



GRIECHISCHE KULTURGESCHICHTE

BAND 3

JACOB BURCKHARDT

Griechische Kulturgeschichte - Dritter Band

Jacob Burckhardt

Inhalt:

[Jakob Burckhardt – Biografie und Bibliografie](#)

[Griechische Kulturgeschichte – Dritter Band](#)

[Sechster Abschnitt. Die Bildende Kunst](#)

[I. Das Erwachen der Kunst](#)

[II. Die Kunstgattungen](#)

[III. Die Philosophen und Politiker und die Kunst](#)

[Siebenter Abschnitt. Poesie und Musik](#)

[I. Die Urzeit](#)

[II. Die hexametrische Poesie](#)

[III. Die Musik](#)

[IV. Die Poesie ausserhalb des blossen Hexameters](#)

[Achter Abschnitt. Zur Philosophie, Wissenschaft und Redekunst](#)

[I. Fördernisse und Hemmung](#)

[II. Der Bruch mit dem Mythos](#)

[III. Die Redekunst](#)

[IV. Die freie Persönlichkeit](#)

[V. Die wissenschaftliche Forschung](#)

[VI. Geschichte und Völkerkunde](#)

*Griechische Kulturgeschichte Dritter Band, Jacob
Burckhardt
Jazzybee Verlag Jürgen Beck
Loschberg 9
86450 Altenmünster*

ISBN: 9783849606299

*www.jazzybee-verlag.de
admin@jazzybee-verlag.de*

Jakob Burckhardt - Biografie und Bibliografie

Schweizer Kultur- und Kunsthistoriker, geb. 25. Mai 1818 in Basel, gest. daselbst 8. Aug. 1897, studierte auf der Universität seiner Vaterstadt Theologie, deutsche Literatur und Geschichte und setzte diese Studien in Berlin fort. Hier ward er mit Franz Kugler befreundet, für den er später die zweite Auflage seines »Handbuchs der Kunstgeschichte« (Stuttg. 1848) besorgte. In die Heimat zurückgekehrt, wurde B. in der Folge zum Professor der Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität zu Basel ernannt, dann bei der Gründung des Polytechnikums in Zürich in gleicher Eigenschaft an diese Anstalt berufen, kehrte jedoch bald wieder an die Universität seiner Vaterstadt zurück. 1893 trat er in den Ruhestand. B. zeichnet sich als Schriftsteller ebenso durch lichtvolle Darstellung und Feinheit der Auffassung wie durch gründliche Literatur- und

Quellenkenntnis aus. Er begann seine Laufbahn mit den Werken: »Die Kunstwerke der belgischen Städte« (Düsseld. 1842); »Jakob von Hochstaden, Erzbischof von Köln« (Bonn 1843) und »Erzbischof Andreas von Krain und die letzte Konzilsversammlung in Basel 1482-1484« (Basel 1852). Ihnen folgten seine Hauptwerke: »Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens« (Basel 1855; 8. Aufl. von W. Bode, Leipz. 1901, 2 Tle.), worin in trefflicher Charakteristik die wichtigeren Meisterwerke Italiens aus älterer und neuerer Zeit dargestellt sind; »Die Zeit Konstantins des Großen« (Basel 1853; 3. Aufl., Leipz. 1898); »Die Kultur der Renaissance in Italien« (Basel 1860; 8. Aufl., besorgt von L. Geiger, Leipz. 1902) und die »Geschichte der Renaissance in Italien« (Stuttg. 1867; 3. Aufl., bearbeitet von Holtzinger, 1891). Aus seinem Nachlass erschienen: »Erinnerungen aus Rubens« (Basel 1898); »Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild-Das Portrat in der Malerei-Die Sammler« (das. 1898); »Griechische Kulturgeschichte« (hrsg. von Oeri, Berl. 1898-1900, 3 Bde.). Vgl. Trog, Jakob B., biographische Skizze (Basel 1898).

Griechische Kulturgeschichte - Dritter Band

Sechster Abschnitt. Die Bildende Kunst

I. Das Erwachen der Kunst

Im Grunde diejenigen Leistungen der Griechen, worin sie die größte Überlegenheit über die seitherigen Völker und Zeiten geoffenbart, sind ihre Kunst und ihre Poesie. In dieser Anschauung lassen wir uns keinen Augenblick

irremachen durch Theorien, wie sie z.B. in Hellwalds Kulturgeschichte laut werden. Wenn hier die künstlerische und poetische Entwicklung der Griechen nicht nur mit der Abwesenheit der (den Sklaven überbundenen) materiellen Arbeit in Verbindung gebracht wird, sondern auch mit der Abwesenheit der wissenschaftlichen Tätigkeit, so dürfte hiegegen doch vor allem eingewandt werden, daß wissenschaftliche Leistungen etwas spezifisch anderes sind als künstlerische, indem, was ein Volk in den Wissenschaften versäumt, gewiß von einem andern Volk oder Jahrhundert nachgeholt wird, während Kunst und Poesie eben nur einmal dasjenige leisten, was gar nie mehr nachgeholt werden kann. Und ferner müßte man, wenn man mit einer solchen Bevorzugung der wissenschaftlichen, resp. materiellen Kultur vor der Kunst Recht behalten wollte, allermindestens beweisen, daß diese Kultur die Völker nicht bloß vorwärts bringe, sondern glücklich mache. Aber von aller Aussicht, diesen Beweis führen zu können, ist man weit entfernt. Schon zur großen Verteidigung des Daseins genügt weder Kunst noch Wissen, sondern es bedarf eines Dritten.

Diese Kunst nun, die mit erstaunlicher Lebensfähigkeit so vieles andere überdauert und bis in die römische Kaiserzeit die herrlichsten Blüten getrieben hat, tritt gleich in den ältesten Fundgegenständen mit einer Fülle von Gattungen und Formen auf, welche auf eine enorm reiche Zukunft deutet. Gerne wüßten wir, welches derjenigen Elemente, aus denen die Nation entstanden ist (Pelasger, Karer, Leleger, Kreter, Phryger), den Funken des Schönen in sich gehabt hat, und welches vorzugsweise bildnerisch und monumental gesinnt war¹. Jedenfalls kann schon für die älteste Zeit in Betracht gekommen sein die *Vielheit* des Daseins, zumal die Menge von Fürsten- und Adelshöfen, welche Mittelpunkte künstlerischer Tätigkeit sein konnten,

und ebenso gewiß auch die lokale Unabhängigkeit und Vielartigkeit des Kultus, in welchem allem sich sehr frühe wohl schon der agonale Wettbetrieb geltend gemacht hat. Daneben aber war es schon in der Kinderzeit von Nation und Kultur wichtig, daß eine *Sitte* und *Gewohnheit* mannigfachen Bildens entstand, und darum hat lange, bevor das *Wie* die Bildnerei beschäftigte, das *Was* die Grundlage aller bildnerischen Übung schaffen müssen. Die Anlässe waren wohl hauptsächlich erstens der *Götterdienst* mit Verbildlichung der Götter und mit Weihgeschenken figürlicher Art, und sodann das *Grab* mit den mitgegebenen Bildwerken und Figuren, welche schon frühe ikonisch sein wollten. Erst sekundär kommt dann in Betracht ein monumentaler Wille, der sich für seine Schöpfungen unvergänglicher Stoffe bedient, ohne doch die Existenz einer ganzen dädalischen Kunst in Holz auszuschließen. Und neben diesem allem macht sich als besonderer Trieb die *Schmuckliebe* geltend, welche sich schon bei Wilden so stark regt und so zierliche, auch im Stoff sehr ausgesuchte Bildungen hervorbringt, bei einiger Kultur dann aber die Macht und den Reichtum sehr ernstlich in ihren Dienst nimmt.

Von dieser ältesten Kunstübung legen nun für uns hauptsächlich die Funde Schliemanns Zeugnis ab. Bei ihnen imponiert vor allem die Masse von Gold. Wir erinnern nur an jenen Becher von Ilion in Gestalt eines eingekappten Nachens, aus dem jedenfalls von beiden Seiten getrunken wurde, Schliemanns *depas ampikypellon*, und andere ilische Gefäße, und an das überaus viele flachgeschlagene Goldblech, welches sukzessive den in der ältesten Fundschicht von Mykenä, auf der Akropolis bestatteten Toten als Schmuck (Totenapparat) mitgegeben wurde. Wir lassen es auf sich beruhen, wie weit für einzelne Formen der Teppich oder der Holzstil das Prius ist, und ebenso, welche Formen aus "Prägetechnik" abzuleiten sind;

das Vorbild der Spiralornamente findet Milchhöfer mit Recht in gerolltem und aufgelötetem Draht². Für uns ist das Wesentliche, daß der Stil, womit die ersten Bildungen von Tieren (niederen Seetieren usw.) und Menschen gegeben sind, schon ein ganz sicherer ist. Jene lebensgroßen, aus Goldblech getriebenen Masken mit den oft unangenehmen, aber ganz realistisch gegebenen Zügen sind im höchsten Grade bedeutend als die erste individuelle Darstellung des griechischen Menschen. Schon entwickelter aber sind der rennende Greif³ und die Sphinx, und ganz meisterhaft die massiven Goldsachen⁴: die sog. "Schieber" mit ihren vorzüglichen Kompositionen von Kämpfen und Jagden, die "Ringe" mit ähnlichen Darstellungen und zumal jene große Gemme mit göttlichen Frauengestalten, wofür Milchhöfer die Parallelen in der indischen Kunst nachweist⁵. Diese Gemmen⁶ setzten eine höchst entwickelte, schwierige und aufopferungsvolle Technik voraus; denn es wurden dazu nicht nur die weichen Steine (Steatit, Hämatit), sondern in den späteren Exemplaren auch Sarder, Achat, Jaspis, Chalcedon und Bergkristall verwandt.

Neben diesen Schätzen aus Gräbern, welche älter als die mykenischen Schatzhäuser und als das Löwentor sein müssen und auf einen ganz großen künstlerischen Betrieb in allerfrühester Zeit hinweisen, interessieren uns vor allem die an den Brandopferstätten zu Olympia in tiefster schwarzer Erdschicht massenhaft gefundenen Bronze- (auch Terrakotta-) Figürchen von Menschen und Tieren, besonders Pferden. Sie mögen uns als die frühesten nachweisbaren Anatheme der griechischen Kunst begrüßt sein; von ihnen geht *eine* Reihe weiter bis zu den wundervollen Gruppen des V. und IV. Jahrhunderts. Wenn man dies erwägt, so bekommt man vor einer solchen

Übung alle Achtung; einmal hat die Kunst anfangen müssen.

Nehmen wir zu diesem allen nun noch, was von frühesten Architekturen erhalten ist: die Kyklopenmauern, die Thesaurien, das Löwentor⁷, wobei uns der Anfang architektonischer Gliederung auf griechischem Boden entgegentritt, so gewinnen wir einen Einblick in eine mächtige, der dorischen Wanderung vorangegangene Kunsttätigkeit. Aber zugleich sehen wir uns auch vor eine große Lücke gestellt, welche diese Kunst von der späteren trennt und bis zum VII. Jahrhundert reicht, und möchten dringend wissen, wie dieselbe auszufüllen ist.

Eine Spur, woraus das Weiterleben der mykenischen Kunst zu erschließen ist, bietet das Epos bei Homer und Hesiod⁸ mit der Schilderung der beiden Schilde. Man sieht hier in eine ganze Welt von Darstellungen hinein, und diese sind nicht als Reliefs zu denken, sondern als eingelegte Plattierarbeit aus Metallen verschiedener Farben. Man hat sich z.B. auf dem Schild des Achilles dunkle Trauben, Weinpfähle aus Silber, eine Umzäunung von Zinn, Rinder, abwechselnd von Gold und von Zinn, ein dunkelndes Brachfeld vorzustellen; das alles hat seine Analoga in Mykenä gefunden; besonders in den bronzenen Dolchklingen, worauf in kleinen, höchst delikaten Figuren Jagdszenen in Gold eingelegt sind. Aber daß Kunstwerke aus Metall sich nicht erhalten haben, wo nicht, wie in Ilion und Mykenä, eine besondere Gunst des Zufalls waltete, ist natürlich, und dasselbe gilt, wie Milchhöfer⁹ richtig bemerkt, von der Holzskulptur, deren Repräsentanten für uns Dädalos und die Dädaliden sind, und von der dem späteren Altertum die Kypseloslade und ähnliche Werke erhalten waren. Die Steinskulptur aber, die freilich schon in Mykenä vorkommt, erhob sich langsam und spät, und so ist

man denn, da schließlich nur gebrannte Erde solche Lücken überdauert, für diese ganze Zeit auf die Terrakotten- und Vasenfunde angewiesen, die darum mit Recht der Gegenstand eifrigster Forschung sind.

Für uns aber handelt es sich nun zunächst darum, diejenigen Fördernisse positiver und negativer Art festzustellen, welche die Kunst zu einer so erstaunlichen Blüte gebracht haben, und hier ist nun vor allem der *Freiheit* dieser Kunst zu gedenken. Freilich blieb dieselbe, nachdem die Poesie die Gestalt der Götter längst mit der höchsten Idealität und Lebendigkeit¹⁰ bekleidet hatte, in den Götterbildern noch lange den alten überlieferten Typen treu, und man darf wohl sagen, daß die Anschauung lange schön war, bevor das Bild der Gottheit schön wurde¹¹; dieses wird vielmehr noch Jahrhunderte über Homer hinaus das alte Holzbild (Xoanon)¹² geblieben sein. Aber die Kunst war hierzu nicht *gezwungen*. Während sie bei den Barbaren des Orients, von mächtigen Priesterkasten und dumpfem Volksgeist bedrängt, in wüster Symbolik das Göttliche oder das Religiöse ausdrücken *muß*, weil es überhaupt um jeden Preis greifbar ausgedrückt werden *soll*, und also vor Mischung mit Tierformen, wobei der Kopf des Gottes tierisch bleibt (Ägypten), vor Vervielfachung der Glieder (Indien), vor ritueller Umhüllung und Gebärde (Assur) nicht zurückscheuen darf, und dies alles zu einer Zeit, da durch die sonstige Kulturhöhe das Monumentale als solches schon in hohem Grade ausgebildet ist, und während so die größten Mißgeburten gerade im solidesten Stoff und mit relativ hoher Vollendung ins Dasein treten können, gibt es bei den Griechen keinen Priesterstand, d.h. keine dauernde Macht, welche vorzeitig und tyrannisch irgendeine bildliche Auffassung des Göttlichen erzwungen und in dieser Gestalt festgehalten hätte. Und dies ist kein bloßer negativer Glücksfall, sondern die Griechen *konnten*

keinen solchen Klerus haben, wohl aber haben sie eine Polis, welche den Künstler streng bei Verherrlichung des Allgemeingültigen festhält, so daß der Stil ein einheitlicher bleibt, ohne einförmig zu sein.

Es ist um so merkwürdiger, dieser Sache nachzugehen, weil die Griechen das Monströse ursprünglich auch besessen haben. Die homerischen Beinamen der Hera als der Kuhäugigen (*boopis*) und der Athene als der Eulenäugigen (*glaykopis*) weisen auf eine uralte Zeit, da die griechischen Götter, wie die ägyptischen, Tierköpfe hatten, und die dämonischen Wesen auf den sog. Inselsteinen zeigen noch die greulichsten Mischformen¹³; auch der Mythos enthielt Wüsten, wovon die Geburten der Pallas und des Dionysos Reste sind. Aber dieses alles wurde nach Möglichkeit zurückgedrängt. Schon Homer deutete wohl den Beinamen der Athene wie die Späteren¹⁴, die von einer blau schimmernden Farbe der Augen (*glaykon ton ommaton*) sprachen, und die schrecklichen Mischwesen müssen allmählich aus der Volksanschauung geschwunden sein bis auf wenige, wie die Figuren des Perseusmythos, welche man an den Rändern der Welt weiterlebend glaubte. Der Mythos selbst schaffte sie hie und da weg; so haben sich die Harpyien, Dämonen der scheußlichsten Art, bis zur Zeit der Argonauten behauptet; nun aber ist es hohe Zeit, daß die Boreaden mit ihnen aufräumen. Das Verdienst der Aöden wird es sein, daß das Bild der Götter und dämonischen Wesen, wie wir sie aus Homer kennen, schon völlig unverträglich mit den Fratzen jener Inselsteine ist und nicht gleichzeitig mit denselben in den Gedanken der Griechen existiert haben kann. So ist denn die einzige stehengebliebene *Gottheit* von gemischter Gestalt Pan, an dem noch im XIX. homerischen Hymnus sein Vater Hermes und die andern Götter ihre Seelenfreude haben müssen. Vielleicht war sein Phantasiebild bei starken

Hirtenbevölkerungen dergestalt eingewurzelt, daß die große Operation, welche mit den gemischten Typen vorging, ihn nicht mehr zu berühren wagte. Was sonst noch gemischte Gestalt behielt, war wenigstens keine Gottheit mehr, sondern sank zur dämonischen Fabelfigur.

Die Ablösung vom Strengsymbolischen und Monströsen hatte nun aber auch die bildende Kunst zu vollziehen, und sie vollzog sie, so weit auch der Weg war, den z.B. die Gestalt des Eros vom rohen Stein (*argos litos*)¹⁵, dem ältesten Bild des Gottes zu Thespiä, bis zu dem Wunderwerke des Praxiteles zurückzulegen hatte. Solche rohe Steine können in den Heiligtümern lange die Gottheit dargestellt haben, auch als die allgemeine Bilderlust, die ja bei den Griechen früh und reichlich muß vorhanden gewesen sein, göttliche Gestalten mit darzustellen wagte; denn es ist nicht ohne weiteres zu erwarten, daß deshalb sofort auch das Kultbild, wenn auch nur als Xoanon, entstand. Vielmehr ist es denkbar, daß die Kunst sich noch lange Zeit, nachdem das Epos die Schönheit der Götter selbstverständlich gemacht hatte, nicht recht an dieses wagen wollte, mit anderen Worten, daß die rohen Steine aufgestellt wurden, als man sich bereits bewußt war, die Götter müßten eigentlich schön gebildet werden, und dies könne man nicht¹⁶.

Aber auch mit dem Monströsen hatte das Kultbild seinen Kampf noch zu bestehen. So wurde Hekate in einer älteren Zeit mit drei Köpfen und sechs Armen, ja mit Köpfen von Roß, Hund und Löwe dargestellt¹⁷. Aber schon das Xoanon des Myron auf Ägina gab ihr nur *ein* Gesicht und *einen* Leib, und Alkamenes¹⁸ bildete in seiner Hekate Epipyrgidia beim Tempel der Nike Apteros zu Athen das frühere Monstrum ins Schöne um, indem er es zuerst in jene drei sich enge berührenden Frauengestalten der Artemis,

Selene und Persephone auflöste, von denen die Bronzegruppe des Museo Capitolino vermutlich ein Nachbild ist. Man möchte gerne wissen, auf wessen Rat und Recht hin er dies unternommen hat.

Wo Scheußliches sich hielt, mußte es den Griechen gewaltsam aufgezwungen werden. Als in der Höhle am Berg Elaïon das ältere Holzbild der pferdeköpfigen "schwarzen Demeter" verbrannt war, machten die Phigalier kein neues und unterließen auch die betreffenden Opfer und Feste, bis eine Generation nach den Perserkriegen über das Land Unfruchtbarkeit kam und Pythia sie anwies, die Opfer herzustellen und die Höhle mit göttlichen Ehren zu schmücken. Hierauf erneuerten sie den Kult eifrig und gewannen den Onatas, ihnen um jeden Preis wieder ein Bild zu machen. Er fand wohl eine Abbildung von dem alten Bilde oder eine Tradition darüber vor, das meiste aber soll er "nach Traumgesicht", d.h. ohne Zweifel mit irgendwelcher Milderung gegeben haben¹⁹.

Anderes Monströse blieb stehen, wenn keine Zerstörung darüber kam, wie z.B. das Xoanon des dreiäugigen Zeus im Tempel der Athene auf der Larissa zu Argos, welches den Zeus nach der Deutung des Pausanias²⁰ als Herrscher in Himmel, Erde und Meer darstellte. Auch konnte das Verschönern auf Bedenklichkeiten stoßen. So verschönerte einst eine Priesterin im Tempel der Hilaeira und Phöbe zu Sparta an einem der beiden Bilder den Kopf, offenbar im Geschmacke der reifen Kunst²¹; das andere aber ebenso zu verschönern, verbot ihr ein Traum. Auch an dem gefesselten Ares und an der verhüllten und an den Füßen gefesselten Aphrodite Morpho²², mit denen die Treue des Kriegsglücks und der Frauen symbolisiert war, wird man in Sparta nichts haben ändern dürfen.

Noch manche herbe Symbolik, womit sich die frühere Kunst noch ohne die idealen Mittel, und hier noch dazu in kleiner Darstellung, behelfen mußte, war am Kypseloskasten²³ angebracht: Geryones in Gestalt von drei aneinanderhängenden Männern; der Phobos auf Agamemnons Schild, eine wahrscheinlich menschliche Gestalt mit Löwenkopf; die Ker mit Zähnen wie ein wildes Tier und mit krallenförmigen Nägeln; ferner die Häßlichbildung der Allegorie des Bösen in Gestalt der Eris, endlich eine Allegorie mit einer Aktion: Dike als schönes Weib schleppt ein häßliches, die Ungerechtigkeit (*Adikia*), fort und würgt und schlägt es mit einem Stock²⁴. Auch das üble Thema der aus dem Haupte des Zeus heraufkommenden Athene hat plastisch mehrmals existiert, und es gab ein solches Bildwerk auf der athenischen Akropolis²⁵; aber Phidias am Giebel des Parthenon substituierte einen andern Moment. Und ähnlich überwand die Kunst das Schreckliche: Von dem Heiligtum der Semnen (Erinyen) in Athen sagt Pausanias (1, 28, 6) ausdrücklich: "Weder ihre Bilder haben etwas Furchtbares an sich noch die der übrigen unterirdischen Gottheiten: des Pluton, des Hermes und der Gää"²⁶. Über die Darstellung eines ästhetisch mißlichen Sachlichen half bisweilen die Leichtigkeit der Personifikation hinweg: schon das uralte Bild des Apollon zu Delos²⁷ stellte den Gott mit dem Bogen in der Rechten dar, in der Linken aber nicht direkt drei Musikinstrumente, sondern die drei Chariten mit Lyra, Flöte und Syrinx.

In der Zeit nach Homer, aus unergründlichen Ursachen in Betreff des Wann? und Weshalb erst? erwachte die Lust an reicherer und großartigerer Verbildlichung der Götter und an der massenhaften Darstellung des Mythos; die Kunst erwachte wie aus einem gesunden Schlaf.

Die verschiedenen Techniken fand sie vor. Die großen alten Kulturstaaten hatten dieselben gewiß längst "erfunden", und ihre Übung kannte man schon von den Geräten her, so daß sie an sich schon früher keine Schwierigkeiten würden dargeboten haben. Da also diese äußere Vorbedingung für künstlerisches Schaffen vorhanden war, brauchten die Griechen nur die Augen zu öffnen und ihre Natur walten zu lassen, welche der Kunst nun auch die stärksten positiven Fördernisse bot.

Wir rechnen hierzu die notorische Schönheit der Rasse, von der im letzten Abschnitte dieses Werkes die Rede sein soll, und die bald und rasch zur Höhe gelangte agonistische Gymnastik, deren Betrachtung ihnen das anatomische Studium ersetzte, ferner die entschiedene Vereinfachung und Schönheit ihrer Tracht, welche dem Leibe folgt.

Zumal aber kommt hier endlich die große zentrale Eigenschaft dieser Nation, die sich nur umschreiben läßt, tatsächlich im höchsten Grade zum Vorschein: die Verbindung von Freiheit und Maßhalten, welche allein Lebendig-Ideales schaffen konnte, jener sofortige Respekt der Kunst nicht bloß vor Göttern und Menschen, sondern vor sich selber, das Festhalten und Steigern jedes Gewonnenen; es ist jene so vielgepriesene Sophrosyne, die sich in der besseren Zeit des Staatslebens als Gehorsam bei starker individueller Entwicklung darstellt, und die sich leider im Staate nur gar so häufig vermissen ließ. Hier aber liefert für sie besonders auch nachträglich den stärksten Lebensbeweis die lange Dauer der Kunsthöhe: es folgt nicht wie auf Rafael und Michelangelo ein sofortiger Manierismus mit mühsamen Herstellungen der Kunst durch Eklektiker und Naturalisten.

Ohne knechtische Vorschrift, durch freie Aneignung pflanzt sich die Kunst von einem Geschlechte zum andern fort.

Schon im Mythos spiegelt sie sich – anders als im Orient – als eine Sache großer Individuen. Wir treffen hier zuerst Geschlechter: Kyklopen, Daktylen, Telchinen; dann vom Gott Hephästos an die Heroen der Kunst: Dädalos, Trophonios, Agamedes. Schon frühe tauchen weiterhin historische Künstlernamen mit Traditionen von Schülerschaft auf, und endlich finden sich berühmte, ganz freie, über viele Städte verteilte Künstler und ihre Schulen. So setzt sich die mythische Freiheit und Vielheit der Ursprünge fort; gerade aber, *weil* nicht *ein* Künstler und seine Schule die ganze Kunst nach sich zieht, ist die Kunst vor dem genial Hingeworfenen bewahrt. Das Subjektive darf sich nicht vordrängen; wir konstatieren bei den Griechen eine gänzliche Abwesenheit der Sensation, des Willkürlichen, des forciert Individuellen, des Geniestreichs. Auch auf die Kunst wurde der allgemeine griechische Begriff von der hohen Bedeutung der Erziehung (*paideysis*), gleichviel ob mit völligem Recht, angewandt²⁸.

Man wird nun ewig fragen: Wie entstand diese reine Blüte menschlicher Bildung? Wie behauptete sich diese Freiheit im Gesetzlichen und diese Gesetzlichkeit im Freien?

Die anfängliche Beschränkung der Darstellung auf das Tempelbild oder Kultbild würde das Phänomen nicht erklären²⁹; denn Andacht ohne Schönheitssinn schützt nicht vor dem Fratzenhaften und jedenfalls nicht vor dem Plumpen und Unschönen. Entscheidend wird eher sein, daß die Kunst sich zur Belebung ihrer Gestalten erst aufmachte, als die Poesie ihre Aufgabe schon vollbracht hatte. Die *Sehnsucht* nach dem lebendig Bewegten regte sich schon frühe; für sie zeugen die goldenen und silbernen Hunde des Hephästos vor dem Palaste des Alkinoos³⁰ und der den Schild des Herakles umschwebende Perseus bei Hesiod³¹. Aber die Gestalten der Götter waren im

poetischen und populären Bewußtsein schon zur höchsten Phantasieschönheit durchgebildet, ehe die Kunst an ihre Arbeit ging³². Das Stammeln blieb ihr in dieser Beziehung gänzlich erspart. Und nun gab diese Poesie zugleich auch das Beispiel einer hohen Gesetzmäßigkeit, eines *Stils*. Der Betrieb des Epos allein schon, wie er vor und seit Homer sich darstellte, war eine Schule für die Kunst: schon hier konnte sie lernen, daß man nicht von einer Gattungsform abzugehen habe, bevor derselben alles mögliche Leben abgewonnen sei. Und schon existierte die ältere Chorlyrik und lehrte ebendasselbe.

Theologie und Priestertum haben nichts zur Kunst zu sagen gehabt, deshalb, weil sie (im Sinne der orientalischen Nationen) nicht vorhanden waren. Was aber der Tempel resp. die Polis wesentlich zum Gedeihen der Kunst beitrug, war der monumentale Wille. Es waren höchste Aufgaben richtig gestellt, das Materielle ernst und kostbar, der Aufwand für Zeit und Ort groß, soweit wir überhaupt schließen können.

Die hieratische Einwirkung beschränkte sich offenbar darauf, daß erstens jeder Tempel nichts Geringeres, Unbelebteres haben wollte als der andere und somit ein Wettstreit bestand, durch den eine rasche Ausgleichung innerhalb der einzelnen Gegenden der griechischen Nationalität bewirkt wurde, – daß aber ferner auch jeder Tempel an demjenigen Grade ernster Göttlichkeit seiner Bildwerke festhalten wollte, der anderswo erreicht war, wodurch doch ein heilsames Retardieren in die Kunstentwicklung kam. War dann die Gottheit in irgendeiner Auffassung mit Eifer und Glanz verehrt worden, so ging man gewiß nicht gerne zu rasch davon ab. Auch hier also geschah die Entwicklung im Sinne der Sophrosyne. Aber von einer Knechtschaft unter einem

Tempelstil, wie bei den orientalischen Völkern, die einer völlig vorschriftlichen Kunst anheimgefallen waren, war, wie gesagt, gewiß keine Rede, wenigstens seitdem die Kunst das Xoanon verlassen hatte.

Gewiß aber hat bei den Griechen die Kunst schon sehr frühe unabhängig von den Forderungen der Religion und der Prachtliebe der Mächtigen um des bloßen Gefallens willen geschaffen. Sie entsprach dem enormen quantitativen Kunstbedürfnis der Nation, dem Verbildlichungsbedürfnis, das wir von den frühesten erhaltenen Vasen bis auf die anathematischen Gruppen der Blüte und Nachblüte verfolgen und bis zum pergamenischen Fries, wo die Skulptur eigentlich die Architektur völlig überwältigt.

Und nun können wir noch eine allerstärkste *äußerliche* Triebkraft benennen: es ist dies die Anwendung des Wettkampfes (Agon) auf die Kunst. Dieser äußert sich als Wetteifer der Aristokratien, Tyrannien, reichen Kolonien, das Schönste oder Prachtvollste bei sich daheim zu besitzen; als Wetteifer der Staaten und einzelnen, an die panhellenischen Weihestätten womöglich das Herrlichste zu stiften; als Agon von Tempel gegen Tempel, wovon soeben die Rede war, und in den wahrhaft agonalen Arbeiten der Künstler nebeneinander, wenn auch nicht (wie z.B. im Drama geschah) in Konkurrenz³³ und ohne daß dabei eine Überhetzung, ein Treibjagen auf lauter neue Auffassung stattgehabt hätte. Und dazu kommt noch als eine Hauptsache, daß die Kunst schon von Anbeginn das Gymnastisch-Agonale, von dem so vieles zu lernen war, in vollem Schwunge antraf, es studieren und von da aus Götter und Menschen darstellen konnte.

Allein der gewaltige *innere* Bildtrieb, der allen Geist in Formen auszudrücken gezwungen ist und der die griechische Kunst beseelt vom Chryselephantinbild bis zur kleinsten Tonfigurine und Antefixe, bleibt uns hier wie für alle großen Kunstzeiten ein Mysterium. Er trat auf, als das Epos ungefähr sein Tagewerk getan hatte.

II. Die Kunstgattungen

1. Die Skulptur

Für die Skulptur stellt sich vor allem als Fördernis im Vergleich mit den Heiligtümern anderer Nationen und Religionen der griechische Tempel in seiner Eigenschaft als Haus und Träger der Bilderwelt ein³⁴. Das schönste denkbare Zusammenwirken von Architektur und Skulptur zeigen die Giebelgruppen. Gern wüßten wir, wie lange am Tempelgiebel Malerei und Relief mit der Freiskulptur konkurriert haben. Als diese siegreich war und als erlauchtes Thema den Hauptmythus des betreffenden Heiligtums darstellen durfte, da schuf sie im Ägineten-, im Parthenongiebel usw. jene Wunderwerke der Komposition und der Lichtwirkung, in denen sie die beiden Hälften in schön aufgehobener Symmetrie sich das Gleichgewicht halten und, unter sich gleichwertig, nach einem herrschenden Mittelpunkt ansteigen ließ. Und dazu kamen, als Teile der Tempelarchitektur, noch der äußere und der innere Fries, die der Grieche nach ihrem plastischen Bilderschmuck Figurenträger (*zoporoî*) nannte, es kamen dazu die Metopen und die Akroterien, die, wenn bei den Griechen auch noch maßvoll gehalten, doch mit Palmetten, Greifen und andern Göttertieren, Niken oder Moiren ausgestattet sind.

Die Vorhalle und die übrigen Hallen waren mit Anathemen im weitesten Sinne oft ganz angefüllt, von der Freigruppe bis zur bloßen erbeuteten Waffe, besonders dem Schilde. Hier standen Statuen der Tempelgottheit selbst, ihrer Nebengottheiten, ihrer Priester und Priesterinnen, auch der Stifter und der Heroen des Ortes, außerdem aber auch Throne, Klinen, Leuchter, Tische, Dreifüße, Altäre, Urkundenstelen und Andenken aller Art.

Auch im Innern, dem durch eine Dachöffnung Licht zugeführt werden können, da die Öffnung der Tempelpforten für die Beleuchtung nicht würde genügt haben, befand sich eine Menge von Anathemen. Es waren Statuen der mitwohnenden Götter (*teoi synnaoi*), bisweilen der ganzen mythischen oder allegorischen Verwandtschaft der Tempelgottheit, die gemeinsam oder allmählich hingestiftet waren, besonders aber solche dieser Tempelgottheit selbst aus verschiedenen Zeiten, vom Xoanon abwärts, und unter ihren verschiedenen Beinamen (*epiklhseis*)³⁵, wodurch die Kunst den Vorteil hatte, eine und dieselbe Göttergestalt in verschiedenen Auffassungen darstellen zu können; auch Bildnisstatuen fehlten nicht. Die Hauptsache aber war das Tempelbild, das sich auf einem gleichfalls oft reich geschmückten Piedestal (*batron*), meist frei umgehbar und nur selten an die Tempelwand angelehnt, erhob. Diese freie und isolierte Aufstellung des Hauptbildes, das man weder durch eine Nische mit der Architektur des Tempel in Verbindung brachte, noch als Relief aus derselben hervortreten ließ, ist für die Entwicklung der griechischen Kunst von hohem Wert. Mit ihr gehörte die Hauptaufgabe der Freiskulptur. Man halte damit zusammen, wie die ägyptische Skulptur wesentlich am Bau klebt; selbst wo die Statuen getrennt von Wänden und Pfeilern sitzen, fühlt man doch, daß sie noch dazu gehören, und ohnehin ist ihre Stellung noch so, daß sie wie Bauteile wirken. Auch die christliche Freiskulptur hat sich mühsam vom Altarschrein und von den Bauteilen (Portalen usw.) losarbeiten müssen. Bei den Griechen dagegen ist die Verbindung der Skulptur mit dem Bau, auch wo sie vorkommt, eine gutwillige. Mehrmals ist das Kultbild von zwei begleitenden Gottheiten umgeben – besonders Praxiteles liebte die Trinitäten, – so daß Demeter mit Kore und Iakchos, Apoll mit Artemis und Leto, Zeus mit Hera und Athene, Athene mit Asklepios und Hygieia dargestellt

war³⁶ – zu geschweigen der in kleinem Maßstab beigegebenen Figuren des Bildhauers, der Tempeldienerinnen, siegreicher Feldherren usw. zu Füßen des Hauptbildes, was alles natürlich je nach Größe und Stoff des Bildes sehr verschieden war.

In der Umgebung des Tempels standen im Freien der oft sehr reich mit Reliefs geschmückte Brandopferaltar und die übrigen Altäre, und überhaupt war der ganze Tempelhof (*peribolos*) mit seinen Propyläen, Stoen, Nebengebäuden, Nebentempeln verwandter Gottheiten und der Tempelgottheit mit speziellen Beinamen³⁷ eine Stätte für weitere Kunstwerke aller Art. Hier waren Gemäldehallen, sog. Leschen – auch in den Tempeln befanden sich übrigens hingestiftete Tafelbilder –, mythische Gräber, Statuen – selbst reihen- und alleinweise – von Göttern, Heroen, Helden, Staatsmännern, berühmten Frauen, Wettsiegern, auch Tierbilder und Gruppen auf Lang- oder Halbkreispedestal, dies alles im Maßstab gleichfalls sehr verschieden, und dann etwa noch ein Koloß der Tempelgottheit, wie die Promachos der athenischen Akropolis, – und dazwischen sah man heilige Pflanzen, Quellen und Tempeltiere, die sich frei ergingen.

Verließ man das große Heiligtum, um in die Stadt hinunterzugehen, so fand man auch hier überall kleinere Tempel (*oikhmata, sacella*) und geschlossene Bezirke (*temenh*) von Heroen; die Hauptstätte der Skulptur und Malerei aber war die Agora mit den sie rings umgebenden oder in ihrer Nähe befindlichen Stoen, welche oft wieder der Zugang zu Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden waren. Voll von Skulpturen waren auch Theater, Stadien und Gymnasien, und vor der Stadt kamen die Gräberstraßen mit ihren Monumenten vom Cippus (*sthlh*) an mit der Palmette, welche gleichsam die Bekränzung des

Grabes mit Blumen monumental verewigte, bis zum reichen Grabrelief und zum zierlichen Sacellum. Götterbilder befanden sich in den Quellenheiligümern und Grotten, und heilige Haine mit einem Tempel als Zentrum waren oft reich mit Statuen angefüllt³⁸; von dem Reichtum an Skulpturen vollends, der an den großen Agonalstätten mit ihren Athletenstatuen, Tethrippen, Siegergruppen usw. vorhanden war, machen wir uns kaum einen Begriff. Es war "ein zweites Volk" in Erz und Marmor da³⁹, und es ist, als hätte diese Kunst unendlich vieles hervorbringen müssen, damit noch beim Anblick der Reste die Nachwelt über den Reichtum der Nation und über den ernsten monumentalen Willen staune, den sie mit diesem Aufwande verband.

Für das Phänomen nun, daß in dieser Kunst der ideale Stil verhältnismäßig leicht die Oberhand gewann, wollen wir zwar nicht die innersten Gründe definieren, einige äußere Fördernisse aber sind hier zu betrachten. Vor allem war sie eine religiöse und somit, wie jede religiöse Kunst, auch z.B. die ägyptische, eine dem vollen Realismus abgewandte, mindestens auf das Konstante angewiesene. Ihre nächste Aufgabe war die Götterbildung. Diese war sehr früh möglich, insofern sie in der Phantasie des Volkes schon vorhanden war. Am frühesten ist sie vielleicht in den Inselsteinen und ähnlichen Gebilden jener ältesten Kunst nachweisbar, wo die einzelnen göttlichen Wesen noch mit Tierteilen auftreten; aber auch sonst war das Bedürfnis nach Verbildlichung der Götter gewiß früh allgemein, und dazu war der Drang nach ihrer Vergegenwärtigung vorhanden, welche zugleich eine Huldigung an sie war. Ihren allerersten Ausgang aber mag die Übung der Götterbildung in uralter Zeit beim häuslichen Herde genommen haben. Hier hatte man zuerst die Toten begraben und verehrt und daneben vielleicht von Anfang an die Herdflamme (*estia*); als Konsequenz des

Polytheismus mochten sich dann allmählich, je nach dem Bedürfnis der Anrufung und der Erinnerung an geleistete Hilfe, auch als Erbschaft von Verwandten, eine Anzahl kleiner Götterfiguren an dieser Stelle zusammenfinden. Außerdem aber war auch das Grab ein Ort, wohin Götterfigurinen – allerdings neben Genrefiguren, Tierbildnissen usw. – gestiftet wurden.

Freilich ist es nun sehr merkwürdig, daß der griechische Mythos, wenn wir vom Palladion, den dädalischen und wenigen andern Götterbildungen absehen, von dem vielen vorhandenen Bildwerk gar keinen Gebrauch macht, so wie auch vom Tempel, als deutlichem baulichen Lokal nicht oft die Rede ist. Homer in dem vermutlich doch schon bilderreichen IX. Jahrhundert spricht von keinem Bild; die Götter selber erscheinen bei ihm noch. Aber unabhängig von allem Mythos scheint die Sitte des Bilderstiftens im Volke bestanden zu haben, und nun ist wichtig und entscheidend, daß das Anathem seiner Natur nach auf beständige Wiederholung der Bilder einer und derselben Gottheit hindrängte, von der man Hilfe wünschte oder genoß, und dies vom kleinsten Tierbildchen des Armen an bis zu den Stiftungen reicher Poleis. Indem sich nun in den Tempeln und ringsum durch beständiges Hinstiften eine Masse von Bildern der betreffenden Tempelgottheit aufsamelte⁴⁰, mußte sich notwendig eine Verschönerung und Veredelung des Typus derselben ergeben. Bei dem in allen griechischen Dingen wirksamen Agon war auch hier der Wettstreit eine gegebene Sache, zumal unter den frühen und mächtigen Tyrannien; auch das vielleicht rasche Steigen des Maßstabes bis ins Kolossale und daneben die naive Vorliebe für kostbare Stoffe wird uns bei den großen und reichen Stiftungen nicht wundern dürfen.

Für die Entwicklung der Idealformen aber war es weiterhin entscheidend, daß das *Banner* nicht die Malerei, sondern die *Skulptur* führte, welche genötigt ist, alles innerhalb der einen menschlichen Gestalt abzuschließen und sich fast rein auf die *Form* zu beschränken. Der einzige und natürliche Ausdruck des Geistes ist hier der menschliche Leib, und nun bewähren denn auch die Griechen ein rastloses und endlos reiches Bemühen, alles Geistige: Götter, Menschen, abstrakte Eigenschaften, Örtlichkeiten, Naturereignisse usw., in tausend menschlichen Bildungen darzustellen.

Nicht in der Skulptur allein freilich, sondern in jeder Gattung und von jeher⁴¹ mußte die Darstellung, damit das Geistige als solches spreche, vom bloß Zufälligen, von der gemeinen Wirklichkeit, welche jenes Leben nur verhüllt, individuell gebrochen zur Erscheinung bringt, absehen und die hundert Nebensachen, welche es überwuchern, weglassen. Die Skulptur aber insbesondere ist als solche zu weit größerer Vereinfachung der Form genötigt als die Malerei. In dieser ist die Illusion erlaubt, ja sie kann ein hohes Wirkungsmittel sein, in der Skulptur dagegen niemals. Hier macht sich vielmehr alle genaue und peinliche Verfolgung des körperlichen Details, z.B. etwa eine völlig naturalistische Bemalung, störend und widrig, und in diesem Sinne ist die Skulptur die wesentlich idealistische Kunst, während die Malerei durch Licht und Hintergrund und Fülle der Beziehungen eine ganz andere Gesamtrechnung hat; Rembrandt kann bei durchgehender Häßlichkeit der Formen einen idealen Gesamteindruck machen.

Bei all diesem Streben nach Abstreifung des Nebensächlichen wäre nun doch unter andern Umständen vielleicht nur eine ziemlich tote Verallgemeinerung der

Form erreicht worden; allein hiervor wurden die Griechen durch andere Faktoren geschützt. Vor allem muß der *Wunsch*, sich die Götter zu vergegenwärtigen, ganz anderer Art gewesen sein als in dem knechtischen Orient, und zwar vor allem viel freier von allem Müssen. Besonders stark wirkte hier der Umstand, daß die Poesie schon vorher so mächtig auf die Herrlichkeit der Erscheinung der Götter hingewiesen hatte; auch wären diese, wie die Aöden sie schauten, schon bei weitem vielartiger gewesen als die orientalischen, selbst wenn sie nicht schöner gewesen wären, und in ihrem Gefolge kamen noch alle halbgöttlichen Wesen, die Allegorien, die dienenden Gottheiten (*teoi propoloi*) und alle Gestalten der heroischen Welt. Man mochte es vielleicht einmal kaum mehr erwarten können; eine unendlich reiche und herrliche Welt drängte sich hier ins Dasein.

Da man ferner vom Wüst-Symbolischen frei und rein auf die Menschengestalt angewiesen war, konnte man von Anfang an fest auf die Natur bauen und tat es auch, wie gerade die frühesten erhaltenen Reste durch ihren anatomischen Naturalismus lehren. Die Götter sind ideale Menschen⁴². Von höchster Bedeutung war es hier für die Kunst, daß sich die Ausbildung der Göttertypen in ihr erst vollzog, nachdem sich in der religiösen und poetischen Anschauung die ganze Einzelbedeutung der Götter längst zu *Individualitäten* ausgeglichen hatte und die frühere Naturbedeutung und sonstige ursprüngliche Bedeutung bis auf einen leisen Nachklang verschwunden war. Die Kunst konnte hier völlig frei schaffen und beschränkte und vereinfachte Trachten und Attribute immer mehr, ließ aber dafür den Charakter walten. Hier ist der Leib alles; was dagegen z.B. die Ägis der Pallas *eigentlich* ist, das begehrt die Skulptur kaum selber zu wissen, geschweige uns zu sagen.

Außer in der Einzelform aber suchte man die Wahrheit noch anderswo, nämlich in der Lebendigkeit in Haltung und Gebärde, und auch in dieser war man nicht durch heilige, traditionelle Gesten gehemmt, wie die Künstler des Orients. Diese mit allen Mitteln erstrebte Lebensfähigkeit geht der Idealität voraus, als gründlicher Bruch mit dem Konventionellen. Zuerst äußert sie sich in der Bewegung der Arme und Füße, welche früh anders als bei den Orientalen ist, und hier wird das entscheidende Faktum nicht sowohl die Darstellung des Geschehenden durch einen Erzähler sein – denn diesen Vorteil hätten die Orientalen auch haben können –, sondern das frühe Athletenbild. Bei diesem war man auf die Form, *weil* und *wie* sie lebendig ist, angewiesen, und diese Übung – ein Unikum in der ganzen alten Welt – muß der Starrheit auch der alten Göttertypen ein Ende gemacht haben⁴³.

Höchst bezeichnend ist hier, daß der Kopf am längsten konventionell und, nach unsern Begriffen, unschön und unlieblich bleibt⁴⁴. Während schon die ganze Gestalt der höchsten Vollendung und in ihrer Vielheit dem größten Reichtum und der schönsten Komposition nahe ist, behauptet sich in ihm noch ein gutes Stück Typus und dabei das starre Lächeln, welches bei den Vorgängern offenbar als Andeutung des Lebens als solchen passiert hatte.

Zu der oben erwähnten Beschränkung der Attribute und Trachten gehört auch die Zurückdeutung der Götter in ein jugendliches Alter, die schon früher und in sehr bezeichnender Weise versucht wurde. So sah Pausanias⁴⁵ schon von Ageladas (um 500 v. Chr.) einen ehernen Zeus als Knaben und einen ebenfalls noch bartlosen Herakles,

und Herklisken als Anatheme in Olympia gab es offenbar schon aus guter Zeit⁴⁶.

Hervorzuheben ist auch, daß das Nebeneinander einer Menge von Statuen einer und derselben Gottheit⁴⁷, das wir oben (S. 16 f.) als so wichtig für die Veredelung der Götterbildungen erkannt haben, bei den Griechen nicht etwa wie bei den Ägyptern zur Identität führte⁴⁸, sondern dazu, daß dieselbe Gottheit entsprechend den verschiedenen Stiftungen in verschiedener Größe, verschiedenem Stoffe und einer ganzen Fülle von Stellungen, Gebärden, Bekleidungen, Altersstufen vorhanden war. Zu *Typen* wurden eine Anzahl dieser Gedanken erst in der Folge, indem sie *vorzugsweise* nachgeahmt und durch die Römer uns überliefert wurden. Und darunter herrschten nicht notwendig die schönsten vor, sondern diejenigen, welche in *Marmor* am ehesten zu erreichen waren⁴⁹. Von der so viel freieren Komposition in Erz, Gold-Elfenbein, Akrolith haben wir bei weitem unbestimmtere Kunde, und Kopien höchstens in kleiner Bronze und auf Münzen.

Die wichtigste positive Quelle des Idealen aber bleibt es, daß man, um das Geistige als solches vollkommen geben zu können, die sinnliche Erscheinung mit größter Begeisterung als eine lebendige erfaßte und studierte. Die genaueste Ergründung der Körperformen verbindet sich mit einem immer sichereren Bewußtsein von dem, was die Schönheit des Anblickes ruhender und bewegter Gestalten ausmachen kann; man wurde aller Elemente des äußern Lebens mächtig, um das geistige Leben ganz frei geben zu können. Dahin gehört es, daß man das Schöne aus vielen einzelnen Individuen zusammensuchte⁵⁰. Aber aus dem bloßen Durchschnitt oder Kanon wäre es noch nicht erwachsen, wenn nicht zu alledem das absolut

Exzeptionelle hinzugekommen wäre: jener mächtige innere Zug zum Schönen, der uns ewig ein Mysterium bleiben wird.

Fördernd für die Annahme der idealen Kunst durch das Volk mag mittelbar die allgemeine Erhebung der Nation im V. Jahrhundert und hie und da auch das Pathos beim Ersatz für die im Perserkrieg untergegangenen Götterbilder mitgewirkt haben. Die Religion tat jedenfalls das wenigste dabei; der Zeus des Phidias und die andern großen Gebilde sind schon in einer relativ ungläubigen Zeit entstanden, als Anaxagoras lehrte. Die Hauptsache aber war, daß die damaligen großen Meister eine Überzeugung für ihre Neugestaltung der Götterwelt zu erregen, den Willen von Bevölkerungen dafür zu erwecken vermochten. Dies kann einem Phidias und Polyklet nur durch das Vorweisen von Modellen und von fertigen Arbeiten gelungen sein, die man mit den von der Perserverwüstung verschont gebliebenen Werken der älteren Kunst, welche dem bisherigen Bewußtsein genügt hatten, einer gewiß stattlichen Hera in Argos und einem Zeusbilde in Olympia usw. vergleichen konnte. Man konnte diese ältern Bilder nun offenbar nicht mehr schön finden, und nachdem man bisher das Kolossale gehabt, erkannte man jetzt das Große.

Dazu gehörte aber noch eine Nation, die sich nicht auf Altgeheiligtetes kaprizierte, vielmehr das neugeborene Schöne nicht nur anzuerkennen, sondern tatsächlich anzunehmen imstande war.

Und diese Nation durfte es nun auch mit Staunen erleben, wie ihre Künstler immer höhere Kräfte entwickelten in der Verwirklichung der Götter, und wie die Götter immer schöner wurden. Und mit und durch die Griechen erlebten es seither alle andern Kulturvölker; die Griechengötter sind hinfort schön für alles darzustellende Göttliche und

Erhabene aller Religionen, und die griechischen Götterideale sind daher ein welthistorisches Faktum.

Und nun bildete sich nicht ein ägyptisches System, sondern ein freier Usus von gewissen Formen, die *uns* als griechische Idealformen erscheinen, und wir stehen vor der bedeutenden Tatsache, daß bei völliger kirchlicher Freiheit ein Konsensus in Sachen des Idealen möglich war, nicht als religiöse Schranke, sondern positiv als Wille nach einem bestimmten Schönen.

Diese Idealformen aber sind nicht sowohl die allgemein wahren oder häufigen, als die allgemein ausdrucksfähigen für das geistige und sinnliche Leben, und deshalb sind sie, obwohl unter sich unendlich verschieden, die allgemein schönen.

Von einer Reihe feiner und ausgedehnter physiognomischer Beobachtungen und einer daraus abgeleiteten systematischen Lehre mit praktischem Zwecke, welche hier mitwirkten, gibt uns Aristoteles⁵¹ in den Physiognomika einen Begriff. In dieser Schrift wird alles: das Dauernde wie das Augenblickliche, Charakter und Leidenschaft, mit herbeigezogen, und Formen wie Farben, der Konsistenzgrad (die Weiche und Härte) der Haare wie des Fleisches gedeutet, unter beständigem Blick auf die bekannteren Tiergattungen, wo der Charakter, über den man im reinen zu sein glaubte, konstant ist, und das Individuelle nicht in Betracht kommt⁵². Kopf und Gesicht werden ganz besonders genau behandelt; für das geringste Überschreiten der normalen Form, das geringste Zuviel oder Zuwenig, wird sogleich ein Tier namhaft gemacht. Man lernt da eine Zeit und ein Volk kennen, welche ihrem Ursprunge noch näher waren, als wir jetzt sind. Zweitausend Jahre eines mehr oder weniger zivilisierten

Lebens, große Mischungen der Völker und andere Ursachen mehr haben es mit sich gebracht, daß Knochenbau, Hautfarbe, Haarwuchs und Fleischkonstitution in ihrer verschiedenen Ausbildung mit dem Charakter des Individuums gar nichts mehr zu tun haben; die Physiognomik hat sich auf ein viel engeres Gebiet zurückgezogen, und auch hier wird zuletzt ein unwillkürlicher erster Eindruck mehr bedeuten als irgendeine systematische Betrachtung. Aristoteles aber konnte noch das *ganze* Äußere als Ausdruck des Innern in Anspruch nehmen.⁵³

So ergibt sich beispielsweise die Behandlung des Gesichts aus dem Zusammenwirken von plastischen Notwendigkeiten, resp. Wünschbarkeiten mit dieser physiognomischen Überzeugung, während es zweifelhaft bleiben mag, wie weit dieses Gesicht wirklich in der Natur vorkam. Vor allem ist die Maske, im Verhältnis zum Ganzen betrachtet, größer als in unserm Typus. Klarheit, Ruhe, Leidenschaftslosigkeit, Intelligenz und Wille sprechen schon aus dem weiten Hervorragen der runden Stirn und des Nasenrückens^{A1} (*ris eyteia, tetragonos*), der mit ihr in gerader Linie zusammen Ein Stück und Eine Lichtmasse bildet, über den Rest des Gesichtes⁵⁴. Die Stirn⁵⁵ mit ihrem scharfen unteren Superziliarbogen ist relativ niedrig; eine hohe Stirn würde bei der ohnehin großen Maske eine ganz andere Schädelform, besonders ein größeres Okziput nach sich ziehen, und die Griechen verschmähten die mandelförmigen Köpfe, die von der Stirnspitze bis zum Okziput gehen, wie sie Canova hat. Das Profil des Gesichtes gehört mit dem Profil des ganzen Kopfes in einer ganz anderen Weise zusammen als in unserm Typus. Die Augen sind tiefliegend und weit vortretend, besonders der innere Augenwinkel liegt tief; der Bulbus ist so gewölbt, daß er auch im Profil stark wirkt; das obere Augenlid scharf