

2117

Sonderabdruck

NEUE JAHRBÜCHER

FÜR DAS KLASSISCHE ALTERTUM
GESCHICHTE UND DEUTSCHE LI-
TERATUR · HERAUSGEGEBEN VON

==== JOHANNES ILBERG ====

Pfuht

Bibliothèque Maison de l'Orient



150136

DIE WURZELN DER HELLENISTISCHEN KUNST

Antrittsvorlesung, bei Übernahme der a. o. Professur für Archäologie gehalten in der
Aula der Universität Basel am 15. Juni 1909

VON ERNST PFUHL

Für einen Vertreter der klassischen Altertumswissenschaft ist es eine besondere Freude, hier an dieser altherwürdigen Stätte des Humanismus sein erstes Lehramt anzutreten. Der jugendfrische Zug raschen und starken Aufstrebens, der durch unsere Wissenschaft geht, würde zwar einem jeden von uns die Kraft geben, sich auch gegen Mißgunst und Anfeindung freudig zu behaupten; aber reiner ist doch die Freude, an einer Stätte zu wirken, wo der Humanismus auch in schweren Zeiten nie aufgehört hat, ein lebenspendendes Ideal weiter Kreise zu sein.

Ein Meister der Forschung hat vor kaum zwei Jahren hier in Basel lichtvoll ausgeführt, was die Altertumswissenschaft heute für unser gesamtes Kulturleben bedeutet, wie viel klarer durch die geschichtliche Betrachtungsweise die innige Verbindung des alten und des neuen Geisteslebens geworden ist. Den Grund zu dieser unlösbaren Verbindung hat die Zeit gelegt, die die Errungenschaften der klassischen Blütezeit zum Gemeingut der ganzen damaligen Kulturwelt machte: die Zeit des Hellenismus im weitesten Sinne, von Alexander über Augustus zu Constantin und Justinian. 'Die Geschichte des Hellenismus zeigt den Weg, der von Hellas und Rom zur Gegenwart führt; sie ist zugleich unsere Geschichte und unsere Vergangenheit.' Mit diesen Worten hat Paul Wendland die Bedeutung der hellenistischen Kultur für uns treffend gekennzeichnet.

Im gleichen Sinne möchte ich mich vor Ihnen mit einer Betrachtung einführen, die Ihnen zeigen soll, wie ich die in der hellenistischen Kunst wirkenden Kräfte geschichtlich zu verstehen suche.

Die vielfältige hellenistische Einheitskunst mit all ihren verschiedenen Richtungen, die teils nebeneinander hergehen, teils einander örtlich oder zeitlich ablösen, teils endlich sich in weitgehendem Maße mischen, senkt ihre Wurzeln tiefer in die Vorzeit, als man gemeinhin annimmt. Die festen Abschnitte, in die wir die Geschichte einteilen, die im ganzen durchaus berechtigten Schlagworte, mit welchen wir die einzelnen Epochen zu charakterisieren pflegen, lassen nur zu leicht vergessen, daß der wirkliche Gang der Entwicklung solche Abschnitte nicht kennt: der große Komplex von Erscheinungen, die für uns das Wesen einer Epoche ausmachen, setzt sich nicht in breiter

Front auf einmal in Bewegung, und die Bewegung jeder einzelnen Erscheinung ist nicht gleichmäßig; oder, um in dem anfänglich gewählten Bilde zu bleiben: die Wurzeln der hellenistischen Kunst sind nicht nur in breiter Masse in die Kunst der vorhergehenden sogenannten zweiten Blütezeit im IV. Jahrh. gesenkt, sondern manche, und nicht die unwichtigsten, reichen tiefer hinab, die einen in die erste große Blütezeit im V. Jahrh. — ich meine damit nicht etwa nur den Klassizismus —, die anderen sogar in die Kunst des Archaismus, und nicht nur des späten. Noch weiter hinaufgehen zu wollen, wäre allzu kühn; wir müssen wenigstens das Bild aufgeben und dürfen dann vielleicht von ähnlicher Veranlagung, von ähnlichen geschichtlichen Bedingungen sprechen, die über ein trennendes Jahrtausend hinweg abermals ähnliche Erscheinungen entstehen ließen. Hie und da scheint aber doch eine feine Faser Vorzeit und Spätzeit lebendig zu verbinden.

Ehe ich versuchen kann, Ihnen in der gebotenen Kürze die wichtigsten von den Erscheinungen vorzuführen, auf welche mein Urteil sich gründet, muß ich Ihnen mit möglichst wenigen Worten sagen, was ich als wesentliche Merkmale der hellenistischen Kunst betrachte; unser Zusammenhang erfordert eine genetische Definition.

Bis zum Peloponnesischen Krieg ist die griechische Kunst in reinem Aufsteigen begriffen; trotz des hohen Reizes der spätarchaischen und frühklassischen Kunst kann kein noch so subjektiver Geschmack ernstlich leugnen, daß die Gesamtbewegung aufwärts geht. Die ersten Anzeichen eines gelegentlichen Rückgreifens finden sich am Ende des V. und zu Beginn des IV. Jahrh.: die Anfänge des Klassizismus und des Archaismus. Es sind zwei verschiedene Formen der Reaktion auf die reiche, fast raffinierte Weiterbildung des nachphidiasischen Stils, wie sie die Reliefs der Balustrade vom Niketempel am glänzendsten vertreten.

Klassizistisch ist das bewußte Zurückgehen auf die einfache Größe der phidiasischen Kunst, wofür die Eirene des Kephisodot das bekannteste Beispiel ist: nicht mehr leicht und gefällig, in anmutigem, die Formen ganz enthüllendem Spiel schmiegt sich das Gewand um den Körper, sondern die alten monumentalen Steilfalten, die schweren, verhüllenden Stoffmassen geben dem Bilde wieder eine Wucht und Größe, die fremdartig in dem Streben einer neuen Zeit steht. Erst allmählich hat eine Umgestaltung in naturalistischem Sinn die alten Formen der neuen Kunst unterworfen — um den Preis ihrer Eigenart.

Andersartig, doch auch eine künstlerische Reaktion, ist das Archaisieren. Denn wenn selbst rein äußerliche, hieratische Gründe den Anstoß zu dieser eigentümlichen Erscheinung gegeben haben mögen, so zeigt doch die Ausgestaltung schon der frühesten erhaltenen archaisischen Werke die Freude des Künstlers an der Zierlichkeit und Strenge des alten Stils, der ihm fern genug lag, um nicht mehr als gefährlich für die Freiheit der Kunst empfunden zu werden: er freute sich am Kontrast und griff deshalb grade nach dem Strengsten, wie er es bei den alten Manieristen, den sogenannten Chioten, fand.

Aber das sind einzelne Wellen, die sich im raschen Strom zurückstauen:

die zweite große Blüte im IV. Jahrh., die Zeit des Skopas und Praxiteles, Lysippos und Apelles, schuf eine Fülle von neuen Werten, teils steigernd, teils im Gegensatz zum V. Jahrh. Dies Neue war nichts Höheres, sondern etwas anderes, Gleichberechtigtes, wenn auch für die Weltkultur nicht ganz so Primäres wie die Errungenschaften der ersten Blüte, die darin bestanden, das Typische, Bleibende in der Fülle der Erscheinungen zu fassen. Das IV. Jahrh. geht mehr dem Bilde der Wirklichkeit in ihrer Fülle und dem Ausdruck des Seelenlebens nach, ohne doch das Erbe des V. Jahrh. preiszugeben; jedoch an die Stelle jener 'edlen Einfachheit und stillen Größe' mit ihrer herben Kraft tritt Reichtum und Glanz, Weichheit und Süße, momentane Erregung und verhaltene Unruhe: auch dies war für die Welt ein großes Neues, das bis heute wirkt.

Erbe all dieser Schätze war die hellenistische Kunst; kein Wunder, daß ihr Reichtum sie drückte. Eine gradlinige Aufwärtsbewegung war kaum noch möglich, wurzelhaft Neues wuchs nicht mehr auf dem Boden der griechischen Kultur: nur Steigerung und Weiterbildung, Verfeinerung und Mengung konnten noch ein sekundäres Neues ergeben; aber auch das hat noch zum starken Ausdruck seiner eigenen Zeit genügt. Daneben trat alsbald reine Nachahmung in verschiedenen Formen, von einfachem Weitergeben praxitelischen und lysippischen Gutes bis zu Klassizismus und Archaismus, von selbständigem Schalten und Vermengen mit Eigenem bis zu reinem Kopieren. Auch das Kopieren wurde anfangs noch ungenau und wenig stiltreu geübt, bis endlich eine mechanisch genaue Wiedergabe den vollen Verzicht auf eigene Leistung darstellte.

So stehen im I. Jahrh. nebeneinander das extreme Barock der Laokoongruppe und der kühle Klassizismus der Pasitelesschule, die zugleich das Kopieren im großen Stil betrieb. Rom wurde das letzte große Zentrum des Hellenismus, der dort in allen seinen Zweigen weiterblühte und noch manchen frischen Trieb ansetzte. In diesem vielfältigen Nebeneinander und Durcheinander wurde die griechische Kunst zur Weltkunst, wurde das Gold der beiden großen Jahrhunderte zur Münze geprägt, die in der späteren Kaiserzeit schließlich in aller Händen war, von Schottland bis zum Sudan und bis in den fernen Osten.

Die Hauptzüge dieser hellenistischen Weltkunst muß ich Ihnen kurz in Erinnerung rufen.

In der bildenden Kunst ist besonders bezeichnend eine Weiterbildung nach zwei entgegengesetzten Seiten. Einerseits wird gesteigert bis zur Übertreibung; die freie Bewegung der Formen im Raum und starker pathetischer Ausdruck vereinigen sich zu einer Strömung, die dem Barockstil verwandt ist, ohne ihm doch genau zu entsprechen. Man bezeichnet sie wohl besser als asianisch, wobei man sich freilich bewußt bleiben muß, daß auch der damit angedeutete Vergleich mit der schwülstigen asianischen Rhetorik nur teilweise zutrifft. Die aus später Entstellung glücklich befreite Gruppe des farnesischen Stieres ist für uns das glänzendste Beispiel dieser Richtung, sie ist größer in Form und Ausdruck als der Laokoon, den wir noch am ehesten barock nennen dürfen: sein Einfluß war ja ein treibendes Moment bei der Entstehung des italienischen Barockstils. Auch am pergamenischen Gigantenfries sind vorwiegend die gleichen

Kräfte wirksam. In gedrängter, unruhiger Fülle bedecken die Figuren den Grund, dessen freie Fläche im älteren Reliefstil bestimmend mitwirkte; erst der frühhellenistische sogenannte Alexandersarkophag durchbricht dies Prinzip im Sinn einer malerischen Vertiefung des Grundes in mehreren Raumschichten.

Überhaupt scheint die Malerei, wie meistens, so auch in der Entwicklung des asianischen Barockstils der Plastik vorangegangen zu sein. Wie die Maler Parrhasios und Timanthes ihre pathetischen Werke lange vor dem Bildhauer Skopas schufen, so scheint der frühhellenistische Maler Theon von Samos bereits in ein theatralisch hohles Pathos verfallen zu sein, wie es sich in der Plastik erst 100 Jahre später nachweisen läßt. Falls er wirklich sein Bild eines zum Angriffe vorstürmenden Kriegers beim Klange eines Trompetensignals plötzlich zu enthüllen pflegte, so konnte diese unkünstlerische Illusionshascherei nur Erfolg haben, wenn die Figur gerade auf den Beschauer zustürzte; daß aber eine so ungestüme Bewegung aus dem Bilde heraus die künstlerische Geschlossenheit zersprengt, lehrt so manches Barockbild des XVII. Jahrh. Ein Stück des Weges, der schließlich zu Theon führt, läßt sich an den späteren attischen Grabreliefs verfolgen.

Andererseits findet eine Verfeinerung bis zum Raffinement statt. Die Weichheit der Marmorbehandlung, wie sie Praxiteles ausgebildet hatte, führte bis zu illusionistischer Verflüchtigung der Form; der Stimmungsgehalt seiner Werke wurde im idyllischen Sinn erweitert.

Ein anderer Zug ist der Realismus in der Wiedergabe von Zufälligkeiten und Einzelheiten der Erscheinung, in der Vorliebe für Genreszenen, auch niederer Art, wobei auch fremde Volkstypen scharf erfaßt wurden. Reales und Ideales mischte sich im Idyll.

Der Einfluß der hochentwickelten Malerei auf die Plastik ist offenkundig, nicht nur im Reliefstil; Terrain und Umgebung wirkten auch in der Rundplastik. Eine besonders reizvolle Neuerung waren die schlafend gelagerten Figuren, wie Ariadne, Endymion, der Hermaphrodit, die erst in der landschaftlichen Umgebung der Gärten und Parks zu voller Wirkung kamen.

Den äußerlich auffälligsten Ausdruck fand die neue Zeit in der Architektur. Einerseits entstanden einheitliche Riesenanlagen unter Überwindung oder Dienstbarmachung der Natur, Städte, Burgen, Heiligtümer. Das hellenistische Ephesos mit seinen Mauern, die einen langen Bergrücken ersteigen, mutet wie eine ungeheure Vergrößerung von Athen an. Jeder kennt den gigantischen Plan, den Berg Athos zu einer Statue Alexanders umzubilden, die eine Stadt in der Hand halten und einen ganzen Fluß aus riesiger Schale als Spende ausgießen sollte. Gleichzeitig erwachsen der dekorativen Skulptur Riesenaufgaben wie der Fries des pergamenischen Zeusaltares. Andererseits beginnt die dekorative Verwendung tektonischer Formen, besonders die Fassadenbildung aus Säulenordnungen, und eine reiche Ausbildung der Innenarchitektur, auch in Privatbauten.

Bekannt ist der ungeheure Luxus selbst ephemerer Anlagen, wie Hephästions Scheiterhaufen, der Leichenwagen Alexanders des Großen, das Festzelt des Ptole-

mäos Philadelphos, und glänzender Festzüge, die freilich die Grenzen der Kunst vielfach überschritten. Hephästions Scheiterhaufen war eine riesige Stufenpyramide nach Art der altchaldäischen Heiligtümer, gut 60 m hoch und gegen 180 m im Geviert; ihr plastischer Schmuck bestand aus etwa 1000 vergoldeten Kolossalfiguren und mehreren großen Friesen, die viele Millionen kosteten. Alexanders Leichenwagen war ein von Gold und Edelsteinen strahlender großer Baldachin, den 64 kostbar geschirrte Maultiere zogen. Das Zelt des Ptolemäos endlich war eine prunkvolle Basilika nicht nur von höchstem Glanz der Ausstattung zum Festgelage, sondern auch von reichstem bildnerischem Schmuck. Mit 100 Marmorwerken 'der ersten Künstler' wechselten die Bilder der alten sikyonischen Maler, die zu dem Millionenwert an edlen Metallen und Steinen den höheren Wert edelster Kunst fügten.

All dieser märchenhafte Glanz spiegelt äußerlich noch deutlicher als die Entwicklung der bildenden Kunst den Charakter der Zeit Alexanders und der Diadochen: die schrankenlose ungehemmte Kraft, der alle Schätze der Welt zufielen, griechisches Heroentum mit orientalischem Gottkönigtum verbunden zu einem dionysischen Triumphzug in das Märchenland von Tausend und einer Nacht: denn nicht nur die alten inneren Schranken des Hellenentums fielen, sondern auch die Grenzen gegen die Barbaren. Die Orientalen nahmen jetzt an der hellenischen Kultur teil, nicht ohne von eigenem Gute beizumengen, wie schon am Scheiterhaufen des Hephästion; dies Eigene aber war zum Teil altgriechisches Lehngut aus der Lyderzeit, aufgenommen, bevor das Perserreich sich gegen den Westen abschloß, still bewahrt in den Jahrhunderten der freien Entwicklung der hellenischen Kultur. Die gleiche Erscheinung können wir im Westen von den Alpen bis nach Belgien hinauf noch in der Kaiserzeit beobachten. Mit dem Siege dieses von den Barbaren getragenen ewig Primitiven über den frei entfalteten Hellenismus beginnt das Mittelalter: die griechische Kultur hat den Kreis vollendet, der sie wieder zu ihren Anfängen zurückführt.

Die genannten Einzelzüge vereinigen sich zu einem scharf umrissenen Bilde, das sich bei genauerer Betrachtung leicht mit Form und Farbe füllen ließe. Als Ganzes steht die hellenistische Kunst bei aller Vielgestaltigkeit eigenartig vor uns; wie tief aber ihre einzelnen Elemente in der Vorzeit wurzeln, pflegt allzuwenig beachtet zu werden.

Wagen wir gleich den Griff in die fernste Vorzeit! Ein Jahrtausend liegt zwischen der weiten Ausbreitung der alten kretisch-mykenischen Kultur und der des Hellenismus; in jugendfrischer Schöpferkraft schaltet die eine frei mit dem Gute der alten orientalischen Kulturen; mehr kombinatorisch als schöpferisch, mehr expansiv als intensiv ist die andere: und doch hat es in der Zwischenzeit weder auf griechischem Boden noch rings ums Mittelmeer eine gleiche Einheitlichkeit verfeinerter Kultur und Kunst gegeben; ähnliche Ursachen hatten abermals ähnliche Wirkungen. Aber hier und da scheint doch mehr als das vorzuliegen.

Die altkretischen Künstler besaßen den raschen Blick und die sichere Hand, um das Wesentliche der Form und den ausdrucksvollen Moment selbst

in der ungestümen Bewegung zu erfassen und mit wenigen Zügen festzuhalten: den optischen Eindruck wollten sie wiedergeben, nicht in sich geschlossene Organismen von innen heraus aufbauen. Eine solche Kunst pflegen wir illusionistisch zu nennen. Auch in der hellenistischen Kunst spielt der Illusionismus eine bedeutende Rolle; mit Unrecht hat man darin etwas national Römisches finden wollen. Hellenistische Gemmen dieser Richtung mit kretisch-mykenischen zu vergleichen, ist besonders lehrreich. Wie mit spielender Leichtigkeit hingeworfen erscheinen die Bilder in den harten edlen Steinen; bei den mykenischen Gemmen überwiegt das kräftige Streben auf das Ganze von Form und Bewegung, bei den hellenistischen die Zartheit; die Figuren machen einen Eindruck, als ob sie nur eben flüchtig hingehaucht seien.

Etwas bekannter als solche Werke der Kleinkunst sind hellenistische Skulpturen dieser Richtung; man pflegt sie alexandrinisch zu nennen, obwohl die bedeutendsten Fundstücke aus kleinasiatischem Kreise stammen, Beispiele überall nachzuweisen sind und die ersten Anfänge in der Spätzeit des Praxiteles liegen. Der berühmte Frauenkopf aus Pergamon hat vielfache Würdigung erfahren; ich möchte Ihnen fein empfundene Worte vorlesen: 'Die Einzelformen sind nicht scharf nebeneinander gesetzt, sondern sie fließen ineinander als unlösliche Teile eines Ganzen; sie stehen wie malerische Werte neben- und gegeneinander. An dem pergamenischen Kopf erscheint das Auge wie hingehaucht, die Lider wie in eins verschwimmend mit dem Augapfel, das Ganze mit wenigen weichen Meißelstrichen angedeutet, wie unbekümmert um den natürlichen Bau: aber es blickt, es bewegt sich, und der feuchte Glanz eines milden Frauenauges scheint von dem Marmor auszustrahlen. Der Mund atmet. Die malerisch weiche Empfindung ist in jedem Drucke der zarten Modellierung zu spüren.'

Von anderem, schlichterem Reiz ist ein Mädchenkopf aus Chios, dessen unvergleichlich duftige Zartheit, verbunden mit größter Reinheit der Flächen und Konture, einen gleichgestimmten großen Bildhauer unserer Zeit, Auguste Rodin, zu enthusiastischen Worten begeistert hat.

Von den Nachklängen der hellenistischen Malerei ist wohl das bedeutendste Beispiel eines pastosen Illusionismus ein Mosaik im Fortunaheiligtum von Praeneste, das freilich bei den der Kunst fernstehenden 'Sachverständigen' bisher wenig Verständnis gefunden hat.

In klassischer Zeit finden sich nur schwache Spuren des Illusionismus in Hellas; die europäisch-helladische Weise bevorzugte strengen organischen Aufbau. Altionische Werke VI. Jahrh. aber zeigen den Illusionismus hoch entwickelt. Wir wissen jetzt, daß Milet schon in spätmykenischer Zeit gegründet ist; die Ansiedler sind ja die vertriebenen Träger der mykenischen Kultur. Im griechischen Osten liegt nun auch der Schwerpunkt der hellenistischen Kunst. Daß die *terribiltà* des alten Ionismus in der pergamenischen Kunst neu aufzuleben scheine, ist schon vor Jahren ausgesprochen worden. Damit scheint die Brücke über ein Jahrtausend hinweg geschlagen.

Äußerlich greifbarer ist ein Beispiel aus der Architektur. Rundbau und Apsidenbau haben im Hellenismus eine glänzende Ausbildung von größter Be-

deutung für alle Folgezeit erfahren. In der klassischen Blütezeit traten beide, besonders aber der Apsidenbau, in den Zentren der Kultur stark zurück. Der Ovalbau ging damals sogar ganz verloren. Nur die konservativsten Kulte und der niedere Profanbau sicherten das Fortleben dieser Nachkommen der primitiven Rundhütte der Urzeit — denn daß alle späteren Rundbauten und Apsiden auf die kunstlosen Behausungen der Vorzeit zurückgehen, läßt sich an langen Entwicklungsreihen Schritt für Schritt verfolgen. Schon einmal hatten diese Urformen eine künstlerisch glänzende monumentale Ausgestaltung erfahren: in den großen mykenischen Kuppelgräbern. Über sie hinweg reichen die Wurzeln des hellenistischen Rundbaus in die ältesten Zeiten menschlicher Kultur.

Von den Fäden, welche die hellenistische Kunst mit der archaischen verbinden, habe ich den Illusionismus bereits erwähnt; das schönste Beispiel ist wohl der Frauenkopf von einer jener Säulen des ephesischen Artemistempels, deren viele König Krösos der Göttin geweiht hat. Die sich langsam mehrenden Funde zeigen uns, daß die altionischen Bildhauer den Eindruck der in Luft und Licht gesehenen Formen ganz ähnlich wiederzugeben wußten wie die hellenistischen Künstler mit ihrer soviel größeren Freiheit und ihrer Beherrschung aller Mittel.

Auch das im Hellenismus ausgebildete landschaftliche Relief hat merkwürdige Vorgänger im strengen Archaismus. Eines der ältesten Giebelreliefs von der Akropolis zeigt in Hochrelief einen Tempel mit Bezirkmauer, vor welchem verschiedene Figuren erscheinen; in zarter Flachzeichnung ist der heilige Ölbaum angegeben. Im Gegensatz dazu sind bei den klassischen attischen Reliefs landschaftliche Zutaten aufs äußerste beschränkt. Wieder bietet die ionische Peripherie das Bindeglied: lykische Reliefs zeigen ganze Stadtbilder, wie sie die altorientalische Kunst in ihren Bilderchroniken gab und auch die mykenische Kleinkunst andeutete.

Ähnlich liegen die Dinge beim Realismus, den man meist als ein Hauptmerkmal der hellenistischen Kunst bezeichnet, ohne den dehnbaren Begriff genauer zu bestimmen; der Realismus tritt aber in verschiedenen Formen und Graden auf und stellt nur eines von verschiedenen konstituierenden Elementen eines Kunstwerkes dar.

Den frischen Realismus der kretisch-mykenischen Kunst brach der europäisch-geometrische Stil; aus strengster abstrakter Stilisierung mußten die altgriechischen Künstler sich schrittweise wieder an die Natur heranarbeiten. Bei den Ioniern brach das mykenische Erbe bald wieder durch; sie steigerten es rasch zu packender Kraft. Deutlicher als die spärlichen Reste ihrer großen Kunst zeigen uns bemalte Tongefäße, welche erstaunliche Ausdrucksfähigkeit, welche Feinheit individueller, auch ethnischer Charakteristik selbst einfachen Töpfern zu Gebote stand, obwohl doch die gesamte Kunst ihrer Zeit noch in gebundener Typik befangen war.

Anders in Hellas; dort führte die strenge Zucht der abstrakten europäischen Weise allmählich zu Werken, die eine geläuterte Natur darstellen. Ein feinfühligere Bildhauer hat von den Giebelfiguren des Parthenon treffend gesagt, sie

seien wie über der Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen. Selbst das Porträt beherrschte der Idealstil eine Weile vollkommen. Von dem Bildnis des Perikles sagt auch Furtwängler, der darin doch die individuellen Züge des großen Mannes erkennen wollte, daß 'wir glauben, das rechte Bild des Lenkers eines demokratischen Staates, wie er sein sollte, zu sehen, wo dem innerlich Besten und geistig Vornehmsten von den anderen die Leitung zugestanden wird': also im Individuum den Typus, das Ideal.

Diese klassische Kunst siegte überall, auch in Ionien, aber der Widerstand erlosch nie ganz: der für seine Zeit rücksichtslose Realismus des Bildhauers Demetrios, den wir leider nur aus der schriftlichen Überlieferung kennen, verbindet für uns den archaischen und den hellenistischen Realismus der Formgebung.

Realismus im Vorwurf bewährt die Genredarstellung, deren reiche Ausbildung im Hellenismus bekannt ist. In der klassischen Kunst des V. Jahrh. tritt sie stark zurück, sogar in ihrer alten Domäne, der Kleinkunst, wo wir doch im Archaismus das bunteste Bild des Lebens finden, bis zur Schusterwerkstatt und zur Barbierstube. Im IV. Jahrh. beginnen dann wieder Genremotive in die Idealtypen einzudringen: die brauronische Artemis des Praxiteles zieht den Mantel an, den fromme Frauen ihr geweiht haben, die knidische Aphrodite legt vor dem Bade ihre letzte Hülle von sich, Apollon zielt als spielender Knabe mit dem Wurfpeil nach einer Eidechse. In den Hellenismus hinein führt uns der Maler Antiphilos, der Nebenbuhler des Apelles, dessen realistisches Hauptwerk, die Wollarbeiterinnen, uns unwillkürlich an die Gobelinfabrik des Velasquez erinnert; denn das vollentwickelte Interieurbild ist für Antiphilos bereits bezeugt.

Nichts zeigt das gegenseitige Verhältnis des alten und des neuen Genre besser als ein Vergleich des spätarchaischen Dornausziehers mit seiner hellenistischen Umbildung. Bei der alten Figur finden wir naive Versenkung in den Vorwurf, reine Darstellung ohne jede sentimentale Nebenempfindung. Der Realismus liegt im Motiv, in der Bewegung, die charakteristisch ist ohne Rücksicht auf schöne Linie und Massenverteilung, und in den jugendlich mageren Formen, die aber einfach und groß gesehen sind. Der Kopf dagegen zeigt den üblichen schönen Typus ohne besonderen Ausdruck und das wohlgepflegte Haar folgt nicht einmal der Schwerkraft. Zum Realismus kommt also klassischer Idealismus und archaische Naivetät, wie so oft in der Zeit des Überganges vom gebundenen zum hohen Stil.

Die hellenistische Figur folgt in der Komposition ihrem Vorbild genau, aber der Realismus der Einzelform geht bis ins kleinste, und aus dem schönen gepflegten Knaben ist ein derber Gassenbube mit ganz individuellen Zügen geworden, kurz geschoren, wie es der Gewohnheit seiner Zeit entsprach und zur Vermeidung jenes Konfliktes mit der Schwerkraft für die plastische Darstellung erforderlich war. Bei dieser Umgestaltung war als ein neues Moment die sentimentale Empfindung wirksam, mit welcher die verfeinerten Kulturmenschen der Spätzeit Natur und Unschuld betrachteten. Von einem der glanzvollsten hellenistischen Fürsten, Ptolemäos Philadelphos, ist uns überliefert, daß er in seinem

Marmorschlosse 'den Lazzarone beneidete, der drunten auf der Düne am Hafen sich in der Sonne streckte'.

In diesem Zusammenhange bedarf es noch eines Blickes auf eine uns heut besonders vertraute Kunstgattung: auf das Stilleben. Seine Anfänge finden sich auf archaischen Vasen; Waffen, Toilettengerät, Musikinstrumente werden gelegentlich zu selbständigen Bildchen zusammengestellt. Dem Idealstil des V. Jahrh. ist das Stilleben selbstverständlich fremd; neu auflebt es an der Schwelle des Hellenismus in den Blumenstücken des sikyonischen Malers Pausias. Im Hellenismus hat es dann eine Ausbildung erfahren, die hinter der modernen Kunst nicht zurücksteht.

Wir wenden uns zur ersten klassischen Blütezeit im V. Jahrh. Die Grundlage für den Hellenismus ist die Sophistik, die auf geistigem Gebiet schon 100 Jahre früher dasselbe tat wie Alexander auf politischem: sie sprengte alle Bande des Herkommens, auch die nationalen, entfesselte die Individualität und machte den Menschen zum Maß aller Dinge, seinen Verstand zum höchsten Gesetzgeber, sein Seelenleben zum Gegenstande des Studiums. Die Reaktion nach dem Fall von Athen verzögerte die volle Anwendung dieser Theorien auf die Praxis der großen Politik: Lysander und Epaminondas fielen, und erst Alexander der Große wurde zum Vollender des Geschickes. Auf diesem Zusammenhange beruht die innere Verwandtschaft zwischen den künstlerischen Schöpfungen der Sophistenzeit und denen des Hellenismus.

Wieder offenbart die Baukunst am deutlichsten die neuen Lehren. Schon die radikale Umgestaltung der Akropolis mutet hellenistisch an: die künstlerische Wirkung galt den Schöpfern höher als die Rechte alter Heiligtümer. In den verkümmerten, aber durchaus nur provisorisch gedachten Bauplänen der Propyläen und vielleicht auch des Erechtheions steht uns der heiße Streit der Parteien noch heute vor Augen. Etwas Ähnliches sehen wir ja auch hier in Basel: in die feine Rhythmik der neuen Rheinbrücke will sich das alte Kapellechen durchaus nicht einfügen. Noch auffälliger ist der neue Städtebau des Sophisten Hippodamos von Milet. Seine amerikanisch rationalen Pläne des Piräeus, von Rhodos und von Thurii, jener durch und durch sophistischen Gründung, sind die Muster für die zahllosen Neuanlagen des Hellenismus mit ihrem rechtwinkligen Netz wohlproportionierter breiter Hauptstraßen und Plätze mit schmälere Seitenstraßen. Mächtige Felssprengungen wurden nicht gescheut, um auch der widerstrebenden Natur die wohldurchdachten Pläne aufzuzwingen.

Auch der vergängliche Glanz der großen Festzüge und Scheiterhaufen hat seine Vorläufer in dem Zuge des Nikias über die Schiffbrücke von Rheneia nach Delos und weiterhin im Scheiterhaufen Dionysios' I. von Syrakus.

Das psychologische Interesse der Zeit ist in Euripides verkörpert; im Schauspiel ist sein rechter Nachfolger erst Menander, denn die Tragiker des IV. Jahrh. treten zurück, und Platon brach mit dem Drama und schrieb Dialoge. Auch die Liebeslegien des Antimachos, dessen Jugend in die Zeit des Peloponnesischen Krieges fällt, waren in Stimmung und Gelehrsamkeit schon ganz 'alexandrinisch'.

Dem entspricht es, daß in der bildenden Kunst das Pathos, das im Hellenismus so sehr gesteigert wurde, nicht erst im IV. Jahrh. mit Skopas und dem Maler Aristides einsetzt: wieder ist es ein Ionier, Parrhasios, der schon zu Euripides' Zeit stärksten psychologischen Ausdruck gab; neben ihm steht in Athen Timanthes; die Anfänge reichen auch hier in den Archaismus hinauf. In den Werken des Parrhasios und Timanthes war das von Xenophon überlieferte Verlangen des Sokrates nach seelischem Ausdruck in der bildenden Kunst bereits erfüllt.

Stürmische Bewegung und leidenschaftlichen Schwung verrät auch die spätphidiasische Plastik. Den gleichen Geist finden wir in den Nachklängen des Endes der Niobiden am Thron des Zeus von Olympia und im Westgiebel des Parthenon: im Streit um den Besitz Athens sind Poseidon und Athena heftig gegeneinandergefahren und wie im Auseinanderprallen stoßen sie ihre Waffen zum Zeichen der Besitzergreifung machtvoll in den Boden. Auch ihr Gefolge ist in erregter Bewegung, die erst in den Giebelecken ruhiger ausklingt. Das gleiche Prinzip, doch anscheinend etwas gemildert, beherrschte auch den Ostgiebel. Eine auch nur in Nachklängen erhaltene Athenastatue dieser Richtung ist das lebensprühendste Bild der als Vorkämpferin dahinstürmenden Walküre.

Endlich geht durch diese Plastik auch ein malerischer Zug, wie so oft im Hellenismus: das Auftauchen des Helios, das Versinken der Selene im Ostgiebel des Parthenon ist durchaus malerisch empfunden. Es war dies ein Lieblingsmotiv des Phidias, das er an seinen beiden großen Sockelreliefs verwendet hat, bei der Geburt der Aphrodite aus dem Meer an der Basis des Zeus von Olympia und bei der Schmückung der Pandora am Sockel der Athena Parthenos. Der Einfluß der großen Malerei des Polygnot und seines Kreises ist hier unverkennbar.

Unmittelbar schließlich ruht die hellenistische Kunst auf der zweiten Blütezeit im IV. Jahrh.; es bedarf keines Eingehens darauf; nur wenig, mir besonders wichtig Erscheinende möchte ich noch hervorheben.

Nur aus der Kunstgeschichte des IV. Jahrh., aus dem gegenseitigen Verhältnis von Skopas und Lysippos, ist die Entwicklung jener Hauptrichtung der hellenistischen Kunst, die wir asianisch genannt haben, von dem glänzenden Naturalismus der Frühzeit zu dem barocken Stil verständlich, welcher die Kampfgruppen des attalischen Weihgeschenks auf der Burg von Athen teilweise, den Gigantenfries des pergamenischen Zeusaltares völlig beherrscht. Die großen Neuerungen des Skopas, vor allem die naturwidrig übertriebene Formgebung, auf welcher das starke Pathos seiner Werke beruhte, hätte in einer Generation zum Stil des pergamenischen Altars führen können. Aber die griechische Kunst war noch zu frisch, um so haltlos ins äußerste Extrem zu fallen: gesunde Kunst kehrt immer wieder zur Natur zurück. Lysippos hat die Erregenschaften des Skopas vertieft, verfeinert und individualisiert, freilich nicht nur durch Naturalismus, sondern auch durch einen neuen Stil.

100 Jahre blühte Lysipps persönliche Schule und beeinflusste sogar die ganz andersartige Nachfolge des Praxiteles, die still nebenherging. Lysipps

Urenkelschüler reichen in die Zeit Attalos' I. hinab: dieser starke Strom beherrschte das erste Jahrhundert des Hellenismus. Die skopasische Art hielt sich zwar dauernd, ziemlich rein sowohl wie mehr oder minder vermischt; eine führende Rolle aber spielte sie nicht. Doch endlich ermüdete der Geschmack auch an dem feinen Naturalismus der Lysippschule und an der duftigen Zartheit und Weichheit nachpraxitelischer Werke: man verlangte nach stärkeren Reizen. Das Erbe des Skopas bot die leicht faßbaren, starken, oft groben Akzente, mit welchen der künstlerische Takt ihres Schöpfers hauszuhalten wußte, deren Ausarten Lysipp verhindert hatte. Die lange zurückgedämmte Flut brach jetzt herein und führte rasch zu barocker Übertreibung, zu geschwollener Formgebung und hohlem Pathos, dem freilich hier das Erbe des Lysippos, dort das des Praxiteles die Alleinherrschaft stets verwehrt hat — selbst am pergamenischen Zeusaltar. Es ist nicht zufällig, wenn auch schwerlich gerecht, daß der Ruhm des Skopas spät ist; die maßgebenden Kunstschriftsteller des Frühhellenismus hatten kein Organ für seine Art.

Zum Schlusse wollen wir zwei große Werke des IV. Jahrh. kurz betrachten: das Mausoleum von Halikarnaß und die Niobidengruppe. Das Mausoleum könnte eine hellenistische Schöpfung sein: griechische Künstler feiern orientalisches Gottkönigtum mit einem Bau von unerhörter Kühnheit und von unerhörtem Reichtum des plastischen Schmuckes; asiatisch ist der hohe Unterbau, asiatisch die krönende Stufenpyramide: die Verschmelzung hellenischen und orientalischen Gutes, der große dekorative Zug des Ganzen scheint völlig hellenistisch.

Für hellenistisch gilt denn auch vielfach, doch sicher mit Unrecht, jenes andere große Werk des IV. Jahrh., die Niobidengruppe. Lehrreich ist der Vergleich mit den Nachklängen der erwähnten phidiasischen Komposition: dort eine oft gewaltsam wilde Bewegung, pathetisch im elementaren Sinn, ein Fallen und Sterben wie in heißer Schlacht, aber fast noch äschyleisch einfach, psychologisch nicht individualisiert; hier eine ganze Skala psychologischen Ausdrucks, das menschliche Leiden individuell erfaßt wie bei Euripides. In der Malerei entsprach der Niobe die sterbende Mutter mit dem Säugling von Aristides; denn starker geistiger Ausdruck ist doch die Voraussetzung für die rhetorische Übertreibung, die der Sterbenden die Furcht ansehen wollte, ihr Kind könne mit der Milch Blut und Tod trinken.

Nichts Menschliches war dieser Kunst mehr fremd, die stärksten Quellen hatte sie ausgeschöpft; die hellenistischen Künstler standen solchen Leistungen gegenüber wie der späte Homeride, der klagt, daß die Wiese der Kunst gemäht, ihre Grenzen festgelegt seien. Und doch war diesen Künstlern ein hohes priesterliches Amt verliehen: ihrer Welt und unserer Welt als unvergängliches Gut die reine Blüte der Weltenjugend zu überliefern.
