



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Antike

Rodenwaldt, Gerhart

Berlin, 1944

Der schöne Stil

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

DER SCHÖNE STIL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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