zeigt überall nur die Ansätze zu derjenigen, die erst im neueren Barock zur Vollendung gelangt ist. Sie findet ihre Begrenzung an der Forderung sowohl nach typischer Bedeutung wie nach Plastik und Ganzheit der Gestalt.

Die Kunst der Leidenschaft tritt uns vor allem in den Werken der Pergamener vor Augen. Aus den letzten Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts stammen die Reste eines Monumentes, das den Sieg Attalos' I. über die Gallier in einer Reihe von Gruppen und Einzelfiguren verherrlichte. Erhalten ist die Gruppe des Galliers, der erst sein Weib und dann sich selbst ersticht, um nicht den Feinden in die Hände zu fallen, und die Figur des sterbenden Galliers. Während die Gruppe in ihrer räumlichen Kühnheit und einer gewissen Unklarheit etwas Barockes hat, kann man den sterbenden Gallier als ein in höchstem Sinne klassisches Werk bezeichnen, nicht nur seines Ethos halber, sondern auch um seiner geschlossenen, schlichten Größe willen. Aber der älteren klassischen Kunst wäre schwerlich die Idee gekommen, die herbe, barbarische Schönheit dieses un griechischen Menschentypus zu gestalten. Sie zu empfinden, ist eine Eroberung einer neuen Zeit. Dieselben Siege feierte in kleineren Figuren ein zweites, jüngerer Weihgeschenk, von dem eine Reihe von Figuren überliefert ist. Ein Symbol des Sieges war die gewaltige Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten, mit dem in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts der Riesenbau des Zeusaltars von Pergamon geschmückt wurde. Barock ist das Pathos, die Masse der Gestalten, die Wucht der Bewegung, die Unruhe im einzelnen. Aber verglichen mit Werken des



neueren Barock herrscht eine strengere Zucht, die den Kampf nicht über die architektonischen Grenzen branden läßt. Es fehlt ferner die quellende Überfülle der Formen, und die Macht der Bewegung wird oft durch kleinliche Züge gebrochen. Ein ausgesprochener Klassizismus hemmt die Barockentwicklung, mußte sie aufhalten, wenn nicht die griechische Kunst mit sich selbst in Widerspruch geraten sollte.

Diese barocke Kunst bedient sich bald klarer, plastischer Formen, bald auch der Mittel einer weichen, malerischen, mit der Wirkung der Schatten arbeitenden Formensprache, bald einer geschlossenen, bald einer gelösten Gestaltung der Komposition. Wir begegnen ihr nicht nur in Kleinasien, sondern auch in Ägypten, im Peloponnes, in Samothrake und in Rhodos. Auf dieser Insel entstand am Ende des zweiten Jahrhunderts die riesige Gruppe des farnesischen Stiers und nach der Mitte des ersten Jahrhunderts der Laokoon, an dem wir heute im Gegensatz zu früheren Generationen ein mehr sentimentales als naives Pathos und mehr Virtuosität als Meisterschaft empfinden.

In zwei gegensätzlichen Richtungen ergänzt der Hellenismus die klassische Kunst. Geht die eine auf das Grandiose des Gegenstandes und der Form, so richtet die andere ihre Neigung auf das Liebliche, Idyllische und Kleine. Frauenanmut wird in zahllosen Statuen der Musen, aber auch in Porträtfiguren sterblicher Frauen geschildert. Das Gewand gewinnt hier ein neues und eigenes Leben. Es ist nicht mehr nur der Ausdruck der körperlichen Form, die es klärend und ergänzend begleitet. Vielmehr wird es selbst zum Ausdruck einer Stimmung, und zwar meist der Unruhe und Erregung. Die Falten und Massen untereinander und nebeneinander liegender Gewandteile schneiden und durchkreuzen sich, und aus ihrem Getümmel steigen mit erhöhtem Zauber die zarten Formen von Schulter und Hals und die lieblichen Köpfe empor. Auch hier wird der Reiz der Dissonanz gesucht. Das „Mädchen von Antium“ und die „kleine Herculansenserin“ verkörpern diesen Gegensatz des dritten zum vierten Jahrhundert.

Der Schönheit des Frauenkörpers huldigt die hellenistische Kunst durch neue Variationen der Motive des vierten Jahrhunderts, die in höchster Vollendung den wollüstigen Reiz des Marmors in ihren Dienst stellen. Von einem Meister des dritten Jahrhunderts stammt die im Bade kauernde Aphrodite. Der Zauber der nackten Formen wird bei anderen Gestalten durch eine Verhüllung einzelner Teile raffiniert gesteigert. Eros, sein Liebreiz und seine Macht, seine Streiche und seine Strafen, werden wie in der hellenistischen Literatur in vielen Variationen Gegenstand großer und kleiner Kunst.

Ein Meisterwerk ganz hohen Ranges ist der sogenannte Barberinische Faun in der Münchener Glyptothek. In schwerem, unruhigem Schläfe ruht der Satyr auf einem Felsblock; ein Stück dämonischer Urkraft ist hier von dem Künstler gestaltet worden. Sonst dienen Satyrn und Mänaden mehr als Figurinen in idyllischem und neckischem Spiel; der Satyr fordert das Mädchen zum Tanz auf, ein Paniskos bläst auf der Flöte, wohl zum Einzeltanz einer Mänade.



Wie hier im Zauber des Idylls fühlen wir uns auch bei der Darstellung des Kindes ins Rokoko versetzt. Es wird meist in Handlung und Bewegung dargestellt. Eine kleine Dame preßt entsetzt ihr Täubchen an sich, um es vor dem gefürchteten Angriff einer Hausschlange zu schützen. Ein Meister der Wende zum zweiten Jahrhundert, Boëthos, schuf das entzückende Werk des Knaben, der mit einer Gans ringt. Erst dieser Zeit blieb es vorbehalten, den Kinderkörper in dem Reiz seiner Proportionen und Bewegungen zu erfassen.

Aber auch dem Realismus des niederen und täglichen Lebens wandte sich das für die ganze Wirklichkeit offene Auge der hellenistischen Kunst zu. Sie gab ihn indirekt in Komödienszenen wieder, in denen etwa zwei junge Damen den Liebeszauber einer alten Kupplerin begehren oder Bettelpriester im Chor über die Bühne ziehen. Aber vor allem wandte sich eine reiche und bewegliche Kleinkunst in Alexandrien und Kleinasien mit scharfer und humorvoller Beobachtung den Typen des Straßenlebens zu, dem nubischen Knaben, der in den Gassen Alexandriens sein Bettellied singt, dem Gassenjungen, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht, der trunkenen Alten, die mit ihrem Fläschchen im Arm in einem Straßenwinkel sitzt. Man scheute sich nicht, diese Motive, die in der Regel der Gegenstand von Statuetten aus Ton und Bronze waren, auch in monumentale Plastik zu übertragen. Ganz im Bereich der Kleinkunst aber blieben die Karikaturen und Grotesken, die von unerschöpflichem, geistreichem Witz geschaffen wurden.

Dieser Darstellung des Genre galt eine bedeutende Richtung der hellenistischen Malerei. Die Malerei ist auch den anderen Gebieten nicht fremd geblieben; sie hat in Monumentalgemälden die großen, pathetischen Themata gepflegt, während sie nach alter griechischer und in der Malerei, wie es scheint, festerer Tradition für die kleinen Gegenstände des täglichen Lebens das kleine Format beibehielt. Gerade von dieser an die Holländer erinnernden Genremalerei sind in den Mosaiken des Dioskurides treue Kopien erhalten geblieben. Es beruht wohl nicht nur auf der Technik des Mosaiks, wenn wir hier in der Wiedergabe der Naturformen einen gewissen Impressionismus finden, der aber doch nicht so weit geht, daß die plastische Rundung der Körperform oder die Klarheit des Konturs verlorengehe. Wenn wir in der Plastik des Hellenismus manche Analogien zum Barock finden, so liegt eine Welt zwischen seiner Malerei und der der neueren Kunst. Die Entwicklung der Malerei ist in der Antike eine ganz andere gewesen. Auch im Hellenismus bleibt der Raum eng und bildet nur eine schmale Bühne für die Menschen, die der eigentliche Gegenstand des Bildes sind. Wir brauchen nur den Namen Rembrandt zu nennen, um uns bewußt zu werden, wie ferne die Antike einer Entwicklung der Malerei blieb, die in ihm einen Höhepunkt und zugleich einen polaren Gegensatz zur Antike erreichte.

In der Architektur können wir am ehesten mit Anregungen des Orients rechnen. Wir begegnen ihnen an einem riesigen Dekorationsbau, dem Prunkzelt Ptolemäos' II., von dem uns eine antike Beschreibung ein Bild vermittelt, und



an einem syrischen Palastbau aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Es ist ferner möglich, daß die Anschauung ägyptischer und mesopotamischer Bauten mitgewirkt hat, wenn wir im zweiten Jahrhundert eine einheitliche Raumgestaltung und eine axiale Aufeinanderfolge sich entwickeln sehen, wie es an dem einem syrischen Könige geweihten Rathaus von Milet der Fall ist. Diese Anregung traf mit einer inneren Entwicklung der griechischen Architektur zusammen. Wir sehen, wie die völlige Isolierung jedes einzelnen Baues und jeder einzelnen Statue im Hellenismus der Idee einer Beziehung und Ordnung weicht. Statuen und Figurengruppen werden parallel vor Hallen und Gebäuden errichtet. Sie werden dadurch bis zu einem gewissen Grade Glieder eines dekorativen Ganzen und erhalten eine Hauptansicht, der gegenüber die anderen vernachlässigt werden. Ein ähnliches Gefühl gibt am Tempel der Vorderfront eine stärkere Bedeutung und verleiht dadurch der Architektur wieder den Eindruck eines Richtungsgehalts. Wie weit die einheitliche Platzgestaltung in der Umgebung des Tempels in dieser Zeit ging, ist noch umstritten. Auch diese Züge zur Vereinheitlichung und Zusammenfassung zeigen einen Ansatz, aber auch nicht mehr, zu barocker Gestaltung, die sich sonst höchstens gelegentlich im ornamentalen Detail feststellen läßt. Im ganzen ist die Architektur des Hellenismus stark klassizistisch. Sie setzt in vieler Beziehung die alten Traditionen fort. Neben die für die Römer klassisch gewordene Form des ionischen Kapitells vom Artemistempel von Magnesia tritt das korinthische Kapitell, das jetzt auch den Außenbau des Monumentaltempels erobert und vor allem in den neuen Kolonialgebieten, in Syrien und in Ägypten, den fruchtbaren Boden für eine reiche Entwicklung findet. Der Wechsel dorischen und ionischen Stils erhält eine neue, historisch äußerst wirksame Funktion dadurch, daß bei doppelgeschossigen Hallenfassaden die strengere und festere dorische Ordnung für das untere, die weichere und losere ionische für das obere Geschoß Verwendung findet.

Die hellenistische Kunst endet mit dem politischen Untergange des Ostens und seiner Eingliederung in das römische Reich. Wenn wir die Kunst als die „würdigste Auslegerin der Natur“ betrachten, so scheint die Plastik, die eigentliche Kunst der Griechen, mit ihrem Ende alle Phasen durchlaufen und ihre Aufgabe erfüllt zu haben. Den Zielen von Architektur und Malerei dagegen waren durch das plastische Grundempfinden der Griechen Grenzen gezogen, innerhalb welcher sie eine nicht zu überbietende Vollendung erreichten. Die griechische Antike hat nach dem Ende des Hellenismus noch eine Reihe von Jahrhunderten nicht nur bestanden, sondern ihre Originalität behauptet, aber sie schöpfte ihre Lebenskraft aus der Zugehörigkeit zum römischen Reiche, in dem die antike Kunst einer neuen Aufgabe dienstbar wurde.

---