



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Antike

Rodenwaldt, Gerhart

Berlin, 1944

Jugendalter

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

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 anticlassische 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.
