Kriegsvorträge

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn a. Rh.

Heft 61

Aus der Vortragsreihe:

„Griechenland"

Die Darstellung des Menschen in der griechischen Kunst

von

Prof. Dr. Ernst Langlotz

Mitglied des NSD-Dozentenbundes

Bonn 1941

...lag Gebr. Scheur (Bonner Universitäts-Buchdruckerei), Bonn

ΙΚΗ
ΙΟΥ
ΟΣ
Π.Θ.
ΑΛΙΓΑ
ΜΑΤΟΣ
9.

Kriegsvorträge

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn a. Rh.

herausgegeben vom Gaudozentenführer und dzt. Rektor
Prof. Dr. Karl F. Chudoba

NB
90
.L364
1941
c.1

Kriegsvorträge

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn a. Rh.

Heft 61

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14525

Aus der Vortragsreihe:

„Griechenland"

Die Darstellung des Menschen in der griechischen Kunst

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι. ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝ Α.Π.Θ.

von

Prof. Dr. Ernst Langlotz

Mitglied des NSD-Dozentenbundes

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

Bonn 1941

Verlag Gebr. Scheur (Bonner Universitäts-Buchdruckerei), Bonn

0640004463

Die Darstellung des Menschen in der Kunst der Griechen kann nicht ohne weiteres unter den gleichen Gesichtspunkten betrachtet werden wie die Darstellung menschlicher Körper in der Kunst anderer Zeiten und Völker. Einmal weil bei den Griechen die Plastik eine beispiellose Stellung im Gesamtleben des Volkes eingenommen hat, eine viel zentralere als in Rom, in unserem Mittelalter und in der Gegenwart. Dann aber auch, weil der menschliche Körper an sich, in seiner geistig-leiblichen Existenz für den Griechen physiologisch und psychologisch etwas Einzigartiges darstellt, das in keiner anderen Zeit und in keinem anderen Volk gleich oder auch nur ähnlich wiederkehrt. Das ist somatisch mitbedingt durch die Phase der Menschheitsgeschichte, in der die Griechen in die Geschicke des Abendlandes einzugreifen begonnen haben, entscheidender jedoch durch diejenigen körperlichen und geistigen Eigenschaften, die sie von allen Angehörigen der gleichen Weltstunde unterscheiden.

Schneller als weniger begnadete Völker sind sie gerade durch ihre Vorzüge aus dem Sonnenlicht der gestaltenden Geschichte verdrängt worden. Ihre politische, völkische und somatische Eigenart ist früher als die der dumpferen und zäheren Völker erloschen. Die zeugende Kraft ihrer Kunst aber hat ihre nationale Existenz lang überdauert, mag im Laufe der Jahrtausende das Urteil über die Weitsicht der von ihnen geführten Politik, ihre Ethik und ihren Charakter auch geschwankt haben. Ihre bildende Kunst hat auf alle Völker des Abendlandes immer wieder eine ergreifende und gestaltende Wirkung ausgeübt.

Aber worin beruhte nun die zentrale Stellung des Menschen mit all seinen höchsten Fähigkeiten bei diesem Volke und welcher Art war die Rolle der Plastik in ihrem Gesamtleben?

Die uns kaum vorstellbare Wichtigkeit des menschlichen Körpers für das geistige Dasein des griechischen Volkes ist gewiß mitbe-

dingt durch die kulturelle Wachstumsstufe der damaligen Menschheit. Ihr ist noch völlig unbekannt die außermenschliche, maschinelle Krafterzeugung, ohne die wir heute nicht mehr leben können. Sie ist noch nicht belastet mit einem großen, zu hütenden geistigen Erbe. Dafür besitzt sie Erdgebundenheit des gesamten Daseins, von den bescheidensten bis zu den höchsten Bedürfnissen des Lebens.

Das sind Voraussetzungen, die auch bei anderen Völkern der gleichen Zeit und Zone anzutreffen sind, etwa bei den Iberern, Sikulern, Italikern, Voraussetzungen, die aber allein noch keine Plastik hervorgebracht haben, weil die geistigen und leiblichen Eigenschaften dieser Völker anders gewesen sind.

Eines der wichtigsten Merkmale der griechischen Kultur ist zweifellos die hohe Normalität und Wohlgeformtheit des griechischen Menschen in anthropologischer Hinsicht. Wir brauchten den vielen Beteuerungen vollendeter Körperschönheit bei griechischen Schriftstellern keinen Glauben zu schenken, wenn nicht der anthropologische Befund der erhaltenen Skelette die hohe Vollendung des griechischen Volkes bewiese und wenn nicht auch Nichtgriechen die körperliche Schönheit des griechischen Menschenschlages bezeugt hätten.

Diese naturgegebene hohe Vollendung der körperlichen Erscheinung ist durch die Gymnastik und Athletik noch gesteigert worden. Ziel griechischer Gymnastik waren weniger den Körper verunstaltende Höchstleistungen in einzelnen Kampfarten als die gleichmäßige Durchbildung des ganzen Körpers. Sie gab dem Körper Mut und Männlichkeit, Gesundheit und Kraft und wurde mehr als Spiel denn als Sport getrieben. Das wird verständlich aus der typisch griechischen Auffassung vom menschlichen Dasein. Man war überzeugt, daß es eines hochgesinnten und freien Mannes unwürdig sei, das Nur-Nützliche zu betreiben. Aus dieser Einstellung zum Dasein aber wurden Vollmenschen erzogen, deren große Gesinnung auch bei den Wettspielen sich gezeigt hat. Denn weniger um Geldpreise als um die Ehre des Sieges, der durch einen bescheidenen Zweig gekrönt wurde, haben sie in den meisten griechischen Heiligtümern ihre Kämpfe ausgetragen. Der Sieg erwies den Wert des einzelnen Menschen, und die Heere von Statuen vollende-

ter Knaben, Jünglinge und Männer heben sich in den Heiligtümern in typisch griechischer Weise ab von den unmenschlichen Monumenten der Siege orientalischer Monarchen.

Überhaupt kann die Bedeutung der Gymnastik für die griechische Kunst kaum überschätzt werden. Schon daß die Griechen einen beträchtlichen Teil des Tages in der Palästra verbracht und ihre Augen für den Bau des Körpers und seine Fähigkeiten in einer für uns kaum vorstellbaren Weise geschult und geschärft haben, gehört zu den unabdingbaren Voraussetzungen ihrer plastischen Gestaltung.

Aus dieser zentralen Stellung der Gymnastik erklärt sich auch die moderne Betrachter oft befremdende Nacktheit männlicher Körper im Leben und in der Kunst. Diese ist nicht etwa die fortgesetzte Gewohnheit eines primitiven Naturzustandes. Denn die Griechen der Frühzeit haben die Lenden wie die Orientalen verhüllt. Erst seit dem 7. Jahrhundert wird die völlige Nacktheit des männlichen Körpers in der bildenden Kunst selbstverständlich. Sie ist ein Beweis für das neue Fühlen, das Nacktheit nicht mehr als anstößig, sondern als höchste und reinste Erscheinung des Jünglings und Mannes gerade der Gottheit gegenüber empfunden hat.

Aber diese Gesundheit und Schönheit des Körpers allein konnte nur Voraussetzung, nicht die Wurzel griechischer Plastik werden. Sie hätte nicht entstehen können, hätte sich nicht zu der körperlichen Vollendung eine geistige Begabung und Klarheit des Auffassens und Denkens gesellt, die nicht minder bewundernswert ist. Sie kommt schon in dem Organismus und der Dynamik ihrer Sprache zum Ausdruck, ihrer Fähigkeit, diese Sprache zu einer Höhe zu entwickeln, die den ganzen Reichtum ihres Geistes zu fassen und auszudrücken ermöglicht hat. Aber eine besondere Begnadung ist es gewesen, daß nur ihnen jene Art geistiger Haltung eignete, die sie Sophrosyne genannt haben. In diesem Maßhalten auch bei drängender Kraft und Leidenschaft haben Griechen sich unterschieden gefühlt von allen umwohnenden Barbaren, die Sklaven ihrer Begierden geblieben sind. In dieser seltenen Fähigkeit, Freiheit mit Maß zu vereinen, liegt zutiefst das Geheimnis griechischer Form und griechischen Wesens beschlossen.

Die Freude an der körperlich-geistigen Vollendetheit mensch-

licher Geschöpfe ist weiter gesteigert worden durch die griechische Religion. Es ist von kaum zu ermessender Bedeutung für die Kunst der Griechen, daß ihre höchsten Götter die Gnade hatten, ihrem Volke nicht als Geister, in asiatischer Monstrosität, oder als Zwitter aus Mensch und Tier, sondern in schöner Menschengestalt sich zu offenbaren und den Gläubigen menschliche Ordnung und Satzungen zu geben. Die Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit griechischen Götterglaubens, die Diesseitsfreudigkeit des griechischen Mythos, die Schlichtheit des Kultrituals in Gebet und Opfer, das Fehlen aller Symbolik, die Gottgefälligkeit des vollendeten Körpers an sich, haben den Griechen vor allem Aesthetentum bewahrt, weil die metaphysische Bindung an die Gottheit ihr Körpergefühl noch mehr gehoben und geadelt hat.

Gerade hierin ist auch die zentrale Stellung der Plastik im Leben der Griechen mitbegründet. Nur in menschengestaltiger plastischer Erscheinung konnte die Gottheit von den Griechen wahrgenommen werden. Nur durch plastisches Gestalten menschlicher Körper in der höchsten, ihrem geistigen Auge wahrnehmbaren Schönheit hatten sie Zugang zu ihr. Denn die Gottheit bedurfte der Statue, um dem Menschen sinnfällig zu werden, der Mensch der Weihfiguren, um Bitte und Dank an die Gottheit zu verkörpern. Kultbild, Votivfigur und die Statuen der Sieger in den panhellenischen Agonen des Leibes und Geistes waren für den Griechen nicht künstlerische Betätigung im modernen Verstehen, ästhetische Befriedigung oder Schmuck, sondern Werke, ohne die der griechische Staat und das griechische Leben nicht hätten existieren können.

Nun wäre es sicher Romantik, wollten wir annehmen, alle Griechen hätten diese geistig leibliche Vollendung besessen. Es gab selbstverständlich unter ihnen auch häßliche, ja sogar mißgestaltete Menschen. Schon in der Heroenzeit, wie Thersites. Besonders in Ostgriechenland, an der Küste Kleinasiens, wo das Hafenvolk sich zu vermischen pflegt, begegnen Darstellungen von Menschen häßlichster Erscheinung. Es ist weiter daran zu erinnern, daß die etwa 60 000 Sklaven, die in Athen in der Zeit des Perikles gelebt haben, oft nicht die hohen natürlichen Anlagen der freien Griechen gehabt haben werden und von der zielbewußten höchsten Ausbil-

dung des Geistes und Körpers ausgeschlossen worden sind. Aber gerade, weil es an häßlichen Menschen nicht gefehlt hat, ist es bezeichnend für griechische Geisteshaltung, daß nicht die häßliche, wenn auch noch so interessante Gestalt zu sehen begehrt wurde — wenigstens in der Zeit vor Alexander, sondern daß der vollkommene Mensch der Wunsch aller und damit der Standard für die Darstellung des Menschen in der Kunst gewesen ist.

Und damit kommen wir zur Erscheinung des griechischen Menschen. Wir besitzen über seine leibliche Eigenart Beschreibungen des Polemon und des Adamantios, die wohl auf die 'Physiognomik' des Aristoteles zurückgehen. Sie sind viel wichtiger für unsere Kenntnis der körperlichen Beschaffenheit der Griechen als die Schilderungen der Dichter, weil sie auf exakter Beobachtung und Beschreibung beruhen: „Der reine Grieche ist von mittelgroßer, aufrechter Gestalt, die Mitte haltend zwischen groß und klein, beleibt und hager, von schönem Antlitz und Mienenspiel, von weißer, mit Rot untermischter Hautfarbe, mäßig muskulös, mit nicht allzu großen Händen und Armen, lebhaft, schnell begreifend, sein Kopf ist weder zu groß noch zu klein, er hat einen kräftigen Nacken und geschmeidiges, bald frei gelocktes, bald strähnig gekämmtes rotbraunes Haar. Sein Gesicht ist quadratisch, es hat zarte Lippen, eine gerade, mäßig große Nase, feuchte, sehr bewegliche, feurige Augen mit großer Leuchtkraft. Das ist der reine griechische Typus.“ So Polemon.

Diese aufschlußreiche Beschreibung des griechischen Körpers wird durch die Darstellungen der bildenden Kunst vollauf bestätigt. Es ist zunächst das Ebenmaß des Wuchses und die gleichmäßige Durchbildung des ganzen Muskelgefüges, die an jeder Darstellung griechischer Menschen auffällt. Die Gelenke des Körpers, besonders an den Knieen und Knöcheln, sind wie bei jeder edlen Rasse außerordentlich schmal, während die muskulösen Partien dazwischen, besonders die Schenkel, kräftig entwickelt sind. Die Hüfte ist im Gegensatz zu den breiten Schultern schmal. Wir dürfen daraus auf einen großen Brustkorb und eine sehr leistungsfähige Lunge schließen. Überhaupt sind alle diejenigen Eigenschaften in höchster Vollendung vorhanden, die die Gestalt athletisch tüchtig und deshalb der Bewunderung würdig machen. Lukian

gibt eine gute Schilderung des griechischen Jünglings: „Die in den Gymnasien erzogenen Jünglinge sind rötlich und dunkel gefärbt von dem Brande der Sonne. Sie haben reichlich von allem, was lebendig und kräftig ist und sehen deshalb gut aus, indem sie weder hager und dürr, noch von Fülle beschwert sind, das Volumen ihrer Körper aber hält die rechte Mitte. Alle unnützen und überflüssigen Stoffe haben sie mit dem Schweiß aus dem Körper getrieben, was aber Kraft und Elastizität verleiht, ist frei von allen schlechten Stoffen zurückgeblieben, und das bewahren sie mit aller Macht. Die Gymnasien bewirken an dem Körper denselben Nutzen, den man schafft, wenn man den Weizen umschüttet, die Spreu und die Hülsen werden weggeblasen, das reine Korn aber wird ausgeschieden und aufgesammelt. In solchen Körpern liegt große Leistungskraft und Wachsamkeit. Von Charakter und Gesinnung sind sie stolz und eigenmächtig, eher wild als zahm."

Vielleicht sind aus der Freude an bronzefarbenen Athletenkörpern den Siegern meist Statuen aus Erz errichtet worden. Denn oft verglich man gut trainierte Körper mit gut und scharf ausgeführten Bronzestatuen und ihre Farbe mit dem des gemischten Erzes.

Die Darstellung dieses Menschentyps in der griechischen Kunst könnte nun von den mannigfaltigsten Blickpunkten aus erläutert werden, etwa in der Verschiedenheit griechischer Formgestaltung von der des Orients oder des Mittelalters oder der Gegenwart. Wir könnten die verschiedenen Schichten der Menschen und die Situationen, in denen sie dargestellt werden, als Ausgangspunkt nehmen, etwa die Darstellung des Bürgers, des Kriegers, des Handwerkers, des Dichters. Aufschlußreich wäre auch, in stark anthropologisch bestimmter Blickrichtung zu versuchen, die somatischen Unterschiede der griechischen Stämme herauszuarbeiten, soweit sie sich in der griechischen Kunst widerspiegeln, oder — wem dieses Ziel zu weit gegriffen erscheint — das jeweilige Schönheitsideal dieser Stämme in ihrer bildenden Kunst aufzuzeigen. Interessant wäre aber auch, der Frage nachzugehen: Wie hat die griechische Kunst die Anatomie des menschlichen Körpers allmählich verstehen gelernt und schließlich beherrscht? Dabei würde sich zeigen, daß gerade die Klassik von anatomischer „Richtigkeit" weit ent-

fernt ist und daß erst ein Spätwerk wie der Borghesische Fechter vor den Augen des anatomischen Examinators bestehen kann. All diese Gesichtspunkte scheinen mir für diese Vorträge zu allgemein, oder zu speziell und nicht geeignet, gerade das Wachstum des griechischen Menschen durch die Kunst seines Jahrtausends widerzuspiegeln.

Griechische Darstellung menschlicher Körper ist mehr als vortreffliche Naturwiedergabe; wie auch der vollendete Mensch mehr ist als nur Körper im anatomischen Sinn. Denn Kunst ist diejenige Fähigkeit, die es dem seltenen Menschen vergönnt, schöpferisch am Kosmos des Lebens mitzuwirken. Sie ist geistige Rezeption und Transposition, indem sie geistig Geschautes zu neuer autonomer Existenz umformend gestaltet.

Griechische Menschen waren geistbehauste Körper mit einem ihnen eigenen Rhythmus und einer ihnen zutiefst notwendigen Gebärde. Leibliche Gebärde aber ist etwas für uns nicht ohne weiteres Vorstellbares. Sie ergibt sich aus dem Volumen des Körpers, seinem Wuchs in somatischer Hinsicht, der Dynamik, die ihn durchwirkt, auch in ruhiger Stellung bewegt. Unter Gebärde verstehen wir im folgenden das Sich-Gebärden eines Körpers, sein Ge-Haben. Gebärde aber ist das Gegenteil von Pose, die wir in allen klassizistischen, manieristischen und romantischen Epochen antreffen. Sie ist Bewegtheit des Körpers aus innerster Notwendigkeit seines Daseins, gespeist durch eine große, unbewußt daseiende geistige Gemeinschaft.

Lassen Sie mich deshalb meine Darlegungen damit beginnen, daß ich versuche, Ihnen augenfällig zu machen, was leibliche Gebärde in der griechischen Kunst ist, wie ein Körper durch seine Haltung und seinen Rhythmus Geistiges zum Ausdruck zu bringen im Stande ist. Dadurch wird zugleich die einen jeden modernen Betrachter befremdende Tatsache deutlich werden, daß der geistige und seelische Ausdruck griechischer Körper sich nicht in der Physiognomie des Antlitzes allein ausgedrückt hat, sondern mindestens ebenso sehr in Stellung und Haltung des Körpers und in der Regung seiner Glieder.

Am augenfälligsten wird das veranschaulicht werden können

durch die Gegenüberstellung zweier Figuren gleichen Motivs, die aber in verschiedenen Epochen gestaltet worden sind. Man könnte auf Darstellungen des Hermes verweisen. Götterbilder sind jedoch auch für den griechischen Künstler mehr als Menschenbilder. Die Kultgebundenheit einer solchen Statue ist an sich schon bedeutsam für ihre Erscheinung, mehr noch aber ihr göttlich-geistiger Gehalt, der in den einzelnen Epochen immer wieder anders geschaut und künstlerisch gestaltet worden ist. Es soll deshalb lieber ein einfaches Weihebild zum Vergleich gewählt werden, wie es in allen Jahrhunderten des Griechentums in den Heiligtümern als Dank für einen Sieg aufgestellt worden ist: ein sich kränzender Jüngling [1]). Das Motiv ist von größter Einfachheit (Abb. 1). Die Last des Körpers ruht auf dem linken Bein, das rechte ist entlastet zurückgestellt. Die dadurch verursachte Lockerung und Bewegung der einzelnen Muskeln vollzieht sich langsam, im Rhythmus des ehrfürchtigen Aufsetzens des Kranzes. Der kräftige linke Arm hängt entspannt herab. So einfach erscheint dieses Siegerbild Polyklets, daß man sich fragt, wie anders es hätte gestaltet sein können. Und doch hat eine jüngere Figur [2]) eine ganz andere Gebärdung, wenn wir uns den Bewegungsdrang ihrer Glieder, deren Verhältnis zueinander klarmachen und uns fragen, worauf der völlig verschiedene Ausdruck dieses Spätwerks beruht (Abb. 2).

Zunächst ist festzustellen, daß der Wuchs beider Figuren ganz verschieden ist. Dem zarten, durch eine weise angewandte Gymnastik veredelten Körper der Klassik steht ein gröberer, fast verquollener gegenüber. Seiner größeren Rundung entspricht das weitere Ausgreifen des entlasteten Beines. Und von diesem aus nimmt der dieser Figur eigene Rhythmus seinen Anfang und Anlauf. Er beschreibt in dem Bogen des rechten Beins einen Halbkreis und bricht sich dann an der steilen Achse des Standbeins. Der Oberkörper weicht dem heftig agierenden kränzenden Arm folgend zurück, während die Hand wieder nach vorn die Bewegung weiterleitet. Es sind in wechselnder Richtung kreisende Bewegungen, die in der Gestalt verkörpert sind. Auch die selbstbewußte Haltung des erhobenen Kopfes fügt sich diesem Rhythmus ein.

Anders die klassische Figur. Ihre Glieder greifen nicht so ruck-

artig, ja fast gewalttätig aus, sie sind nicht durch einander entgegengesetzte Rhythmen bewegt. Das Ethos des Gestus der Bekränzung ist stiller, gehaltener. Die Standbeinseite ist nicht als steile, kaum bewegliche Achse konzipiert, sondern eine Bewegung greift wie mit innerer Selbstverständlichkeit in die andere. Durch die Elastizität des dargestellten Körpers steigt ein Kraftstrom von unten nach oben, während das bescheidene Neigen des Kopfes, das sachte Auflegen des Kranzes den konzentrierenden Bewegungsrhythmus zum Ausdruck bringt, der dieser wie jeder klassischen Figur eignet. So erzeugt das Kräftespiel des schmiegsamen Körpers Ruhe und Gehaltenheit des Ausdrucks. Es veranschaulicht das Wesen klassischer Gebärde, die durch eine dem Körper innewohnende Kraft alle seine Regungen in ihn zurückführt, ihn nicht umkreist oder flieht, sondern auf sich selbst konzentriert. Darin unterscheidet sich der geistige Gehalt beider Figuren. Weniger durch die Mimik des Antlitzes wird er zum Ausdruck gebracht als durch die Haltung des Körpers und die Regung seiner Glieder. Die Aidos (die schöne Scheu) des Siegers der Klassik tritt allein durch seine leibliche Gebärde in Erscheinung.

Diese Werke sind Schöpfungen der reifen griechischen Kunst, der Klassik und des späten Hellenismus. Sie vertreten Phasen der griechischen Entwicklung, die über fast alle plastischen Mittel in der Darstellung und Bewegung des Körpers verfügen.

Es ist nun die Frage zu erheben, wie hat sich die griechische Kunst von ihren Anfängen bis zu dieser Stufe entwickelt, wie hat sich die Darstellung des griechischen Körpers geschichtlich betrachtet vollzogen.

Griechische Plastik beginnt für uns sichtbar zu werden im 8. Jahrhundert. Sie ist ein Wiederbeginn plastischer Gestaltung. Es hätte nahegelegen, zurückzugreifen auf die noch sichtbaren Kunstwerke des 2. Jahrtausends, daran anzuknüpfen und weiter zu bilden. Das ist nicht geschehen. Auch Einwirkungen der imposanten Kunst des Orients sind damals nicht festzustellen, vielleicht auch weil sie den Griechen erst im 7. und 6. Jahrhundert näher bekannt geworden ist. Es vollzog sich im Beginn des 1. Jahrtausends gleichsam ein Neubeginn plastischen Gestaltens an sich, und zwar be-

zeichnenderweise an dem eigentlichen, um nicht zu sagen ausschließlichen Objekt aller wahren Freiplastik: dem nackten männlichen Körper.

Die hochaltertümlichen — und dennoch als solche auch als Kunstwerk vollendeten — Frühstufen griechischer Plastik können im folgenden nur andeutend erwähnt werden. Sie sind keine tastenden Versuche (abgesehen von primitiver Bauernplastik, die es in allen Jahrhunderten gegeben hat), sondern Wachstumsstufen des Kennenlernens des menschlichen Körpers, des sich wandelnden Schönheitsideals und der Ausdrucksgestaltung des menschlichen Leibes. Die Liebe zum Leib, seine Schau als Gott oder Sieger und der Drang, gerade diesen Körper in dieser Weise gestalten zu müssen, sind die wichtigsten Triebkräfte frühgriechischer Plastik.

Die ältesten bedeutenden Darstellungen, wie der Apollon des Mantiklos, sind weit entfernt von jeder anatomischen Richtigkeit und doch leidenschaftlich reproduzierte Gesichte des Gottes [3]). Figuren dieser Frühzeit sind einfach und klar in der Statik und Gliederung des Körpers, hart in der Fügung der Teile, stark in dem plastischen Drang, die wesentlichsten Züge des Körpers zu verdeutlichen und deshalb bisweilen zu übertreiben. Aber es fehlt ihnen noch Fülle des Fleisches.

Diese war erst darzustellen am Ende des 8. Jahrhunderts, als die „geometrische" Formanschauung zerbrach, ja in das Gegenteil umschlug durch die erste fruchtbare Begegnung der Griechen mit dem Orient [4]). Denn mit dem Wiederauftauchen längst entschwundener pelasgischer Götter und Dämonen in griechischen Kulten strömte auch etwas von der Phantastik und vegetativen Sinnlichkeit orientalischen Bildens in die griechische Kunst ein, zersetzte das verdorrende geometrische Formgefüge und brachte Gestalten hervor, die weich, rund und von erstaunlicher Beweglichkeit waren. Aber es fehlte ihnen nun gerade das, was Figuren zur Plastik erhebt: Statik und Tektonik. Nur kurz ist diese Phase der Umwertung der bis dahin geltenden plastischen Formung gewesen. Kaum eine Generation hat sie gedauert. Da beginnt um 700 ein neuer tektonischer Wille sichtbar zu werden, der nun mit der neu errungenen Rundung und Wölbung der Figur zu gestalten weiß, ihr

ein festes Gerüst gibt, das sie vor der breiigen Verschwommenheit der eben überwundenen Stufe bewahrt [5]).

An Jünglingsgestalten ist diese Morphologie des plastischen Menschenbildes in fast biologisch einprägsamer Weise zu verfolgen. Neue Kräfte werden sichtbar, sie bedrängen den Bildner, werden verarbeitet und der Plastik einverleibt. Die Abfolge geistiger Epochen, der Lösung des alten und der Bindung des neu Errungenen, die Atemstöße des sich wandelnden geistigen Lebens werden gerade in dieser frühgriechischen, so nachdrücklichen und eindringlichen Art der Gestaltung sichtbar.

Sie können hier nicht verfolgt und auch das geschichtlich so bedeutsame Entwicklungsstadium der zweiten Berührung der Griechen mit der Kunst des Orients kann hier nur gestreift werden. Sie geschah in dem Jahrhundert der Koloniegründung, in dem ein bis dahin ungekanntes Selbstbewußtsein des Menschen in der Dichtung hörbar wird. Der Sinn für Monumentalität ist damals bei den Griechen erwacht und trieb zum Bau großer, aus Stein gefügter Tempel. Damals, im frühen 7. Jahrhundert, sind auch die ältesten lebensgroßen Statuen entstanden, gewiß nicht ganz ohne Kenntnis der Jahrtausende alten ägyptischen Plastik. Wenn man nun aber nach den Einflüssen der ägyptischen Kunst auf die griechische fragt, so zeigt sich, daß gerade die plastische Struktur einer jeden griechischen Figur grundverschieden ist. Anders ist schon die Haltung. Jede ägyptische Figur ist steif, fast zeremoniell aufgerichtet, leicht zurückgelehnt; sie schreitet mit erhobenem Haupte weit aus, gleichsam einem fernen Ziele zu, ähnlich wie die Anlage des ägyptischen Tempels in dem fernen Allerheiligsten Ziel und Sinn hat. Der Wahrnehmung dieses anderen menschlichen Körpers als geistig-religiösem und leiblichem Wesen widerspricht auch die Rückenstütze nicht, die jede ägyptische Steinplastik hat. Sie hebt die Empfindung für die von der ägyptischen Kunst darzustellende Körperlichkeit nicht auf, sondern sie verstärkt gleichsam die Ewigkeit des künstlerisch gestalteten ägyptischen Menschengefühls [6]).

Das Lebewesen „Mensch“ ist für den geistig wachen Ägypter etwas anderes als für den Griechen. Dieser will gerade die Inten-

sität des irdischen Lebens plastisch gestalten, der Ägypter die abgeklärte, monumentalisierte Existenz.

Am Ende des 7. Jahrhunderts sind jene erwähnten excessiven Erscheinungsformen der Plastik mit ihren Übertreibungen überwunden. Das Ziel dieser Entwicklung war: die menschlichste, und nur menschliche Erscheinung des Körpers in seiner irdischen Vollkommenheit darzustellen. Das anatomische Wissen der Bildner ist in jenem Jahrhundert erheblich größer geworden. Der Geist, der sich den Körper baut, trat in Menschengestalt sichtbar in Erscheinung, so daß wir von dieser Zeit an von dem Erscheinungsbild des Menschen sprechen können, das durch die Hand des Künstlers sublimiert ist, von dem Schönheitsideal, dem Wunschbild, dem zu gleichen Aller Streben gewesen ist. Weil die plastische Darstellung des Menschenbildes in dieser Zeit möglich geworden war, ist die weitere Entwicklung der Plastik nicht mehr in so heftigen Kontrasten zu greifen, obwohl ihr Wachstum auch fernerhin noch in der Einkörperung neuer Kräfte und Fähigkeiten des Menschen beruht und deren wechselnder Lösung, Läuterung und Bindung.

Was der frühen griechischen Kunst das nackte Jünglingsbild gewesen ist, können wir nicht mehr begreifen, höchstens ahnen. Eine Jünglingsstatue war für den Griechen mehr, als nackte Statuen der neueren Kunst für uns sind. Sie war kein „Kunstwerk" sondern geistige Wirklichkeit, wie dies heute noch bei den auf frühen Kulturstufen stehengebliebenen exotischen Völkern der Fall ist. Aber es gäbe ein Zerrbild, wollten wir das Wesen griechischer Jünglingsfiguren folkloristisch durch solche Analogien kennzeichnen. Denn bei den heute noch Primitiven beruht dieser Zustand auf infantiler Degeneration, bei den Griechen aber auf geistiger Sinnlichkeit. Eine archaische Jünglingsfigur umfängt aber auch einen weiteren geistigen Vorstellungskreis als alle späteren vergleichbaren Figuren. Sie kann Erscheinungsbild eines Gottes sein, Weihgeschenk, Grabstatue und Abbild eines Menschen.

Ein Werk solcher Art ist die Jünglingsfigur in New-York [7]). Sie ist um 600, also in der Jugend Solons, in dem östlichen Teil Attikas entstanden, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, sie sei die Grabfigur eines Aristokraten (Abb. 3).

Bezeichnend für sie ist die Schlankheit des Wuchses, der ausgeprägte Langschädel mit wallendem Haar und überhaupt die Sorgfalt der gesammelten Erscheinung, der „Anstand", mit dem dieser Jüngling sich hält. Auffallend sind die kräftigen muskulösen Beine, der Bedacht, mit dem alle Glieder — wenn auch anatomisch nicht exakt — herausgearbeitet sind. Die Leisten sind in ihrer gliedernden und zugleich verbindenden plastischen Funktion erkannt. Das sind Eigenschaften, die auch schon an Jünglingsfiguren des späten 7. Jahrhunderts, etwa dem Kleobis des Polymedes, vorhanden sind [8]). Was aber diese Gestalt aus der Zeit des Drakon von der des Solon unterscheidet, ist, daß die blockhafte Kantigkeit und Wucht der älteren Figur gewichen ist, daß nicht die Horizontale, sondern die Vertikale die Dominante gibt und damit das Aufstrebende der Gestalt stärker als früher in Erscheinung tritt. Dazu kommt das neu erwachte Gefühl für die Rundung, den fließenden Umriß, das Zurücknehmen der Haarflechten auf den Rücken. Mit einem Wort: die Jünglingsfigur des 6. Jahrhunderts ist intensiver Mensch als die noch einem Dämon gleichende des 7. Jahrhunderts.

Die Weiterentwicklung des Jünglingsbildes des 6. Jahrhunderts kann in den einzelnen Phasen hier nicht weiter verfolgt werden, und nur eine der spätesten Statuen dieser Art soll hier besprochen werden. Sie ist das Weihgeschenk des Aischrion aus Akraiphiai an Apollon und kann uns den Wandel, den das frühsolonische Jünglingsbild in der Zeit des Kleisthenes und des Anakreon erfahren hat, veranschaulichen [9]) (Abb. 4). Fast ein Jahrhundert liegt zwischen beiden Werken. Der dem solonischen Kuros gleiche Typus hat nicht mehr die ernste Feierlichkeit seiner Entstehungszeit; er ist nicht mehr so gewichtig, er ist konventionell, ja virtuos geworden. Der Typus, dessen sich der Künstler bedienen mußte, nicht die plastische Prägung, die er dem Werk gegeben hat! Denn die ist ganz erfüllt von der Vitalität der letzten Jahre des 6. Jahrhunderts.

Am sichtbarsten ist dies an der Bereicherung des anatomischen Wissens. Aber das ist, plastisch geurteilt, nicht das für das Werk Entscheidende. Wichtiger scheint mir die Knappheit des Volumens, die zierliche Präzision in der Modellierung aller Formen, überhaupt die scharfe und schnelle Akzentfolge der Hebungen und Sen-

kungen der Oberfläche zu sein. So betrachtet wird deutlich, daß die reichliche Wiedergabe an Muskelzügen weniger einem vertieften Wissen als der Freude an ornamentartig bewegten Umrissen zuzuschreiben ist. Diese kleinteilige, fast pointierte Art des Formens ist besonders augenfällig am Volumen des Kopfes und der Prägung des Antlitzes mit den durch Falten akzentuierten Lidern, dem Spitzen des Mundes, den Löckchen. Es ist ein Staccato im Rhythmus, das alle Schöpfungen dieser Jahre auszeichnet.

Diesen selben Gestaltwandel zeigt auch das Frauenbildnis, in manchem sogar noch deutlicher, weil die Gewandung durch die Art ihrer Drapierung und Fältelung dem veränderten Rhythmus der Körper ihrerseits Ausdruck gibt.

Der Zeit Drakons (um 640) gehört das Bild einer betenden Frau an [10]) (Abb. 5.). Es hat den blockhaft kubischen Bau des 7. Jahrhunderts, den stark entwickelten Sinn für die tektonische Fügung der Teile. Die Horizontalität im Aufbau kommt durch den breiten, wie eine Cäsur wirkenden Gürtel zur Geltung, aber gemildert durch das lebendige Wölben von Künstlerhand. Besonders fein empfunden ist die Schräge am Oberarm. Aber der Kopf hat noch ganz die blockhafte Form durch die üppigen Haarsträhnen, aus denen das Gesicht bugartig hervordringt.

Die beträchtliche „Vermenschlichung" des plastisch gestalteten Abbildes eines Mädchens zeigt etwa hundert Jahre später die schönste der attischen Koren auf der Akropolis [11]) (Abb. 6). Ihre Gestalt ist mehr aus dem Block herausgewachsen oder richtiger gesagt: ihr Bildner hat ihr mehr körperlich-räumliche Tiefe, ein menschengemäßeres Volumen gegeben. Aber auch ihr Körperwuchs ist länger, zarter und schmiegsamer und von größerer Rundung. Die Figur ist gleichsam aus dem protoplasmatischen Stadium des 7. Jahrhunderts herausgewachsen, sie füllt mehr Raum als ein älteres Werk. Die kubische Grundform ist überwunden. Der pfeilerhafte Block tritt kaum noch in Erscheinung, weil alle Seiten des Körpers sacht zusammengewölbt sind. Alle ihre Umrisse zeigen den aufsteigenden Rhythmus des 6. Jahrhunderts. Die Überwindung der Horizontalen ist durch feine Abweichungen von der Vertikalen erreicht. Brust, Schenkel und Gesäß haben eine sinn-

liche Schwellung, wie sie das 7. Jahrhundert in der Plastik nicht gekannt hat.

Am ausdrucksvollsten ist dies Zusammenwölben der Flächen am Kopf, in seiner Eiform, dem Zurücktreten der Haarmasse und vor allem in der wunderbaren Belebung der Gesichtszüge.

Solche Feinheiten der Formgebung waren in dem früher fast ausschließlich verarbeiteten Kalkstein und dem mutterländischen kristallarmen Marmor nicht festzuhalten. Man wählte deshalb seit dieser Zeit für erlesene Werke den inselionischen Marmor, der das Sonnenlicht tief eindringen läßt und durch die Transparenz seiner Kristallbildung wieder zurückstrahlt. Manche ionischen Künstler haben damals im griechischen Mutterland gearbeitet. Und auch das Übergreifen der ionischen Tracht, der dünne Chiton mit der darüber getragenen schrägen Mantille, bezeugt, wieviel diese Epoche der archaischen Marmorplastik ionischer Lebensart verdankt.

Denn die neue Empfindung für den aufstrebenden Körperwuchs und seine bewegten und schwellenden Formen konnte durch die ionische Mode ganz anders zur Geltung gebracht werden als durch den schweren dorischen Peplos (Abb. 7). Ja, es ist interessant zu beobachten, wie die Faltenfreudigkeit der Menschen dieser Zeit sich in der Sitte ausdrückt, den Stoff kokett zur Seite zu raffen. Die Faltenwiedergabe ist die große Entdeckung der Bildner des 6. Jahrhunderts. Wie ein dünnes Netz überspannen die gefälteten Gewänder die blühenden Körper, die schwellenden Formen oft wie nackt hervortreten lassend, und sind Nachklang der dem Körper innewohnenden Spannungen, genau wie das Lächeln in den Gesichtszügen. Bei den meisten Koren ist die Unruhe des Faltengeplätschers noch durch bunte Bemalung eindringlicher zum Ausdruck gebracht. In solch heiteren Gestalten wie diesem chiotischen Mädchen und dem Knaben des Aischrion lebt sich das Abbild des archaischen Menschen zu Ende, genau wie die archaische Staatsform, die es hervorgebracht hat.

Man sollte es nicht glauben, daß die Knabengestalt des Kritios weniger als zwanzig Jahre von dieser Stufe der Plastik getrennt ist [13]). Diese Jünglingsfigur ist nicht nur ein formgeschichtlicher Wendepunkt der Plastik, sondern auch ein menschlicher. Sie ist

Repräsentant des neuen Jahrhunderts, das die Erfüllung griechischen Wesens in der Klassik gebracht hat.

Schon ihre Haltung ist anders (Abb. 8). Die Last des Körpers ruht auf dem Standbein. Das Spielbein ist dagegen entlastet. Daraus ergibt sich die Lockerung und Entspannung der einen Körperseite gegenüber der anderen. Die Figur ist von Bewegung auch in der Ruhe ergriffen und ruht gerade dadurch stärker in sich selbst als jede archaische Figur. Sie hat zum erstenmal in der Geschichte der Plastik leibliche Gebärde im prägnanten Sinn. Gerade weil diese Ponderation seitdem für die Plastik selbstverständlich geworden ist, muß man sich das Umwälzende und Erregende der Tat dieser Künstlergeneration ganz vergegenwärtigen. Denn die orientalische Kunst hat sich von dem archaischen Stadium der Gebundenheit nicht befreien können.

Es ist nicht allein das größere anatomische Wissen und die Fähigkeit dieses Künstlers, es plastisch darzustellen. Sein körperliches Fühlen ist intensiver als das der älteren. Die Haltung des Körpers ist von den Bindungen archaischen Daseins befreit. Die Hebungen und Senkungen seiner Glieder sind in seiner Ponderation begründet, so stark, daß man die Folgerichtigkeit der Bewegung dieses Körpers durchinterpretierend von einer Kausalität der Bewegung sprechen könnte. Der plastische Körper ist nicht mehr archaisch parataktisch gebaut, sondern wird regiert durch das Haupt, das sich seiner selbst bewußt zur Seite wendet. Es ist die Selbstbesinnung und die Selbstbestimmung, die das 5. Jahrhundert dem Griechen gebracht hat.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir als Lebensgrund dieser neuen Erscheinungsform des attischen Menschenbildes die staatliche Umwälzung annehmen, die sich eben vollzogen hatte. Denn der Grieche, der nicht durch künstlerische Vorbilder, sondern durch sich selbst zu dieser Lebens-Haltung gelangt war, hatte sich aus der kollektiven Gebundenheit östlicher Despotien befreit. Es ist der Beginn der geistigen Entdeckung des Menschen als besinnliches Wesen, das sich später in der Wissenschaft und der Philosophie den Körper überwindend manifestiert. Die Dimensionen der Seele sind gleichsam erweitert. Es beginnt nun die Vergeistigung des Körpers, der sein Leben nicht nur als vitales Menschtier,

sondern in seinen höher gearteten Exemplaren als Auftrag des Schicksals empfindet, das er kennt. Es ist die neue Daseinsstufe des griechischen Menschen, die in dieser Statue plastische Gestalt erhalten hat. In ihr ist das abendländische Menschenideal zum erstenmal sichtbar geworden. Und es erscheint fast als Naturnotwendigkeit, daß diese Generation der Griechen den Sieg über die Asiaten erringen mußte. Diese Daseinsstufe der Marathonkämpfer, die der Kritiosknabe auch uns noch vergegenwärtigt, haben schon Griechen des späten 5. Jahrhunderts als die Zeit der Erfüllung des griechischen Menschen betrachtet.

Die Befreiung des plastischen Menschenkörpers von den Bindungen der archaischen Kunst führt nun zu einem Sich-Recken der Gestalten, zur Darstellung heftig bewegter Figuren, die ganz von ihrer Aktion ergriffen sind, nicht nur heftig gestikulieren wie im 6. Jahrhundert. Die Jahre der Perserkriege erzeugen ein neues, heroisch gesehenes Körperideal, das in der Glanzzeit der griechischen Athletik sich auslebt und durch die Dichtung, vor allem Pindar, veredelt worden ist. Der herbe Stil, wie schon die Griechen die Formensprache dieser Jahrzehnte genannt haben (αὐστηρὰ ἁρμωνία), steigert die Fülle des körperlichen Volumens durch eine neu gefühlte blockhafte Erscheinung der Körper und die Wucht ihrer Gebärden. Gestalten dieser Jahre fallen sofort auf durch die Heftigkeit ihrer Bewegungen oder die eindringliche Ballung ihrer Formung.

Diese Überfülle an physischer Kraft besitzen die jüngeren, der frühen Klassik angehörenden Jünglingsbilder nicht mehr (Abb. 1). Es ist, als sei der Körper geläutert, als seien alle Schlacken ausgeschmolzen. Ein neues Körperideal ist im Entstehen, fast überzart und von höchster Sensibilität und Geschmeidigkeit.

Dem entspricht auch die Haltung. Sie ist nicht standfest, sondern eher locker und elastisch. Fast tastend berührt das Spielbein den Boden. Das Becken weicht weit zur Seite. In welcher Weise die Kraftströme der Glieder wieder in den Körper zurückfließen und wie er dadurch eine ganz neue Konzentration erhalten hat, ist bereits geschildert worden.

Schrittweise ist in den Jahren der Pentekontaetie (480—430) das Werden der klassischen Form zu sehen, auch in der von Jahr-

zehnt zu Jahrzehnt wechselnden Ponderation, der Lösung und neuen Bindung der körperlichen Haltung, die sie zum Ausdruck bringt. Aber wir würden ihr Wesen verkennen, würden wir meinen, es sei das Bemühen der Künstler dieser Zeit, eine prästabilierte Norm zu gestalten und nur Unzulänglichkeit habe sie verhindert, das letzte Ziel zu erreichen, bis es eben doch gelungen ist. Das Werden der griechischen Klassik ist ein tiefer Begründetes, im Wesen des menschlichen Daseins Verwurzeltes. Es sind Wachstumsstufen des griechischen Menschen. Plastische Körper des herben Stils sind noch nicht ganz durchseelt. Ihr Körper ist noch spröd und herb, als Bau und in seiner Haltung. Die Läuterung, die ohne die Geistigkeit der Jahrhundertmitte undenkbar wäre, zeigt der Sich-Kränzende (Abb. 1). Aber erst der opfernde Jüngling steht am Ende dieses Weges (Abb. 9). Wieder ist es ein neues Körperideal, das ihn auszeichnet [15]). Er hat keinen knospenhaft zarten, sondern voll erblühten Körper, der nicht mehr aufstrebend schlank, sondern fülliger ist [16]). Dieser Mensch ruht ganz in seinem Körper, ist ganz seiner Herr, leiblich und geistig. Fragen wir, wodurch dieser Eindruck im Betrachter erzeugt wird, so ist es die Haltung und Gebärdensprache der Figur. Die Gewichtigkeit des Körpers ist diagonal verteilt. Dem Standbein entspricht die Aktion der rechten Hand, dem rechten Spielbein der aktionslose linke Arm. Dazu kommt das unmerkliche Ineinandergreifen der Muskeln, deren Anatomie völlig beherrscht ist, ohne daß dies Wissen aufdringlich gezeigt wird. Vor allem aber führen alle Kraftströme der Glieder auf den Rumpf zu. Die den Gliedern innewohnende Dynamik konzentriert sich in ihm. So ist der klassische Mensch ganz in sich begrenzt, eine geschlossene Existenz, die ihr Gesetz in sich selbst trägt. Der plastische Schwerpunkt einer solchen Figur ruht in der Brust. Der Bewegungsdrang aller Glieder führt wieder auf den Körper zurück, nicht aus ihm hinaus. Auf dieser Gebärde beruht die Hoheit und Würde klassischer Figuren, die durch nichts anderes dargestellt wird als durch die intensivste Begrenzung auf das Rein-Menschliche.

Noch eindringlicher ist diese Konstellation körperlicher Kräfte in einem kleinen Relief gestaltet, das ganz von der Lebensglut dieser Zeit erfüllt ist. Es ist ein toreutisches Meisterwerk attischer

Herkunft, das wahrscheinlich als Wangenschutz eines Helmes Perikleischer Zeit gedient hat [17]).

Eine Heroine lehnt an einem Pfeiler (Abb. 10). Eros spricht auf sie ein. Es ist vielleicht Helena oder Phaidra vor einem schicksalsschweren Entschluß. Der Munterkeit des verführerischen Götterboten steht die traumbefangene Heroine gegenüber, die in spannungslosem Hingegebensein zögert, nicht wissend, was zu tun sei. Und nun verfolge man den plastischen Aufbau dieser Gruppe: das schräg auf den Pfeiler Gelehntsein der Heroine, das Gleitende dieses sich hingebenden Körpers. Ihr linkes Bein schiebt sich weit vor, so daß der Gott sich fast in ihren Schoß schmiegt. Man bemerke die Ausdrucksgeladenheit der breiten Falten des Mantels, den Überschlag, das plätschernde Rieseln der Chitonfalten am Oberkörper, der Region des Herzens. Ihre rechte Hand lastet — nicht greifend, sondern hingegeben — auf der Schulter des Gottes und wird von ihm umfaßt und gehalten. Ihre linke Hand aber dehnt unentschlossen den Schleier. Beide Gestalten des Reliefs sind vor allem durch ihre Umrisse zusammengefaßt. Pfeiler, Arm, Schleier, der Kopf und das Herüberragen der Flügel des Eros sind der sich schließende Rahmen der Gruppe, die nicht mehr lösbare Verbundenheit der Beiden. Das dem Gott Verfallensein spricht sich in der Wendung der Köpfe aus. Nicht in der Mimik, der flammenden Leidenschaft, sondern in dem sinnenden Haupte.

Nur wenige Jahre hat diese Lagerung der Kräfte im Menschen gewährt, und es wäre aufschlußreich zu verfolgen, wie sich das geistige und politische Schicksal Athens nach dem Tode des Perikles auch in der Haltung des menschlichen Körpers in der bildenden Kunst widerspiegelt, vor allem in dem neuen Rhythmus, dem Fließen, Zerfließenden der Gebärdung der Körper und der Verlagerung ihres Schwerpunktes dadurch, daß das Rückgrat nicht mehr den Körper in gleicher Art trägt [18]).

Der große Gedanke der Perikleischen Klassik, die Einung aller Hellenen, der Panhellenismus ist nur in der Kunst und der Sprache der Gebildeten erreicht worden. Geben wir der Bezeichnung Klassik die prägnante, menschlich empfundene Bedeutung, so ist das 4. Jahrhundert nicht mehr als klassisch zu bezeichnen, obwohl es,

wie jede griechische Epoche, Kunstwerke höchsten Ranges hervorgebracht hat[19]). Im 4. Jahrhundert mit seiner völlig veränderten politischen und geistigen Situation ist auch die Erscheinung des Menschen als plastisches Kunstwerk eine notwendig andere. Zunächst ist schon das Aussehen der Körper verschieden (Abb. 11). Sie haben nicht die gymnastische Zucht der Klassik, sie laden stärker in die Tiefe aus, sind runder, und ihre Oberfläche zeigt das veränderte Muskelbild. Ein anderes Schönheitsideal ist aufgekommen. Das Zweite ist die andere Haltung und Rhythmisierung. Sie ist anders schon deshalb, weil das 4. Jahrhundert neue Möglichkeiten in der Rundplastik gebracht hat: das Anlehnen, Sich-Aufstützen, das Kreuzen der Beine und anderes mehr. Aber nicht die größere Kompliziertheit an sich ist es, die das 4. Jahrhundert dem 5. gegenüber unterscheidet — man denke an die Vielgesichtigkeit der Weltschau im 4. Jahrhundert (Akademie, Peripathos, Kynismus, Epikur) — sondern das andere Verhalten des Menschen zu sich selbst und zu seiner Umwelt. Keine der Figuren des 4. Jahrhunderts steht mehr so im Bann ihrer selbst, keine wird so stark durch ihr Rückgrat gehalten wie eine des 5. Jahrhunderts. Sie nehmen mit ihrem Körper stärker an dem ihn umgebenden Raum teil, was im Relief am augenfälligsten zu zeigen wäre. Aber nicht nur ihr Körper ist räumlicher — als Volumen —, sondern die Glieder haben den Drang, vom Körper sich wegzubewegen, sich in den außerkörperlichen Raum zu erstrecken, sei es im verträumten Hingegebensein oder im heftigen Agieren. So bleibt der Kräftestrom der Glieder nicht in dem Maße im Körper gesammelt wie im 5. Jahrhundert, sondern umströmt gleichsam in weiten Bögen den Körper oder verströmt. Gerade dadurch aber gewinnen Gestalten des 4. Jahrhunderts das „Ansprechende" für das moderne Gemüt, sie suchen eine Beziehung zur Umwelt. Aus diesem Nachlassen ihrer geistig-leiblichen Verhaltenheit, dem Nachgeben des Körpers beginnt die weniger leibgebundene Seele zu schweifen und im Antlitz in ihrer Sonderart sichtbar zu werden. Das „Ideal" der Götter, das Charakterbild des Menschen entsteht aus diesem veränderten Lebensgrunde, das Sentimentale, das vielen Köpfen des 4. Jahrhunderts eignet. Deshalb hat gerade dieses Jahrhundert die rührendsten Grabreliefs hervorbringen können, und Sokrates

hat es sogar als die Aufgabe des Künstlers bezeichnet, die Tätigkeit der Seele in der äußeren Erscheinung des Menschen nachzubilden.

Aus diesem Hinausdrängen der Lebensintensität aus dem Körper und der Gefühlsgeladenheit, die den besten Schöpfungen des 4. Jahrhunderts eignet, mußte sich eine anders geartete Modellierung ergeben. Die Bedeutung der Linien und Umrisse schwindet zu Gunsten der weich modellierten Masse. Diese aber ist plastisch wieder nur darzustellen durch den Kontrast von Hell und Dunkel, „dem Empfindungsbereich der Seele" (Buschor). Die höchsten Reize dieser neuen plastischen Gestaltungsart waren freilich nur im edelsten Marmor zu erzielen. Mit einer nicht genug zu bewundernden Virtuosität wurden auf die Oberfläche des Marmors Formen hingezaubert, die keine plastische Umgrenzung im strengen Sinne des Wortes mehr haben und nur durch zarte Hebungen und Senkungen, ihr weiches Ineinanderfließen und das Durchleuchtetsein des Marmors in Erscheinung treten. Auch darin ist der künstlerische Gipfelpunkt des 4. Jahrhunderts der Hermes des Praxiteles, an dem nun im einzelnen dieses eben skizzierte Verhalten des Körpers geschildert sei [20]) (Abb. 11). Das Aufstützen des linken Armes des Gottes bringt ein neues, reicheres Kräftespiel in den Körper, als es das 5. Jahrhundert gekannt hat. Die Arme greifen weiter aus, den kleinen Dionysos und die Traube haltend. Fühlt man sich in den Bewegungsdrang der Glieder ein, so zeigt sich, daß er an der rechten Seite des Gottes emporsteigt, an der linken sich senkt und nicht zum Körper zurückführt, sondern ihn umkreist.

Diese eben gekennzeichneten, am Hermes des Praxiteles verdeutlichten Wesenszüge tragen alle plastischen Menschenbilder des 4. Jahrhunderts, obwohl gerade dieses Jahrhundert die individuellsten Prägungen durch die großen Künstler der Zeit aufweist. Erst in seinem letzten Drittel beginnt ein anderes Schönheitsideal auch in dem plastischen Abbild des Menschen sichtbar zu werden. Es ist zuerst nachweisbar im Umkreis des Lysipp aus Sikyon, und es ist für diese Zeitlage aufschlußreich zu sehen, wie selbst ihrer Natur nach ganz anders geartete Meister, wie Praxiteles und Skopas, ihre Werke den Schöpfungen des Lysipp angleichen, oder —

richtiger ausgedrückt — wie das von ihnen plastisch gestaltete Menschenbild in dieser Zeit mehr und mehr von seinem neuen Schönheitsideal in Wuchs, Haltung und Rhythmus ergriffen wird. Es drückt sich darin aus, daß Lysipps Schöpfungen eben nicht nur persönlichste Leistungen dieses Künstlers sind, sondern daß sie am stärksten das verkörpert haben, was an neuen Kräften dem Menschen in dieser Zeit — der Epoche Alexanders d. Gr. — zugewachsen ist.

Anders ist zunächst der Wuchs des Körpers: er ist schlanker, sehniger, agiler, aktionsbereiter (Abb. 12). Die Köpfe sind kleiner im Verhältnis zur ganzen Gestalt, die Beine auffallend lang. Die Körper ruhen nicht mehr gefühlvoll verträumt in sich, sondern sind energieerfüllter, voller Unrast [21]).

Dieses neue plastische Menschenideal hat einen größeren Aktionsradius der Glieder als ältere Figuren. Es greift weiter in den umgebenden Raum hinein, ihn nicht mehr, wie bis dahin, nur umfangend, sondern in ihn hinausstoßend. Durch diesen Bewegungsdrang aller Gestalten des späten 4. Jahrhunderts ergibt sich eine neue Rhythmisierung der Haltung, in Ruhe und Bewegung des Körpers. Ganz neue Motive sind von Lysipp und den Künstlern seines Kreises gesehen und deshalb gestaltet worden, das Pendeln, Sich-Drehen und Wenden des Körpers, Überkreuzen der Glieder, Motive, die fast an die Grenze des plastisch Darstellbaren reichen. Fast allen Gestalten dieser Epoche eignet das Hinausdrängen ihrer Kräfte in heftigen, plötzlichen Bewegungsstößen. Es sind transitorische Momente, die dargestellt werden, augenblickliche Regungen, die die Intensität des Körpers auf ein außerhalb seiner Liegendes richten. Eine Rast in der Unrast ihrer Existenz wird dargestellt, die besonders in der so bezeichnenden Haltung und Wendung der Köpfe Ausdruck findet. Die Augen schweifen, ein fernes Ziel flüchtig berührend, der Blick ist meist nervös getrübt oder leicht verhangen. Gerade durch diese Befreiung des Menschenbildes von den plastischen Bindungen der früheren Zeit erhalten Figuren dieser Epoche Ansichtsseiten, an die kein älterer Plastiker gedacht hätte; sie werden vielansichtig, wie das geistige Weltbild der Zeit.

Verdeutlicht seien diese Züge an dem Werk, das richtunggebend

auf die Künstler seiner Zeit gewirkt hat, dem Athleten, der sich den Staub der Palästra mit einem Schaber abstreift (Abb. 12). Man umgreife die Figur mit den Augen als räumliches Gebilde, fühle sich ein in das Volumen der Gestalt und die Gliederung der Proportion ihres Aufbaues. Man begreife, wie das weite Zurseitestellen des Spielbeins keine Entlastung des Körpers bringt wie die Ponderation Polyklets (Abb. 9). Im Gegenteil. Auch das Spielbein ist bewegungsgeladen, in ihm beginnt die höchst komplizierte Rhythmisierung dieser Figur. Denn der Fußballen drückt sich vom Boden ab, das rechte Knie nach vorn drängend. Die linke Schulter weicht zurück, den ganzen Körper in eine horizontale Pendelbewegung um seine Achse bringend. Der rechte Arm stößt weit vor, die linke Hand mit der Strigel ist im Begriff, jene Bewegung weiter nach vorn zu führen, aber der Kopf wendet sich, dem nächsten Streichen der Strigel schon vorauseilend, fast mechanisch nach rechts zurück. Und an diesem wiegenden Pendeln von rechts nach links nimmt der ganze Körper teil, um die Achse des linken Beines kreisend.

Diese Aktivierung der plastischen Gestalt hat noch einige Konsequenzen von großer Wichtigkeit. Durch die eben beschriebene Aktion der Arme und die Überschneidung der Glieder vor der Brust rückt der plastische Schwerpunkt der Figur höher, fast in die Brust, und gibt der ganzen Erscheinung das Tatbereite, das die Werke Lysipps auszeichnet.

Dieses Hinausdrängen der Kräfte aus dem plastischen Zentrum hat in der Modellierung der einzelnen Teile zur Folge, daß die abtastbare scharfe Umgrenzung, etwa der Muskulatur, der Haare, Augenbildung, noch stärker als bisher sich „malerischer", d. h. mit Licht- und Schatteneffekten arbeitender Mittel bedient und daß die gewünschte Zufälligkeit der Erscheinung, etwa in der Wiedergabe der mit Schweiß, Öl und Sand verschmierten Haare, dem neuen Wirklichkeitsstreben ganz anders gerecht wird als die stärker plastisch empfundene Art der älteren Zeit.

Wie sehr die Darstellung des menschlichen Körpers in der griechischen Kunst bedingt ist durch die Wandlung des Körperideals, der Rhythmisierung der Gestalt und ihrer Gebärdensprache wird

wohl kaum an einer Gegenüberstellung so deutlich, wie wenn wir den Lysippischen Athleten neben einer kaum ein halbes Jahrhundert jüngeren Figur betrachten [22]). Anders ist zunächst der Körper als Bau, Volumen und Proportion (Abb. 13). Er ist weicher, runder, von nicht so betonter Schlankheit; er hat gleitende Konturen und eine größere Geschlossenheit. Er verfügt über alle Möglichkeiten der Drehungen und Wendungen, er ist elastischer und biegsamer, und gerade dadurch hat seine Gebärdensprache die große konzentrierende Kraft. Denn, obwohl in der gleichen Tätigkeit wie der Athlet Lysipps begriffen, stoßen die Arme nicht so heftig nach vorn. Sie vollziehen die Reinigung mit der Strigel bei leicht gebeugtem Rumpf in einem gleichsam ruhigeren Takte. Der plastische Körper der Diadochenzeit (des frühen 3. Jahrhunderts) will den ihn umgebenden Raum nicht erobern, sich einverleiben, er besitzt und beherrscht ihn. Dieses Sich-Begrenzen oder schon Begrenzte der Haltung und Gebärdensprache zeichnet Schöpfungen dieser Zeit aus. Auch in der Plastik zeigt sich dieses Streben nach dem Festigen des neu Errungenen. Aber durch den größeren Bereich, den eine jede Figur des 3. Jahrhunderts umschließt, ist sie komplizierter als jede ältere, gleichsam eine differenziertere Persönlichkeit. Der Takt in der Regung ihrer Glieder ist minder heftig, fast kurz abgesetzt und leicht gleitend wie ein Epigramm, die bevorzugte dichterische Gattung des 3. Jahrhunderts, oder wie die Rhetorik des Hegesias.

Noch augenfälliger als an der nackten Figur wird die für das 3. Jahrhundert so bezeichnende Rhythmisierung an den vielen bekleideten Frauengestalten, etwa an der Statue aus Trentham Hall (Abb. 14). Würde man sie neben eine Lysippische Frauenfigur stellen, etwa eine „Herkulanenserin", so würde ihre andere Haltung und Gebärde noch deutlicher werden [23]). Wieder gehe man aus vom plastischen Volumen der Gestalt, seiner proportionierten Gliederung und der Ausdrucksgebärde, die durch den Duktus der Falten, dem Takt, in dem sich die Spannungen und Senkungen zueinander befinden, noch unterstrichen werden. Denn es ist nicht die Aktivität der Arme, das Vorhandensein zweier den Körper durchziehender Rhythmen, wie an der Herkulanenserin, überhaupt kein so selbstbewußter agiler Körper, sondern die grö-

ßere Verhaltenheit der Gebärdensprache, die größere plastische Geschlossenheit, die den reichen, den zarten Körper durchströmenden Rhythmus erzeugt. Allein schon durch diese Art der Drapierung des Mantels, der Mode der Zeit könnten wir sagen, die gerade diese Vermantelung des Körpers ergibt. Man folge der Bewegtheit des Körpers, die sich vom Standmotiv aus entwickelt, dem stillen Aufsteigen des Kraftstromes der Glieder und Falten, dem weichen Nachgeben des Rückgrats und der Verschränkung der verhüllten Arme im Zusammenklang mit dem wehmütigen Haupt. Diese Frauengestalten des 3. Jahrhunderts haben, möchte man sagen, ein anderes menschliches Dasein; sie sind nicht mehr so „gewichtig", sie scheinen uns anzusprechen, eine menschliche Beziehung zu uns zu suchen gegenüber den unnahbaren, eine eigene, uns nicht erreichbare Wirklichkeit umschließenden Figuren der Klassik.

Aber gar bald, gegen Ende des 3. Jahrhunderts zu, in den Jahrzehnten der höchsten Machtentfaltung der hellenistischen Reiche, hat das plastische Abbild des menschlichen Körpers eine neue Aktivierung seiner Gebärdensprache erhalten. Freilich anders als die der Alexanderzeit. Denn der den Gliedern eingekörperte Drang ist kein Stoßen in den umgebenden Raum, sondern ein immer pathetischer werdendes weites Umgreifen. Die Glieder sind geladen mit der im Rumpf gesammelten Kraft und drängen in mächtigem Impuls von diesem Zentrum nach außen. Ihre Bewegung entfaltet sich vom plastischen Kern aus und wird durch seine Überfülle an Kraft nach außen geschleudert[24]). Ein Aufstützen des Spielbeins allein schon, wie an der Figur aus Eretria, bringt dieses Drängende zum Ausdruck (Abb. 15). Die naturgemäße Erfüllung hat diese Kraftgeladenheit im Herrscherbild gefunden, vor allem im Bilde des vergöttlichten Alexander, das uns in fast zeitgenössischen Kopien erhalten ist (Abb. 16). Wieder gehe man zunächst von dem Körperideal aus, seinem Volumen und seiner Proportion. Die Fülle und Pracht des strotzenden Leibes hat in dieser barock anmutenden Gestaltenwelt kaum ihresgleichen in der griechischen Kunst. Kühn greift die Hand weitausholend nach der aufgestützten Lanze, in einer überheblichen Gebärdensprache. Vom Koloß des Rumpfes aus entwickelt sie sich nach allen Seiten hin mit expansiver Kraft. Es ist die imposanteste Erscheinung des griechischen Menschen-

bildes, menschliches Maß überschreitend in jeder Hinsicht, auch in dem fast überquellenden, kaum von einer Formung noch zu bändigenden Karnat. Nur kurze Zeit hat der plastische Körper von der ihn formenden Hand diese Kraftfülle erhalten können, um diese dröhnende Gebärdensprache überzeugend als körperliches Gehaben zum Ausdruck zu bringen [25]). Schon in den ersten Jahrzehnten des 2. Jahrhunderts wird der allmähliche Abbau dieser Mächtigkeit deutlich, obwohl versucht wird, auch in dieser Zeit ihr noch plastischen Ausdruck zu geben (Abb. 17). Wohl hat der Herakles aus Byblos noch eine barocke Gebärdung, aber keine mehr, die sich vom Rumpf als dem die Glieder speisenden plastischen Zentrum entlädt [26]). Der plastische Mittelpunkt ist nicht mehr der Körper, sondern der Hesperidenbaum, um den wie um eine Achse Herakles kreist, und damit hat der Rhythmus der ganzen Figur eine andere Richtung erhalten.

Noch sichtbarer vielleicht wird diese Verlagerung der Kräfte im 2. Jahrhundert an einem Herrscherbild aus Pergamon [27]). Auch diese Gestalt hat noch eine Pracht des Leibes, ein rollendes Pathos der Falten und eine Pathetik der Gebärde. Aber ihr Körper ist nicht mehr fast bis zum Bersten mit physischer Kraft geladen, in seiner Rundung nach allen Seiten hin emanierend. Der Körper ist den älteren Werken gegenüber flächenhafter geformt, nicht so in die Tiefe entwickelt. Die Pathetik der Glieder entlädt sich mehr nach den Seiten als rund um die Figur hin. Mit größtem plastischem Geschick sucht die Umhüllung der Beine die Mächtigkeit des Volumens vorzutäuschen, das nicht mehr ein rein körperliches sein kann. Der plastische Aufruhr der Formen entwickelt sich nur auf der Oberfläche des Werkes, in den Faltenschatten und dem Muskelgebirge des Rumpfes, aber nicht als plastisches Drängen der Glieder und Einzelformen von der vitalen Überfülle des Rumpfes aus. Und mit diesem Nachlassen des körperlichen Empfindens in dieser Zeit mag es zusammenhängen, daß es den Künstlern nicht mehr gelungen ist, durch die Intensität ihres Körpergefühls und damit des Gleichgewichtes des Körpers eine Figur so auf die Füße zu stellen, daß sie von diesen allein getragen wird. Sie bedürfen des erlahmenden Leibgefühls wegen einer leblosen Stütze als Halt. Zunächst ward sie schamhaft als Notbe-

helf hinter der Figur verborgen, bald als mehr oder minder sinnvolles Attribut in die plastische Komposition miteinbezogen, bis sie dann in römischer Zeit roh als Baumstumpf wie eine Krücke neben den menschlichen Körper gestellt werden darf, ohne daß ein Römer dies als störend empfunden hätte.

Je mehr aber die Vitalität des Leibes im 2. Jahrhundert nachläßt, umso stärker wird — vielleicht um das Schwinden der eigenen Kräfte sich selbst gegenüber zu verbergen — das pathetische Sich-Brüsten und Sich-Gebärden in einer Weise, die fast exhibitionistisch anmutet. Etwa am Poseidon aus Melos [28]). Die Figur ist noch weniger rundkörperlich als die ältere, noch mehr reliefartig in der Fläche entfaltet (Abb. 18). Ja sie hat, genau besehen, keine zentrifugale Bewegung, die von der Achse des Körpers rund um den Körper geschleudert wird, sondern der Aufruhr der Formen entwickelt sich nur als Gegenbewegung der Glieder. Der geringen plastischen Erstreckung der Figur in die Tiefe gemäß kommt die Pathetik eigentlich nur in den Umrissen, nicht aber als plastisches Herausragen der Glieder zur Geltung. An der bis zum Bersten des Körpers erfüllten Plastik des hohen Barocks gemessen, ist es mehr ein Verspritzen der Körperintensität, nicht mehr ein mächtiges Hinausschleudern. Die Gebärde der Figuren dieser Zeit ist eher Heftigkeit der Pose aus Geltungsbedürfnis als plastische Entladung starker leiblicher Kapazität.

Wieder wird diese Spätphase hellenistischer Plastik verständlicher durch den Hinweis auf die Literatur dieser Zeit. Die Rhetorik beherrschte damals Dichtung und Rede. Rhetorik als Literatur, die nicht die Notwendigkeit des geistigen Vermittelns von neuen Erkenntnissen, Erlebnissen und menschlichen Erschütterungen ist, sondern die Freude an bombastischer Beschreibung und prunkvollem Getöse inhaltsloser Worte.

Aber dieser Vergleich mit der Rhetorik der Zeit führt noch weiter. Wie in allen Spätphasen menschlicher Entwicklungen ist auch im 2. Jahrhundert nicht von einem gleichmäßig wachsenden Stil zu sprechen. In kurzen Intervallen folgen Extreme aufeinander, ja sind bisweilen gleichzeitig — eben wie in der Rhetorik. Denn wie in dieser ein bestimmter Kreis von Wortkünstlern nicht den bombastischen Stil der dahinrauschenden Satzperioden geliebt hat,

sondern die kurzteiligen, zierlichen, fast zerhackt klingenden Satzgefüge, so gab es auch im 2. Jahrhundert eine Richtung der Plastik, die in manchem an die Werke des frühen 3. Jahrhunderts wieder angeknüpft hat. Freilich nur scheinbar. Denn die Körperlichkeit und Rhythmisierung dieser Werke zeigt bei der plastischen Diagnostik ihrer Struktur, daß sie eine ähnlich dünne und ungewichtige Körperlichkeit haben wie die „pathetische" Gruppe. Aber sie sind insofern echter, als sie mit dieser schmächtigen Körperlichkeit besser sich abfinden, nicht vorzutäuschen versuchen, was sie körperlich nicht mehr darstellen können. Dafür zeigen sie den ganzen Reichtum einer differenzierten Empfindung für die feinsten Nuancen der Bewegung und die liebenswerte Zartheit des Empfindens, die durch die Gebrochenheit menschlicher Existenz überhaupt erst Ausdruck gewinnen kann.

Wohl das schönste Werk dieser auch im Untergang noch wunderbaren Phase des griechischen Menschenbildes ist eine Frauenfigur in Berlin [29]). Sie hat die Schlankheit und Schmächtigkeit des Wuchses mancher Spätzeiten, der durch die raffiniert zu nennende Drapierung des Gewandes noch betont wird (Abb. 19). Es gibt wohl keine verfeinertere Rhythmisierung in Stellung und Bewegung der Glieder. Kein durchgehender Kräftestrom sondern Gegenbewegungen in schnellem Takt, mit kurzteiligen Rhythmen. Nicht im Rückgrat, nicht im Bewegungsdrang der Glieder entwickelt sich die Gebärdensprache, sondern in der scharfen Akzentuierung der Extremitäten. Die einst tragenden Kräfte haben sich von der Mitte nach außen, fast in die Fingerspitzen könnte man sagen, verflüchtigt. Sie strahlen durch die Kunst dieses Plastikers von vielen Punkten der Oberfläche aus, nicht mehr von der Mitte des Körpers wie einst.

Die weitere Entwicklung dieses Menschenbildes mußte zur Auflösung führen. Beispiele dafür sind vorhanden, wenn auch der plastische Sinn griechischer Künstler immer bestrebt gewesen ist, diesem Schwund Einhalt zu tun durch die Drapierung und andere artistische Mittel.

Aber gerade diese Notwendigkeit, die Gebrechlichkeit des Körpers zu verhüllen durch Angleichung an klassische Kunstwerke, beweist, daß die Darstellung des plastischen Menschenkörpers im

2. Jahrhundert an einem natürlichen Endpunkt angelangt ist, sofern sie leibliche Gebärde des dargestellten Menschen zum Ausdruck gebracht hat. Klassizismus hat es dann immer gegeben, nicht aber leibbedingte Plastik.

Der Grund für diese Auflösung der Plastik im 2. Jahrhundert und der krampfhafte Versuch, den Defekt der Natur durch Klassizismus zu verdecken, beruht in dem Schwinden der Vitalität des griechischen Leibes in dem eingangs erörterten umfassenden Sinn. Ein Leib — die Einheit von Körper und Geist —, der keine Existenz in kultischer Gebundenheit mehr besitzt, kann nur noch ein ästhetisches oder barbarisches Dasein in der Kunst führen. Er kann kein geistbehauster Körper mehr sein mit einer nur ihm eigenen leiblichen Gebärde.

Dieses langsame Dahinschwinden der Vitalität griechischer Plastik nach der höchsten Expansivität fällt merkwürdig zusammen mit dem Untergang der griechischen Staaten als eigener Reiche und Politien. Er hat sich vollzogen durch den ungeheuren Verlust edelsten griechischen Blutes, das Aufwärtsdrängen der unteren und untersten Schichten des griechischen Volkes und das Verströmen griechischen Blutes bis an den Indus. Aber dieser Untergang, der zugleich eine Befruchtung gewesen ist, wie sie die Geschichte nie wieder erlebt hat, hat noch eine viel faßbarere Ursache: das Vordringen der Römer. Das Westgriechentum Süditaliens und Siziliens war schon im 3. Jahrhundert ihnen zum Opfer gefallen. Im 2. Jahrhundert faßten sie schrittweise im Osten Fuß, zuerst die griechischen Staaten, dann deren Wirtschaft zertretend. Wir besitzen das Bildnis eines Römers dieser Zeit aus Delos (Abb. 20). Gerade wie dieser Fremdling sich in griechischer Art hat porträtieren lassen, läßt das Wesen der leibbedingten griechischen Plastik augenfällig werden [30]). Es ist ein ungriechischer Körper, nicht athletisch geschult, obwohl von kräftigem Wuchs, ohne leibliche Gebärde, die sich nur aus der geistigen Existenz entwickeln konnte, sondern in dem brüsken Auftreten des brutalen Siegers und Ausbeuters in materieller und geistiger Hinsicht. Und doch ist diese am Ende des 2. Jahrhunderts von einem Griechen geschaffene Figur noch echtere Plastik als alle Statuen, die ihr folgen und die nur noch eine ästhetische Existenz

besitzen. Schöne und anmutige Werke haben griechische Künstler noch weit in die christlich werdende Zeit hervorgebracht. Aber sie haben keine greifbare plastische Gestalt mehr, sondern nur noch schöne Pose eines sich nicht mehr selbst tragenden Körpers. Nicht daß sie die Formen für die Köpfe und Gewänder älteren Werken entlehnt haben, zeichnet sie als retrospektive Geschöpfe aus, sondern daß sie keinen autarken Körper mehr besitzen, der die ihnen gemäße Gebärdensprache entfalten könnte. Weil ihr Körper so unkörperlich schemenhaft geworden ist, suchen sie Zuflucht in den immer häufiger vorkommenden Nischen der Architektur [31]) (Abb. 21). Freiplastik im griechischen Sinne gibt es kaum noch, nicht zuletzt deshalb, weil die Plastik als solche ihren Sinn in der Hierarchie des Lebens verloren hat. Es gibt keine Götter und Menschen mehr, die aus dem dem Menschen eingeborenen Drang nach Verehrung solcher plastischer Darstellungen von Menschenkörpern bedurft hätten.

Diese Abfolge von plastischen griechischen Körpern ist mehr als eine stilgeschichtliche Entwicklung und gleicht in manchem dem Schicksal des griechischen Menschen, ja sie scheint ein Lebensvorgang zu sein, der sich mit der Notwendigkeit eines biologischen Prozesses vollzogen hat. Er hat den Menschen in seiner geistig-leiblichen Existenz stärker zur Entfaltung seiner irdischen Kräfte gebracht als in anderen Kulturen, die wir überblicken. Der Mensch — nicht in symbolischer, sondern in seiner vitalen und nur gegenwärtigen Existenz — ist die künstlerische Aufgabe und Leistung der griechischen Kunst. Das Abbild des Körpers ist in den einzelnen Entwicklungsstadien von den fast embryonalen Formen der Frühzeit an im Laufe der Jahrhunderte konzentrierter, lebenerfüllter geworden, es wuchs gleichsam aus dem Block des Steines heraus und nahm zu an Leibhaftigkeit.

Eine jede Erweiterung der menschlichen Grenzen hatte in diesem plastischen Abbild der Menschengestalt einen konzentrierenden Sinn, sie führte näher zum Kern menschlichen Seins — ähnlich wie dies auch in der geistigen Entfaltung der Griechen zu verfolgen ist. Durch jede geistige und künstlerische Tat sind sie näher an den Kern ihrer menschlichen Existenz gelangt.

Als dies erreicht war, haben sie weitere Umkreise des Menschen einzubeziehen, sich einzuverleiben gesucht, was eine Verringerung der Intensität leiblichen Fühlens und Daseins zur Folge haben mußte.

Am sichtbarsten ist diese Kräfteverlagerung an dem Wandel des Körperideals, an seinem Volumen, seinem Rhythmus und vor allem an seiner Gebärdensprache, der Dynamik, die ihn geistig durchwirkt, ihn bewegt und sich in den verschiedensten Möglichkeiten entladen läßt. Bis zur Klassik eroberte der Plastiker den Raum, den ein griechischer Körper als solcher einnimmt. Rhythmus und Gebärde zentrieren die Kräfte dieses Körpers in ihn selbst, mag er ruhen oder bewegt, allein oder mit anderen verbunden sein. Seit der Spätklassik wird der leibliche und geistige Aktionsradius des griechischen Menschen größer, weiter. Er greift gleichsam über die körperlichen Grenzen aus, erst umfangend, später stoßend, dann in verschwenderischer Fülle seine Lebensintensität verschleudernd, und schließlich in immer schnellerem Takte verzuckend. Der Bereich, an dem der griechische Körper im späten Hellenismus teil hat, war größer und weiter als in der Klassik; plastisch betrachtet: er war zu groß geworden, um den an sich kleinen Bezirk des menschlichen Leibes mit der Intensität der älteren Zeit noch füllen zu können. Der plastische Körper verliert deshalb an Vitalität. Er hatte teil am außermenschlichen Raum, der Landschaft etwa in der Malerei und im Relief. Der Mensch füllt nicht mehr den Rahmen eines Reliefs ganz aus, sondern steht darin neben manchem anderen. Und damit nimmt der Körper gerade in plastischer Hinsicht ab, an Gewichtigkeit seiner Existenz und an Differenziertheit seiner somatischen Funktion. Wie das geistige Interesse des Hellenismus sich vom Menschen in seiner höchsten irdischen Vollkommenheit wegwendet zu den neu entdeckten außermenschlichen Schönheiten des Geistes, der Natur, der Wissenschaft, so verliert der Körper die Fähigkeit, Träger der Gottheit zu sein, wie er das in der Frühzeit gewesen ist. Die griechische Plastik spiegelt hierin den Wandel des griechischen Geistes wider. In diesem späten Stadium hellenistischer Plastik hat die griechische Statue ihr wichtigstes Merkmal verloren: leibliche Gebärde. Nicht so sehr, weil die Anschauungen über die bildende

Kunst und ihre Stellung im Leben sich geändert haben, sondern weil der griechische Mensch durch die Aufgabe seiner selbstbestimmenden Kraft, durch die Schwächung seines geistig-körperlichen Organismus nur noch ein Schatten seiner selbst gewesen ist. Schönheit der Form ist ihm geblieben, aber nicht in Gestalt eines organisch gefühlten Körpers, der in alle Lebenstiefen des griechischen Daseins hinabreicht, sondern nur als schöne Hülle, schöner Schein, ohne lebendigen Kern. Deshalb wendet sich unser Blick immer wieder zurück zu der Stufe griechischen Daseins, die noch nicht volle Reife sondern nur Versprechen gewesen ist; der griechischen Daseinsstufe, die in der Zeit ihre vollendetsten Schöpfungen hervorgebracht hat, als sie selbst in dem Stadium ihrer härtesten Bewährung gestanden ist (Abb. 8).

Anmerkungen.

Weitere Ausführungen bei J. Lange, Die Darstellung des menschlichen Körpers. Jakob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. E. Buschor, Die Plastik der Griechen. Im folgenden sollen nur kurze Hinweise zu den erwähnten Werken gegeben werden.

1) Moderne galvanoplastische Nachbildung der oft kopierten Statue eines Knabensiegers Polyklets, vielleicht des Kyniskos, der 460 in Olympia gesiegt hat. Furtwängler, Meisterwerke 453.

2) Vielleicht der Gott Agon. Tunis, Bardo Museum. Mon. Piot XVII Taf. 2. Die vermutete Zugehörigkeit einer Herme mit einer Signatur des Boethos ist unwahrscheinlich.

3) Boston, Fine Arts Museum. Mon. Piot II 137. Koch, Apollon 1. Die Figur, die am sorgfältigsten gearbeitete aller erhaltenen frühen Bronzen, kann nicht durch den Vergleich mit attischen Werken datiert werden. Sie gehört wohl dem „protokorinthischen", also sikyonischen Kunstkreis an und verhält sich zu attischen Bronzen des späten 8. Jahrhunderts wie spätgeometrische Gefäße von Sikyon-Korinth-Aigina zu denen Athens.

4) Vgl. die in der Festschrift für W. Amelung, Antike Plastik, S. 113 zusammengestellte Gruppe.

5) Bronzefigur aus Olympia, Ath. Mitt. 1906, Taf. 18.

6) Vgl. Guido v. Kaschnitz-Weinberg in Corolla für L. Curtius 50.

7) Brunn-Bruckmann, Denkmäler 751.

8) Fouilles de Delphes IV 5. Zur Datierung vgl. Jenkins, Dedalica 74.

9) Athen, Nat. Mus. 20. Über die stilistische Entwicklung des 6. Jahrhunderts vgl. H. Schrader, Archaische Marmorbildwerke, Einleitung.

10) Louvre. Zuletzt Jenkins 42.

11) Athen, Akropolis-Museum. Zuletzt Langlotz-Schuchhardt, Arch. Plastik 11.

12) Ebenda 21.

13) Ebenda 42.

14) Man vergleiche die Giebelfiguren des Zeustempels in Olympia. Hege-Rodenwaldt, Olympia Taf. 25 ff.

15) Zum Gestaltwandel der Pentekontaetie vgl. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen 19 f.

16) Louvre 183. Wohl ein griechisches Original.

17) Arch. Jahrbuch 1926, 191. Etwas vergrößert.

18) Vgl. Röm. Mitt. 1932, 23.

19) Vgl. Süsserott, Griech. Plastik des 4. Jahrhunderts.

20) Rodenwaldt, Olympia Taf. 85. Die Statue ist wohl ein griechisches Original. Aber die Oberfläche ist stark überarbeitet. Ähnlich die Köpfe: Schreiber, Exped. Sieglin II 1 B Taf. 1, und Glypothek Ny Carlsberg 252 Illustr. Kat. Taf. 18.

21) Zuletzt Süsserott 180.

22) Walters, Cat. of Greek bronzes in the British Museum 272.

23) Vgl. die bei Horn, Hellenistische Gewandfiguren, genannten Abhandlungen G. Krahmer's, von denen ich etwas abweiche.

24) Boston, Fine Arts Museum. Beazley, Lewes House gems 85 Abb. 4. Horn S. 53.

25) Vgl. G. Krahmer, Röm. Mitt. 1923—4, 138 ff.

26) Walters, Cat. of bronzes 827.

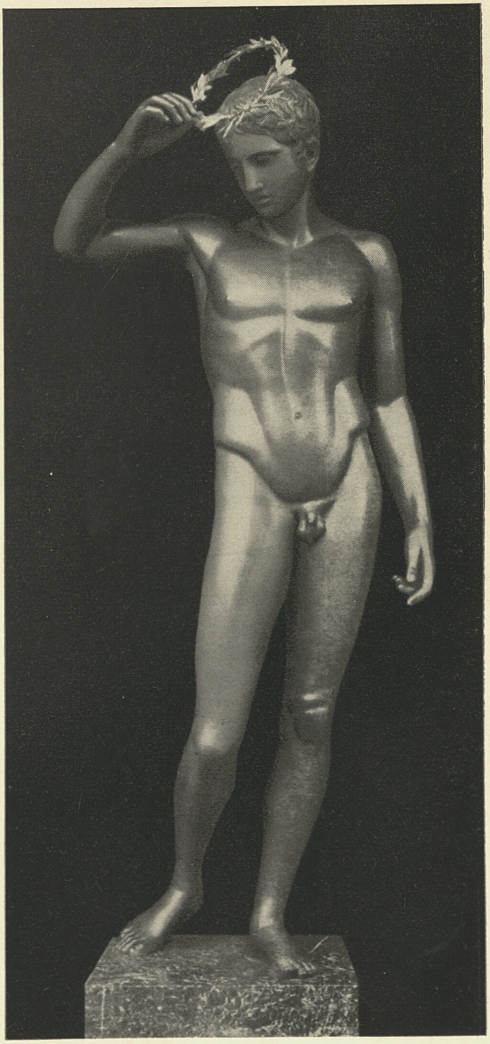
27) Horn, Stehende Gewandstatuen Taf. 20, r.

28) Athen, Nat. Museum 235.

29) Berlin, aus Sammlung v. Heyl. Auktionskatalog Taf. 72.

30) Athen, Nat. Museum 1828.

31) Ausgrabungen in Pergamon I 2 Taf. 28.



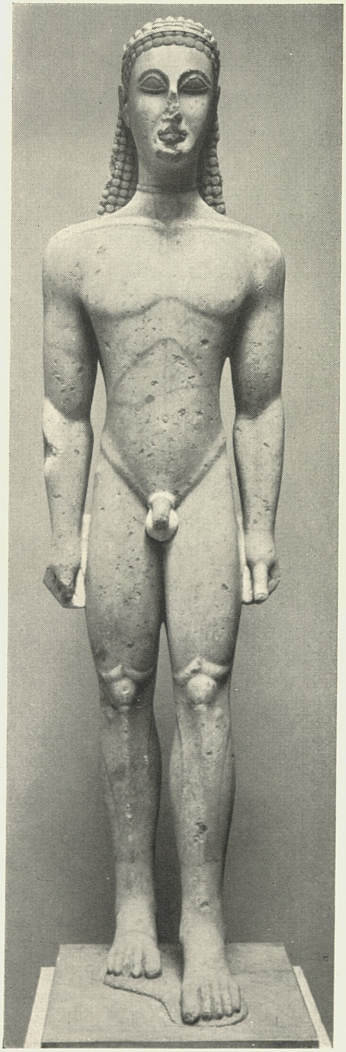
1 Sich bekränzender Sieger

8 Attischer Jüngling. Akropolis

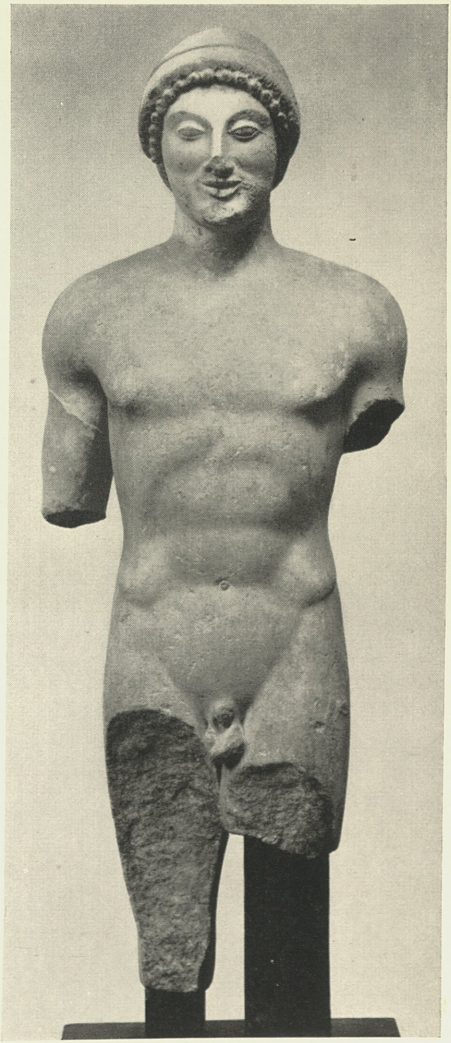
7 Chiotische Mädchenfigur. Akropolis

5 Frauenfigur. Louvre

6 Attische Mädchenfigur. Akropolis.

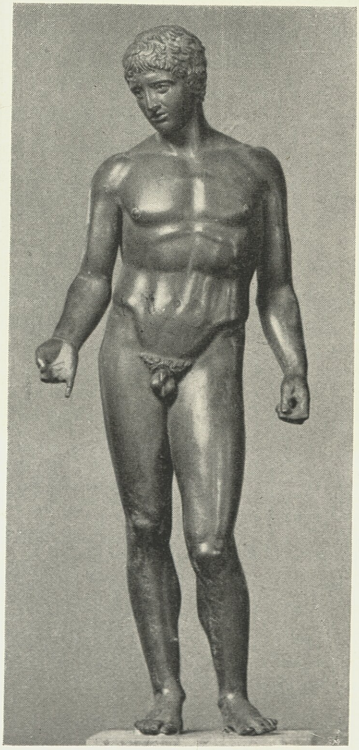


3 Jüngling. New-York

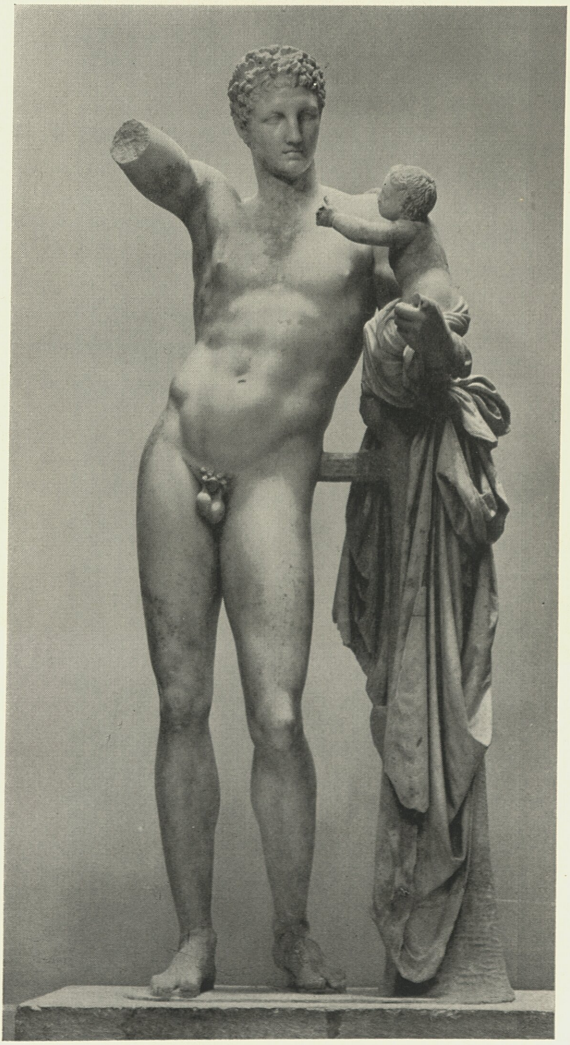


4 Jüngling. Athen

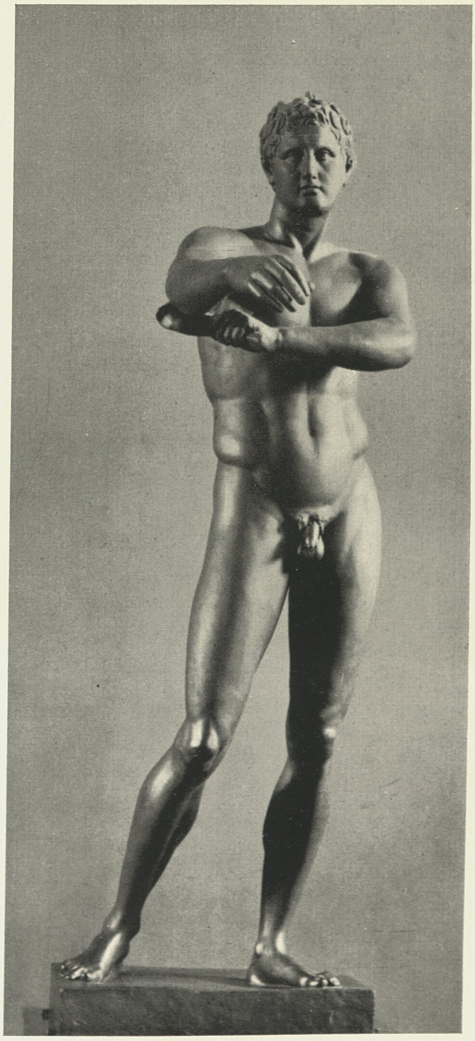
2 Agon. Tunis



9 Jüngling. Louvre



11 Hermes des Praxiteles. Olympia



12 Apoxyomenos. Rom

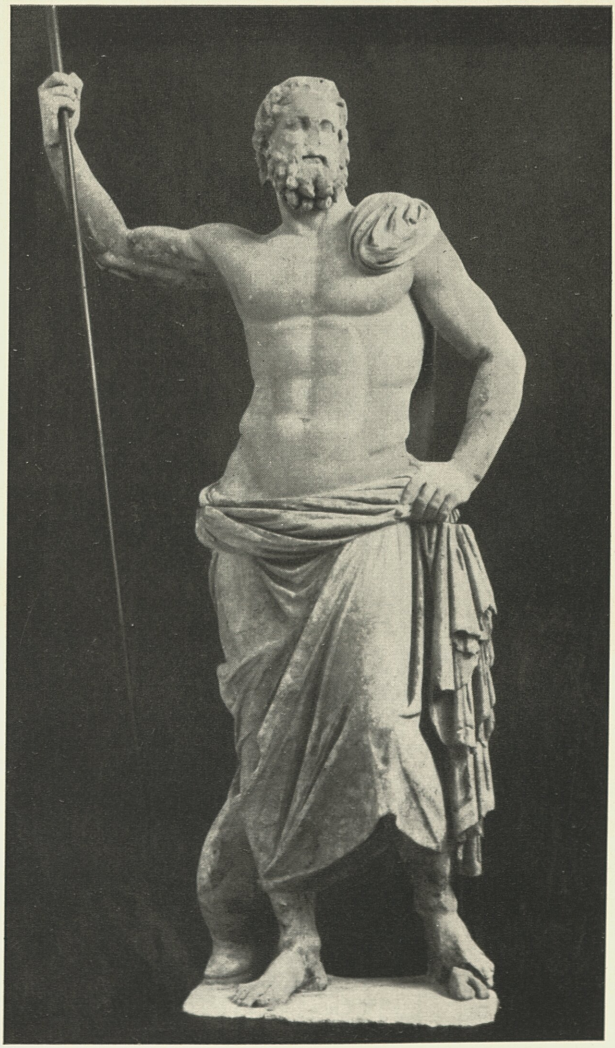
13 Apoxyomenos. London

14 London

15 Terrakottafigur. Boston

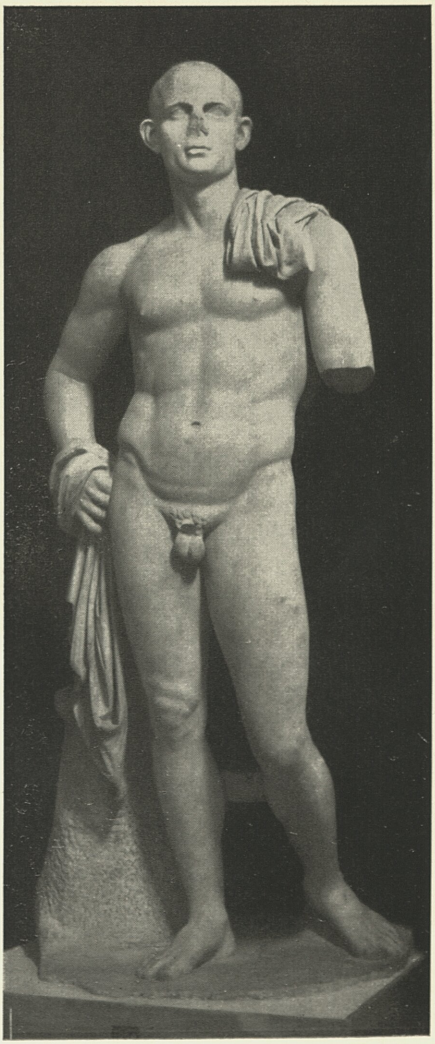
16 Alexander. Privatbesitz

17 Herakles. London



18 Poseidon. Athen

19 Terrakottafigur. Berlin



20 Römer. Athen

21 Muse. Berlin

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ιω. ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
ΕΛΛΗΣ

Kriegsvorträge

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn a. Rh.

Heft 1: Altmark. Ein neuer Uebergriff britischer Arroganz. Von Prof. Dr. Wolfgang Schmidt . . 20 Rpf.

Heft 2: Frankreich und das Reich im Wandel der Jahrhunderte. Von Doz. Dr. Leo Just. 9 Karten. 60 Rpf.

Heft 3: Träger und Methoden der britischen Außenpolitik. Von Prof. Dr. Wolfgang Schmidt . . 50 Rpf.

Heft 4: Die Wandlung der englischen Wirtschaftsstruktur. Von Dozent Dr. Th. Wessels . . . . . 30 Rpf.

Heft 5: Der Korridor im englischen und französischen Urteil. Von Prof. Dr. Wilhelm Vleugels . . 35 Rpf.

Heft 6: Ostasien in der Weltpolitik. Von Prof. Dr. Erich Schmitt 40 Rpf.

Heft 7: Die Kriegführung Großbritanniens. Wehrpolitische Betrachtungen zum gegenwärtigen Kriege. Von Doz. Dr. Erich Feldmann 45 Rpf.

Heft 8: Politische Gewalten in England. (Das Kabinett Churchill.) Von Prof. Dr. Wolfgang Schmidt 50 Rpf.

Heft 9: Der Kampf der Deutschen um ihr Recht in Böhmen. Von Prof. Dr. Adolf Zycha . . . . 40 Rpf.

Heft 10: Friedrich Nietzsche und die deutsche Gegenwart. Von Prof. Dr. K. Justus Obenauer . . 35 Rpf.

Heft 11: Friedrich d. Großen schlimmstes Jahr. Von Prof. Dr. Fritz Kern. 35 Rpf.

Heft 12: Germanen und Slaven zwischen 1000 vor und 1000 nach Beginn unserer Zeitrechnung. Von Prof. Dr. Kurt Tackenberg 40 Rpf.

Heft 13: Ueber die Stellung der Kohle im deutschen Wirtschaftskampf vom Standpunkt des Chemikers aus betrachtet. Von Prof. Dr. Otto Schmitz-Dumont . . . . 20 Rpf.

Heft 14: Ungenutzte Möglichkeiten zur Gewinnung der Nahrungsfreiheit unseres Volkes. Von Prof. Dr. H. Blunck . . . . . 50 Rpf.

Heft 15: Die Siedlungsgeschichte der deutschen Ostalpenländer im Lichte der Ortsnamenforschung. Von Dozent Dr. Simon Pirchegger 35 Rpf.

Heft 16: Die deutsche Ernährungswirtschaft. Von Dozent Dr. W. Busch 40 Rpf.

Heft 17: Gustav Adolf und Deutschland. Von Prof. Dr. Ernst Kohlmeyer . . . . . 35 Rpf.

Heft 18: Pflanzliche Rohstoffe aus den Kolonien. Von Prof. Dr. Max Koernicke . . . . . 50 Rpf.

Heft 19: Das Haus Savoyen und der Aufstieg Italiens. Von Prof. Dr. Leo Just . . . . . 1.— RM.

Heft 20: Der geschichtliche Sinn des Waffenstillstands mit Frankreich. Von Prof. Dr. Franz Steinbach 35 Rpf.

Vortragsreihe:

Wissenschaft im Kampf für Deutschland

Heft 21: Die Kristallstrukturuntersuchung und ihre Aufgaben in der Technik. Von Dozent Dr. Willi Kleber . . . . . 45 Rpf.

Heft 22: Der Stickstoff in unseren Diensten. Von Prof. Dr. M. von Stackelberg . . . . . 30 Rpf.

Heft 23: Kunststoffe als neue Werkstoffe. Von Dr. habil. Martin Kühn 30 Rpf.

Heft 24: Deutsche Wissenschaftler als Kolonialpioniere. Von Dozent Dr. Rudolf Lehmensick . . . 40 Rpf.

Heft 25: Ueber die Erweiterung der deutschen Erzbasis. Von Prof. Dr. Karl F. Chudoba . . . . 45 Rpf.

Heft 26: Biologische Grundlagen für die Bevölkerungspolitik. Von Prof. Dr. H. Wurmbach . . . 45 Rpf.

Heft 27: Röntgenologie und Volksgesundheit. Von Prof. Dr. Janker 50 Rpf.

Heft 28: Die Versorgung Deutschlands mit Metallen. Von Prof. Dr. A. von Antropoff . . . . 45 Rpf.

Heft 29: Erbpflege im Dritten Reich. Von Prof. Dr. K. Pohlisch. 50 Rpf.

Heft 30: Das Erb- und Erscheinungsbild der Psychopathen. Von Dozent Dr. Fr. Panse . . . . . 40 Rpf.

Heft 44: Die Leistungssteigerung der deutschen Landwirtschaft seit 1800. Von Doz. Dr. W. Busch. 50 Rpf.

Vortragsreihe: Der Kampf um den Rhein

Heft 31: Der Kampf der Religionen am Rhein. Von Prof. Dr. G. Mensching . . . . . 50 Rpf.

Heft 32: Die Auseinandersetzungen zwischen Germanen und Römern auf Grund der antiken Nachrichten und der Bodenfunde. Von Prof. Dr. Bickel und Prof. Dr. Tackenberg 50 Rpf.

Heft 33: Die Blütezeit Burgunds in der Kunst und ihr deutscher Anteil. Von Dr. G. Tröscher . . 50 Rpf.

Heft 34: Aus der Geschichte der Rh. Friedrichs-Wilhelms-Universität. Von Prof. Dr. E. Rothacker 45 Rpf.

Heft 35: Ernst Moritz Arndt und der Rhein. Von Prof. Dr. K. J. Obenauer . . . . . 35 Rpf.

Heft 36: Der geistige Kampf um den Rhein. Von Prof. Dr. L. Just. 70 Rpf.

Heft 37: Die geschichtlichen Grundlinien unserer politischen Grenzen gegen Frankreich. Von Prof. Dr. F. Steinbach, in Vorbereitung.

Heft 38: Die Sicherung der Westgrenze in der deutschen Wehrpolitik von 1870—1914. Von Prof. Dr. E. Feldmann . . . . . 60 Rpf.

Heft 39: Der Kampf um Rhein und Ruhr. Von Prof. Dr. Kern. 50 Rpf.

Heft 40: Der politische Kampf im Rheinlande nach dem Weltkrieg. Von Gauleiter Staatsrat Grohé 35 Rpf.

Heft 41:

Heft 42: Verdun 1916—1940. Von General der Infanterie Weisenberger. 40 Rpf.

Heft 43: Wehrmacht / Jugenderziehung / Hochschulbildung. Von Generalmajor Frießner . . 40 Rpf.

Vortragsreihe: Europa und die Kolonien

Heft 45: Das spanische Kolonialreich. Von Prof. Dr. H. Trimborn. 30 Rpf.

Heft 46: Die Grundzüge der deutschen Kolonialpolitik vor dem Weltkriege. Von Prof. Dr. K. H. Dietzel. 40 Rpf.

Vortragsreihe: Griechenland

Heft 47—54 erscheinen später.

Heft 55: Die erdgeschichtliche Entwicklung des griechischen Raumes. Von Prof. Dr. N. Tilmann, in Vorbereitung.

Heft 56: Die Stellung des Griechischen innerhalb der indogermanischen Sprache. Von Prof. Dr. G. Deeters . . . . . 30 Rpf.

Heft 57: I. Die Einwanderung der Griechen. II. Die Götter der Griechen. Von Prof. Dr. H. Herter. 50 Rpf.

Heft 58. I. Homer. II. Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. E. Bickel, in Vorbereitung.

Heft 59: Klassenkampf, Sozialismus und organischer Staat im alten Griechenland. Von Prof. Dr. F. Oertel, in Vorbereitung.

Heft 60: Die griechische Philosophie. Von Prof. Dr. O. Becker. 30 Rpf.

Heft 61: Die Darstellung des Menschen in der griechischen Kunst. Von Prof. Dr. E. Langlotz. 1,50 RM.

Heft 62: Vom Heroon zur Märt[illegible] basilika. Neue archäologische [illegible] kanfunde und ihre Deutung. Prof. Dr. T. Klauser, in Vorb[illegible] tung.

Heft 63: Byzanz und Neugriechen[illegible] Von Prof. Dr. G. Soyter-Leip[illegible] 30

Heft 64: Die Geschichte Neu-Grie[illegible] lands. Von Prof. Dr. H. Hallm[illegible] 55 Rpf.

BIBΛ
ΤΕΛΛ
ΙΔΡΥ
ΤΕΧΝ
ΔΩΡΕ
ΤΕΛ