



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Antike

Rodenwaldt, Gerhart

Berlin, 1944

Archaische Kunst

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

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.