



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst der Antike**

**Rodenwaldt, Gerhart**

**Berlin, 1944**

Klassische Kunst

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93889](#)

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 Gratia, welche wie die Musen nur in zweien Namen bei den ältesten Griechen verehret wurde, scheinet 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 Gratia 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 hinmlischen Gratia nicht geweihet 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 fallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratia aber,

eine Gesellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesuchet werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn das Höchste hat, wie Plato saget, 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 wohlthuend 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 Votivdarstellung 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 Berufsathletentum, und noch war man sich voll des religiösen Zusammenhangs 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 bescheiden 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 linkischen Schwerfälligkeit der Übergangszeit fand er die Lösung in dem Kontrapost, 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 gedrungen. 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 Schlag 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 unschätzbareren 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 altästhetisch arbeiteten. Die volle Reife des phidiaschen 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 übertragen werden konnte. Erreicht hat sie Raffael in den Gemälden der Stanzen.

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 wohlerwogenen 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 bilden 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 erkläbarer 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 Kabinettsstücke einer zierlichen und eleganten Architektur,

die eine reizvolle Ergänzung zum wuchtigen Ernst des Parthenon und der Propyläen bildet. Dies Eindringen ionischer Architektur steht im Zusammenhang 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 ausdrucksvoollen 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 Ionen 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 aufbüamt, einen Zweig entsendet, der, insich gewunden, inmitten einer herrlichen 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 berückenden 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 Votivbild, 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  
Röhren 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, äußerer und innerer 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 selbständige 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 wohlerwogenes 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 Farbigkeit. 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 Kunstscole entstammende Aphrodite von Kyrene, ihre Haare ausdrückt oder ein Band in sie flieht. 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 hineintrag, 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, wohlerhaltenen 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 theatricalisches 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 Gewaltsamkeit 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 Halikarnaaß. 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 widerstrebt 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 Kleinasiens aufgenommene Idee, einen Grabtempel auf einen gewaltigen Unterbau zu turmen. 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 Schmucks spüren wir in den monumentalen Sarkophagen, die ebenfalls in Fortführung der Tradition des fünften Jahrhunderts in Kleinasiens entstanden. Die ionische Architektur Kleinasiens 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 Menschen-tum 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 heraussieht, 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 . . .“

---