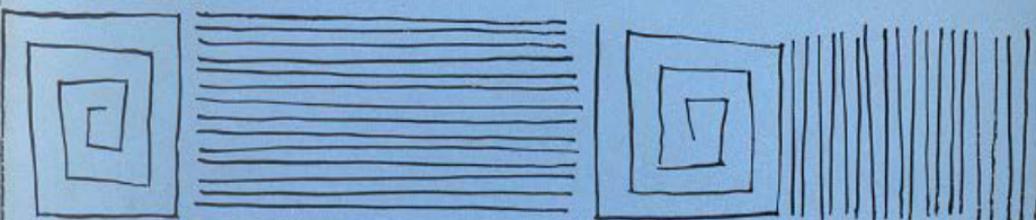
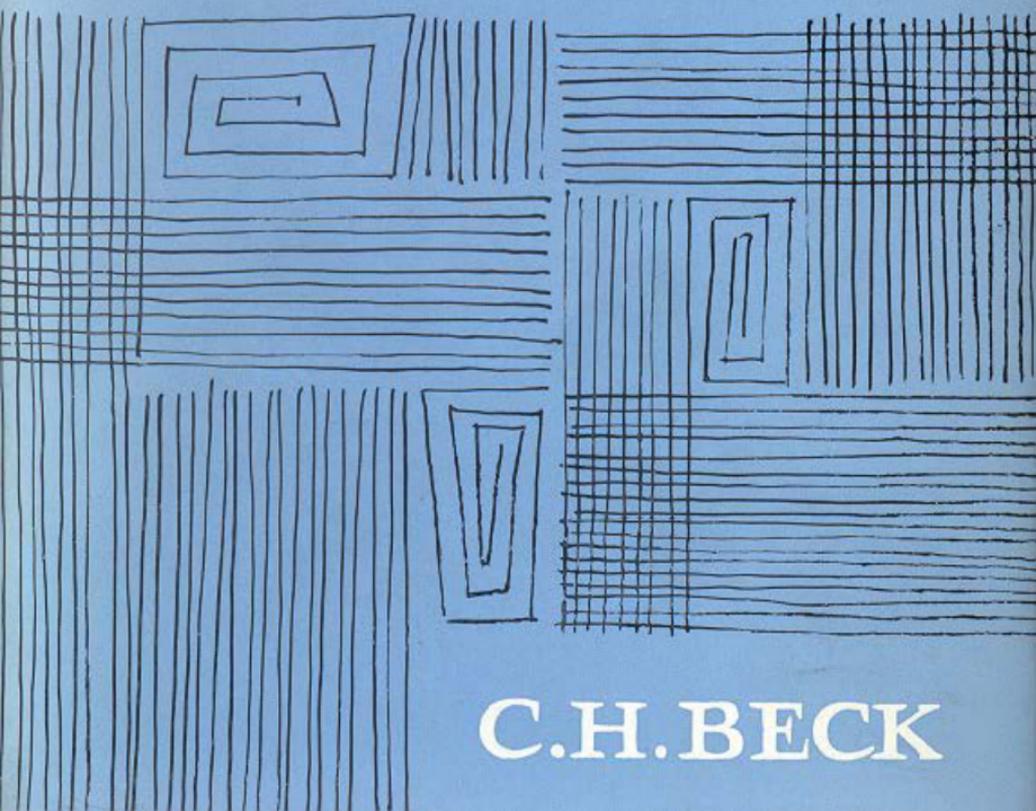
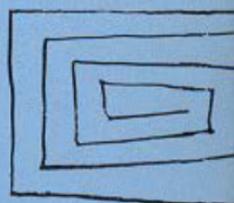


ARNOLD HAUSER



SOZIALGESCHICHTE  
DER KUNST  
UND LITERATUR



C.H. BECK

## **Zum Buch**

Arnold Hauser war einer der ersten, der soziologische Fragestellungen in die Literaturgeschichtsbetrachtung integriert hat. Im vorliegenden Buch beschäftigt er sich grenzüberschreitend mit der Entwicklung von bildender Kunst, Literatur, Musik, Theater und Film.

„Die erste wesentliche Soziologie der Kunst, die wir kennen. ... Hausers Buch ist ein Wegweiser durch das Labyrinth der Zeiten und Kulturen.“

*Süddeutsche Zeitung*

## **Über den Autor**

Arnold Hauser (1892-1978) ungarisch-deutscher Literatur- und Kunstsoziologe, lebte und lehrte vor allem in England und Ungarn.

ARNOLD HAUSER

SOZIALGESCHICHTE  
DER KUNST  
UND LITERATUR

VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

# INHALT

## I. VORGESCHICHTLICHE ZEITEN

### *1. Ältere Steinzeit. Magie und Naturalismus*

Der vorgeschichtliche Naturalismus 2 – Die Kunst im Dienste der Lebensfürsorge 4 – Kunst und Magie 6

### *2. Jüngere Steinzeit. Animismus und Geometrismus*

Der vorgeschichtliche Geometrismus 9 – Magie und Animismus 11 – Stilisierung und Rationalisierung 13 – Der Traditionalismus der Bauernkulturen 15 – Äquivokationen der Kunstsoziologie 17

### *3. Der Künstler als Zauberer und Priester. Kunst als Beruf und Hausfleiß*

Der vorgeschichtliche Kunstbetrieb 19 – Differenzierung der Kunsttätigkeit 20 – Bauernkunst und Volkskunst 22

## II. ALTORIENTALISCHE STADTKULTUREN

### *1. Statik und Dynamik in der altorientalischen Kunst*

Städtische Kultur und Kunst 26 – Politischer Zwang und künstlerischer Wert 27

### *2. Die Stellung des Künstlers und die Organisation der künstlerischen Arbeit in Ägypten*

Priesterschaft und Hof als Auftraggeber 29 – Die Tempel- und Palastwerkstätten 32 – Die Organisation der künstlerischen Arbeit 34

### *3. Die Stereotypisierung der Kunst im Mittleren Reich*

Die Konventionen der ägyptischen Kunst 36 – Die höfische Etikette und das Porträt 38 – Frontalität 39 – Stehende Formeln 41

4. *Der Naturalismus der Zeit Echnatons*

Die neue Sensibilität 42 – Stilistischer Dualismus 45 – Ägyptische Provinzkunst 47

5. *Mesopotamien*

Formrigorismus 48 – Der Naturalismus der Tierdarstellung 49

6. *Kreta*

Formale Ungebundenheit 50 – Stilistische Gegensätze 52

## III. ANTIKE

1. *Das heroische und das homerische Zeitalter*

Die Stufe der sakralen Gemeinschaftskunst 56 – Die Heldenzeit und ihre Sozialethik 57 – Der Heldengesang 59 – Die Entstehung des Epos 61 – Barden und Rhapsoden 62 – Die soziale Weltanschauung der homerischen Epen 65 – Hesiod 66 – Der Geometrismus 67

2. *Der Archaismus und die Kunst der Tyrannenhöfe*

Der archaische Stil 68 – Aristokratische Chor- und Gedankenlyrik 71 – Olympische Siegerstatuen 73 – Anfänge des Individualismus 74 – Die Tyrannenhöfe 76 – Kult und Kunst 77 – Das Autonomwerden der Formen 78

3. *Klassik und Demokratie*

Klassik und Naturalismus 83 – Der Adel und die Demokratie 84 – Die Tragödie 86 – Der Mimus 88 – Das Theater als Propagandainstrument 89 – Der Naturalismus in der bildenden Kunst 90

4. *Die griechische Aufklärung*

Das Bildungsideal der Sophisten 93 – Der künstlerische Stil der Aufklärung 95 – Euripides 96 – Euripides und die Sophistik 98 – Platons Kunstgegnerschaft 102 – Bürgerlicher Geschmack 103

5. *Der Hellenismus*

Soziale Nivellierung 104 – Rationalismus und Eklektizismus 106 – Der Kopierbetrieb 109 – Neue Gattungen 110

### 6. Die Kaiserzeit und die Spätantike

Die römische Porträtplastik 112 – Die „kontinuierende“ Darstellung 115 – Römischer Impressionismus und Expressionismus 116

### 7. Dichter und Künstler im Altertum

Die Scheidung zwischen Künstler und Kunstwerk 118 – Der Kunstmarkt 121 – Wandlungen der Bewertung der Kunst und des Künstlers in Rom 123 – Dichter und bildende Künstler 124

## IV. MITTELALTER

### 1. Der Spiritualismus der altchristlichen Kunst

Der Begriff des Mittelalters 127 – Spätantiker und frühchristlicher Spiritualismus 128 – Verfall der römischen Kunsttradition 130 – Die Kunst als Erzieherin 133 – Die Emanzipation von der Wirklichkeit 134

### 2. Der künstlerische Stil des byzantinischen Cäsaropapismus

Staat und Privatkapital 136 – Die Beamtenaristokratie 138 – Höfischer und mönchischer Stil 140

### 3. Ursachen und Folgen des Bildersturms

Der politische Hintergrund der Bilderverfolgung 143 – Der Kampf gegen den Einfluß der Mönche 146 – Die stilistischen Folgen des Bildersturms 147

### 4. Von der Völkerwanderung zur karolingischen Renaissance

Der Geometrismus der Völkerwanderungskunst 148 – Irische Miniaturmalerei und Dichtung 150 – Die fränkische Monarchie und der neue Dienstadel 153 – Die Verschiebung des Schwerpunktes der Kultur von der Stadt zum Lande 155 – Das Bildungsmonopol der Kirche 157 – Der Hof Karls des Großen als Kulturzentrum 159 – Die karolingische Renaissance 160 – Hofstil und volkstümlicher Stil 161

### 5. Dichter und Publikum des Heldengesangs

Die Verdrängung des Heldengesangs 164 – Die Ersetzung der adeligen Dilettanten durch Berufsdichter 166 – Die romantische Theorie vom „Volksepos“ 168 – Die Entstehung der *chansons de geste* 170 – Die Herkunft des Spielmanns 172

### 6. Die Organisation der künstlerischen Arbeit in den Klöstern

Die manuelle Arbeit in den Klöstern 175 – Das Kunsthandwerk 177 – Die Klosterwerkstatt als Kunstschule 179 – Die „Anonymität“ der mittelalterlichen Kunst 181

### 7. Feudalismus und romanischer Stil

Adel und Klerus 183 – Die Entwicklung des Feudalismus 184 – Die „geschlossene Hauswirtschaft“ 186 – Traditionalistisches Denken 188 – Romanische Kirchenarchitektur 190 – Sakrale Kunst 192 – Romanischer Formalismus 194 – Spätromanischer Expressionismus 196 – Der Jüngste Tag und der Gekreuzigte 198 – Die profane Kunst des Mittelalters 199

### 8. Die höfisch-ritterliche Romantik

Die Wiederbelebung der Städte 202 – Die neue Geldwirtschaft 204 – Der Aufstieg des Bürgertums 207 – Säkularisierung der Bildung 209 – Das Rittertum 211 – Das ritterliche Standesbewußtsein 213 – Das ritterliche Tugendsystem 215 – Der Begriff des Höfischen 217 – Die Frau als Kulturträgerin 219 – Das Liebesmotiv in der antiken und der ritterlichen Dichtung 220 – Der ritterliche Begriff der Liebe 222 – Herrendienst und Liebesdienst 223 – Die Theorie von der Fiktivität der höfisch-ritterlichen Liebe 226 – Die sexualpsychologischen Motive der ritterlichen Liebe 228 – Literarische Analogien 230 – Die Verdrängung des dichtenden Klerikers durch den weltlichen Dichter 233 – Troubadour und Spielmann 234 – Der Leseroman 237 – Der Vagant 239 – Die Fabliaux 241

### 9. Der Dualismus der Gotik

Gotischer Pantheismus und Naturalismus 243 – Anfänge des Individualismus 245 – Die „doppelte Wahrheit“ 247 – Das Weltbild des Nominalismus 248 – Die zyklische Kompositionsform 250 – Kunstwollen und Technik in der gotischen Architektur 252 – Der Dynamismus der Gotik 254 – Sensibilität und Virtuosität 255

### 10. Baubütte und Zunft

Die Organisation der künstlerischen Arbeit in den Bauhütten 256 – Kollektive künstlerische Produktion 259 – Die Zunftorganisation 261 – Bauplatz und Werkstatt 263 – Kleinmeisterlicher Werkstattbetrieb und spätgotischer Stil 264

11. *Die bürgerliche Kunst der Spätgotik*

Soziale Gegensätze 266 – Der Niedergang des Rittertums 268 – Der Kapitalismus des Mittelalters 270 – Die Volksdichtung des Spätmittelalters 272 – Der Naturalismus der Spätgotik 275 – Der „filmische“ Aspekt 277 – Buchmalerei und Bilddruck 278

## V. RENAISSANCE, MANIERISMUS, BAROCK

1. *Der Begriff der Renaissance*

Der liberal-individualistische Renaissancebegriff 283 – Der sensualistische Renaissancebegriff 285 – Nationale und rassenmäßige Züge 286 – Einheitlichkeit als Formprinzip 289 – Die Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance 291 – Der Rationalismus der Renaissance 293

2. *Das Publikum der bürgerlichen und der höfischen Kunst des Quattrocento*

Die Klassenkämpfe in Italien am Ende des Mittelalters 295 – Der Kampf um die Zünfte 297 – Die Herrschaft der Medici 299 – Vom Heldenzeitalter des Kapitalismus zum Rentnertum 301 – Giotto und das Trecento 304 – Die romantisch-ritterliche Kunst der oberitalischen Fürstenhöfe 307 – Der bürgerliche Naturalismus des florentinischen Quattrocento 309 – Stil-mischung 310 – Wandlungen des Naturalismus 312 – Das spätere Quattrocento 314 – Die Zünfte als Sachwalter der öffentlichen Kunsttätigkeit 317 – Vom Stifter zum Sammler 319 – Das Mäzenatentum der Medici 321 – Lorenzo und Bertoldo 323 – Die höfische Kultur der Renaissance 324 – Die Schichtung des Kunstpublikums 326 – Die Bildungselite 329

3. *Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in der Renaissance*

Kunst und Handwerk 331 – Der Atelierbetrieb der Renaissance 332 – Der Kunstmarkt 335 – Werkverträge 337 – Die Emanzipation der Künstlerschaft von den Zünften 338 – Künstler und Humanisten 340 – Die neue Kunsttheorie 341 – Die Legende des Künstlers 344 – Der Geniebegriff der Renaissance 347 – Der Wille zur Originalität 349 – Die Bewertung der Zeichnung 350 – Die Autonomie der Kunst 352 – Die Verwissenschaftlichung der Kunst 355 – Spezialisierung und Vielseitigkeit 357 – Dilettantismus und Virtuosität 359 – Der soziale Ursprung des Humanismus 360 – Die Entfremdung der Humanisten 362

#### 4. Die Klassik des Cinquecento

Rom als Kunstzentrum 365 – Die *maniera grande* 367 – Klassik und Naturalismus 368 – Der Formalismus der Hochrenaissance 371 – Die Normativität der Renaissance 372 – Die Kalokagathie 374 – Das Persönlichkeitsideal des vollkommenen Hofmanns 376

#### 5. Der Begriff des Manierismus

Manieristisch und maniert 377 – Manierismus und Klassik 378 – Die Entdeckung des Manierismus 380 – Naturalismus und Spiritualismus 382 – Manierismus und Barock 384 – Manierismus und Gotik 386

#### 6. Das Zeitalter der Realpolitik

Die Unterjochung Italiens 388 – Die Anfänge des modernen Kapitalismus 390 – Die Reformation 392 – Die katholische Reformbewegung in Italien 394 – Michelangelo 396 – Die Idee der Realpolitik 398 – Machiavelli 399 – Das Tridentinum und die Kunst 402 – Reformation und Kunst 405 – Die Gegenreformation und der Manierismus 406 – Die Kunsttheorie des Manierismus 409 – Die Entwicklung des Akademiegedankens 410 – Das Problem der Laienkritik 413 – Der Manierismus in Florenz 415 – Manieristische Raumdarstellung 416 – Tintoretto 419 – Greco 421 – Bruegel 422

#### 7. Die zweite Niederlage des Rittertums

Die neue Ritterromantik 426 – Cervantes 427 – Das elisabethanische England 431 – Shakespeares politische Weltanschauung 432 – Shakespeare und das Rittertum 435 – Shakespeares weltanschauliche Entwicklung 436 – Dichter und Gönner 439 – Shakespeares Publikum 441 – Das elisabethanische Volkstheater 445 – Die Voraussetzungen der shakespeareschen Form 447 – Shakespeare und das Humanistendrama 448 – Der Naturalismus Shakespeares 450 – Der Manierismus Shakespeares 453

#### 8. Der Begriff des Barocks

Die Verzweigungen des Barocks 455 – Der Impressionismus und die Umwertung des Barocks 457 – Wölfflins „Grundbegriffe“ 458 – Das Prinzip der Einheitlichkeit 460 – Die Logik der Kunstgeschichte 462 – Das kosmische Weltgefühl 464

*9. Höfisch-katholischer Barock*

Die Entstehung der neueren Kirchenkunst 467 – Das barocke Rom 469 – Das absolute Königtum 471 – Der französische Adel 473 – Die französische Hofkunst 465 – Der Klassizismus 477 – Die Akademien 479 – Die königliche Manufaktur 481 – Der Akademismus 482 – Offizielle und nichtoffizielle Kunst 484 – Bürgertum und Klassizismus 486 – Die Anfänge der modernen Psychologie 488 – Die Salons 490

*10. Bürgerlich-protestantischer Barock*

Flandern und Holland 493 – Die bürgerliche Kultur in Holland 497 – Der bürgerliche Naturalismus 498 – Das bürgerliche Kunstpublikum 500 – Der niederländische Kunsthandel 503 – Die wirtschaftliche Lage der holländischen Maler 507 – Rubens 508 – Rembrandt 510

## VI. ROKOKO, KLASSIZISMUS UND ROMANTIK

*1. Die Auflösung der höfischen Kunst*

Das Ende des „großen Jahrhunderts“ 513 – Die Régence 516 – Der Adel und die Bourgeoisie 519 – Der neue bürgerliche Reichtum 521 – Das Voltairianische Bildungsideal 523 – Das Kunstideal der Régence 525 – Watteau 527 – Die Hirtendichtung 529 – Das Pastorale in der Malerei 534 – Der Helden- und Liebesroman 537 – Der psychologische Roman 539 – Der Sieg des Liebesmotivs in der Literatur 541 – Marivaux 542 – Der Begriff des Rokokos 544 – Boucher 547 – Greuze und Chardin 548

*2. Das neue Lesepublikum*

Das englische Königtum und die liberalen Gesellschaftsschichten 550 – Das Parlament 552 – Die englische Gesellschaft 554 – Das bürgerliche Lesepublikum 556 – Die neuen Zeitschriften 559 – Die Literatur im Dienste der Politik 560 – Die soziale Stellung der Schriftsteller 562 – Wiederbelebung und Ende des Patronats 564 – Verlagsgeschäft und Literaturbetrieb 566 – Die Vorromantik 568 – Die Industrielle Revolution 570 – Beginn des Hochkapitalismus 572 – Die Ideologie der Freiheit 574 – Der Individualismus 575 – Der Emotionalismus als Oppositionshaltung 576 – Die Rückkehr zur Natur 579 – Richardson 581 – Romantische Distanzlosigkeit 585 – Romantischer Geschmackswandel 587 – Rousseau 588 – Der Stilwandel in der Musik 594 – Die öffentlichen Konzerte 596

### 3. Die Entstehung des bürgerlichen Dramas

Das Drama im Dienste des Klassenkampfes 599 – Hoftheater und Volkstheater 601 – Der soziale Charakter des dramatischen Helden 603 – Die Bedeutung des Milieus im bürgerlichen Drama 605 – Das Problem der tragischen Schuld 607 – Die Psychologisierung des Dramas 609 – Freiheit und Notwendigkeit 610 – Tragisches und untragisches Lebensgefühl 612 – „Überbürgerliche“ Weltanschauung 614

### 4. Deutschland und die Aufklärung

Das deutsche Bürgertum 617 – Die deutschen Territorialherren 619 – Die Kleinstaaterei 620 – Die Entfremdung der deutschen Intelligenz vom öffentlichen Leben 622 – Gottsched und Klopstock 625 – Lessing 626 – Der deutsche Idealismus 629 – Der deutsche Irrrealismus 631 – Der Kampf gegen die Aufklärung 632 – Sturm und Drang 635 – Der Rationalismus 639 – Herder 641 – Goethe 642 – Goethe und das Bürgertum 644 – Die Idee der Weltliteratur 647

### 5. Revolution und Kunst

Naturalismus, Klassizismus und Bürgertum 648 – Bedeutungswandel des Klassizismus 650 – Barockklassizismus 653 – Neoklassizismus 655 – Rokokoklassizismus 657 – Archäologischer Klassizismus 658 – Revolutionsklassizismus 662 – Das Kunstprogramm der Revolution 665 – David 667 – Die Revolution und die Romantik 671 – Napoleon und die Kunst 673 – Die Antinomien des Kaiserreichs 674 – Das neue Kunstpublikum 677 – Die Kunstausstellungen und die Akademie 678 – Die Stellung der Kunstlerschaft zur Revolution 681

### 6. Die deutsche und die westeuropäische Romantik

Der Zusammenhang der Romantik mit Liberalismus und Reaktion 682 – Das Problematischerwerden der Gegenwart 685 – Der Historismus 686 – Die „emanatistische“ Geschichtsphilosophie der Romantik 690 – Die Flucht vor der Gegenwart 693 – Romantische Heimatlosigkeit 695 – Die Romantik als bürgerliche Bewegung 697 – Das Problem der Kunst 699 – Die „kranke“ Romantik 701 – Formaflösung 703 – Die westeuropäische Romantik 705 – Die Restauration in Frankreich 706 – Die Emigrantensliteratur 709 – Die romantischen Koterien 711 – Die Entstehung der Boheme 714 – *L'art pour l'art* 717 – Die Politisierung der Literatur 718 – Der Kampf um das Theater 728 – Das Theater der Revolutionsperiode 722 –

Das Melodrama 724 – Die englische Romantik 729 – Shelley 732 – Der Byronsche Held 734 – Byron 737 – Walter Scott und das neue Leseublikum 739 – Romantik und Naturalismus 741 – Delacroix und Constable 742 – Die Romantik in der Musik 746

## VII. NATURALISMUS UND IMPRESSIONISMUS

### 1. Die Generation von 1830

Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts 751 – Schriftsteller und Publikum 755 – Der neue Romanheld 757 – Die Herrschaft des Kapitals 759 – Die Revolution in Permanenz 761 – Journalismus und Literatur 763 – Der Feuilletonroman 765 – Metamorphosen der Romantik 769 – Die Umdeutung des *l'art pour l'art* 771 – Der Naturalismus der Generation von 1830 775 – Die Vorgeschichte des modernen Romans 776 – Der soziale Roman 779 – Stendhals politische Chroniken 781 – Die Idee des Klassenkampfes 783 – Der „empörte Plebejer“ 785 – Stendhals politische Wandlung 787 – Stendhals Kampf mit der Romantik 788 – Stendhals Romantizismus 790 – Die klassisch-romantische und die moderne Psychologie 793 – Die Bewußtheit des modernen Menschen 794 – Die Soziologie Balzacs 796 – Die Pathologie des Kapitalismus 798 – Die Entdeckung der Ideologienhaftigkeit des Denkens 800 – Der „Triumph des Realismus“ 802 – Die Erneuerung der zyklischen Form 806 – Das Geheimnis der Kunst Balzacs 809 – Balzacs Zukunftsvision 811

### 2. Das Zweite Kaiserreich

1848 und die Folgen 813 – Das neue kapitalistische Bürgertum 814 – Der Naturalismus der Jahrhundertmitte 817 – Courbet 819 – Der soziale Charakter der neuen Kunst 822 – Kunst als Entspannung 824 – Der Sieg des Naturalismus 827 – Flauberts Ringen mit dem Geiste der Romantik 828 – Flauberts Bürgerlichkeit 832 – Der ästhetische Nihilismus 834 – Der Bovaryismus 836 – Der Flaubertsche Begriff der Zeit 838 – Zola 840 – Der „Idealismus“ der Bourgeoisie 842 – Das neue Theaterpublikum 845 – Die Apotheose der Familie im Drama 846 – Die *pièce bien faite* 849 – Die Operette 853 – Die „große Oper“ 858 – Richard Wagner 860

### 3. Der soziale Roman in England und Rußland

Idealisten und Utilitarier 862 – Die zweite Romantik 865 – Ruskin 867 – Der Präraffaelismus 868 – William Morris 871 – Das Kulturproblem der Technik 873 – Die Vorgeschichte des sozialen Romans in England 875 –

Dickens 879 – Der mittelviktorianische Roman 887 – George Eliot 888 – Das Bürgertum und die Intelligenz 890 – Die russische Intelligenz 895 – Slawophilen und Westler 898 – Der Aktivismus des russischen Romans 901 – Die Psychologie der Selbstentfremdung 903 – Die Dostojewskische Psychologie 904 – Mystizismus und Realismus in Dostojewski 906 – Dostojewskis Sozialphilosophie 908 – Naturalismus und Romantik in Dostojewski 910 – Dostojewskis dramatische Form 913 – Dostojewskis Expressionismus 915 – Dostojewski und Tolstoi 916 – Tolstois politische Weltanschauung 921 – Der Rationalismus Tolstois 922 – Tolstois epischer Stil 925 – Die Krise der ästhetischen Kultur des 19. Jahrhunderts 926

#### 4. Der Impressionismus

Die Dynamisierung des Lebensgefühls 929 – Impressionismus und Naturalismus 931 – Die Methode des Impressionismus 932 – Die Vorherrschaft der Malerei 935 – Der Impressionismus und das bürgerliche Publikum 937 – Die Krise des Naturalismus 939 – Der ästhetische Hedonismus 943 – Die *vie factice* 945 – Die Dekadenz 948 – Künstlertum und Bürgerlichkeit 951 – Die Wandlungen der Boheme 953 – Der Symbolismus 957 – Die *poésie pure* 961 – Der Modernismus in England 963 – Der Dandysmus 966 – Der Intellektualismus 968 – Der internationale Impressionismus 970 – Tschechow 972 – Das Problem des naturalistischen Dramas 974 – Ibsen 978 – Shaw 982 – Die Enthüllungpsychologie der Jahrhundertwende 983 – Freud 985 – Der Pragmatismus 989 – Bergson und Proust 990

### VIII. IM ZEICHEN DES FILMS

Die Krise des Kapitalismus 993 – Der Antiimpressionismus 996 – „Terroristen“ und „Rhetoriker“ 999 – Die Dichotomie der modernen Kunst 1001 – Dadaismus und Surrealismus 1002 – Die Krise des psychologischen Romans 1005 – Proust und Joyce 1006 – Raum und Zeit im Film 1008 – Das Erlebnis der Simultaneität 1012 – Kollektive Kunstproduktion 1016 – Das Kinopublikum 1018 – Qualität und Popularität 1020 – Die russische Montage 1023 – Der Materialismus des Films 1025 – Der Film als Propagandainstrument 1026 – Die sowjetrussische Kunstpolitik 1028

ANMERKUNGEN	1031
NAMENVERZEICHNIS	1073
SACHVERZEICHNIS	1095

## VORGESCHICHTLICHE ZEITEN

## 1. ÄLTERE STEINZEIT. MAGIE UND NATURALISMUS

Die Legende vom Goldenen Zeitalter ist uralt. Wir wissen nicht genau, was die soziologische Ursache der Ehrfurcht vor dem Alten ist; sie mag in der Stammes- und Familiensolidarität wurzeln oder im Bestreben privilegierter Gruppen, ihre Vorrechte auf Herkunft zu begründen. Wie dem auch sei, das Gefühl, daß das Bessere auch das Ältere sein muß, ist noch heute so stark, daß Kunsthistoriker und Archäologen auch vor Geschichtsfälschung nicht zurückschrecken, wenn es ihnen nur gelingt, den sie am meisten ansprechenden Kunststil als den ursprünglichen darzustellen. Die einen erklären die formstrengen, das Leben stilisierenden und idealisierenden, die anderen die naturalistischen, die Dinge in ihrem naturhaften Sein erfassenden und bewahrenden Darstellungen als die frühesten Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit, je nachdem ob sie in der Kunst ein Mittel der Beherrschung und der Unterjochung der Wirklichkeit erblicken oder sie als ein Organ der Hingabe an die Natur erleben. Sie verehren, mit anderen Worten, ihren bald autokratischen und konservativen, bald liberalen und progressiven Neigungen entsprechend, entweder die geometrisch-ornamentalen Schmuck- und Zierformen oder die naturalistisch-imitativen Ausdrucksformen als die älteren.<sup>1</sup> Die Denkmäler weisen jedenfalls eindeutig, und mit der fortschreitenden Forschung immer zwingender, auf die Priorität des Naturalismus hin, so daß es immer schwieriger wird, die Doktrin von der Ursprünglichkeit der naturfernen, die Wirklichkeit stilisierenden Kunst aufrechtzuerhalten.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hauser

Das Merkwürdigste am vorgeschichtlichen Naturalismus ist aber nicht, daß er älter ist als der um so viel primitiver wirkende geometrische Stil, sondern daß er bereits alle die typischen Entwicklungsstadien erkennen läßt, die die Geschichte der modernen Kunst aufweist, und keineswegs die bloß instinktive, entwicklungsunfähige, ahistorische Erscheinung ist, als welche ihn die auf den Geometrismus und Formrigorismus eingeschworenen Forscher darzustellen pflegen.

Wir haben es hier mit einer Kunst zu tun, die von einer linearen, die Einzelformen noch etwas steif und umständlich gestaltenden Naturtreue zu einer flotten und witzigen, fast impressionistischen Technik schreitet und dem darzustellenden optischen Eindruck eine immer malerischer, momentaner und improvisierter wirkende Form zu geben versteht. Die Korrektheit der Zeichnung steigert sich zu einer Virtuosität, die die Bewältigung von immer schwierigeren Stellungen und Ansichten, immer flüchtigeren Körperbewegungen und Wendungen, immer gewagteren Verkürzungen und Überschneidungen sich zur Aufgabe macht. Dieser Naturalismus ist durchaus keine starre und stationäre Formel, sondern eine bewegliche und lebendige Form, die die Wirklichkeitswiedergabe mit den verschiedensten Mitteln in Angriff nimmt und sich ihrer Aufgabe bald mit mehr, bald mit weniger Geschick entledigt. Der wahllos triebhafte Naturzustand ist hier bereits längst verlassen, der starre und feste Formeln schaffende Zivilisationszustand noch bei weitem nicht erreicht.

Wir stehen dieser wohl wunderlichsten Erscheinung der Kunstgeschichte um so ratloser gegenüber, als die Parallele zu ihr sowohl in den Kinderzeichnungen wie auch in der Kunst der meisten Naturvölker vollständig fehlt. Die Zeichnungen der Kinder und die künstlerischen Darstellungen der Primitiven sind rationalistisch, nicht sensorisch, sie zeigen, was das Kind und der Primitive wissen, nicht, was sie tatsächlich sehen; sie geben ein theoretisch-synthetisches, nicht ein optisch-organisches Bild vom Gegenstand. Sie kombinieren die Ansicht von vorn mit der von der Seite oder von oben, lassen nichts weg von dem, was sie als wissenswertes Attribut des Gegenstandes erachten, vergrößern im Maßstab das biologisch oder

motivisch Wichtige, vernachlässigen dagegen alles, auch das an und für sich noch so Eindrucksvolle, wenn es im gegenständlichen Zusammenhang keine direkte Rolle spielt. Das Eigentümliche an den naturalistischen Darstellungen der älteren Steinzeit ist dagegen, daß sie den visuellen Eindruck in einer so unmittelbaren, ungemischten, von jeder intellektuellen Zutat oder Beschränkung freien und unbelasteten Form geben, wie wir dafür bis zum modernen Impressionismus kaum Beispiele kennen. Wir begegnen hier Bewegungsstudien, die bereits an unsere photographischen Momentaufnahmen erinnern und die wir erst in den Bildern eines Degas oder Toulouse-Lautrec wiederfinden, so daß dem impressionistisch ungeschulten Auge in diesen Malereien wohl so manches als verzeichnet und unverständlich erscheinen muß. Nuancen, die wir erst mit der Hilfe von komplizierten Instrumenten entdeckt haben, konnten die Maler des Paläolithikums noch unmittelbar sehen. Der jüngern Steinzeit gingen sie bereits verloren, und der Mensch hatte schon auf dieser Stufe die Unmittelbarkeit der sinnlichen Eindrücke durch die Stabilität der Begriffe ersetzt. Der Paläolithiker aber malt noch, was er wirklich sieht, und nicht mehr, als er in einem bestimmten Moment mit einem einzigen Blick erfassen kann. Die optische Heterogenität der Bildelemente und den Rationalismus ihrer Zusammenfügung, Stilmerkmale, die uns aus den Kinderzeichnungen und der Kunst der Naturvölker so bekannt sind, die Praxis vor allem, die ein Gesicht aus der Silhouette im Profil und den Augen en face zusammensetzt, kennt er noch nicht. Die Einheitlichkeit der sinnlichen Anschauung, die die neuzeitliche Entwicklung erst nach einem jahrhundertlang geführten Kampf erringt, nimmt die paläolithische Malerei anscheinend kampflos in Besitz; sie verbessert wohl ihre Methoden, ändert sie aber nicht, und der Dualismus des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Gesehenen und des Gewußten bleibt ihr vollkommen fremd.

Aus welchem Anlaß und zu welchem Zweck ist diese Kunst geschaffen worden? War sie der Ausdruck der Freude am Sein, die zur Bewahrung und Wiederholung drängte? Oder die Befriedigung des Spieltriebs und der Dekorationslust

– des Dranges, leere Flächen mit Linien und Formen, Muster und Zierat zu bedecken? War sie die Frucht der Muße oder hatte sie einen bestimmten praktischen Zweck? Haben wir in ihr ein Spielzeug oder ein Werkzeug, ein Opiat und ein Genußmittel oder eine Waffe im Kampf um den Lebensunterhalt zu erblicken? Wir wissen, daß sie die Kunst von primitiven Jägern war, die auf einer unproduktiven, parasitischen Wirtschaftsstufe standen, ihre Lebensmittel sammelten oder erbeuteten, nicht erzeugten; allem Anschein nach in lockeren, kaum gegliederten Gesellschaftsformen, in kleinen isolierten Horden, im Stadium eines primitiven Individualismus lebten; vermutlich an keine Götter, kein Jenseits und kein Dasein nach dem Tode glaubten. In dieser Zeit der reinen Praxis drehte sich offenbar alles noch um die Lebensfürsorge, und nichts berechtigt uns, anzunehmen, daß die Kunst einem anderen Zweck gedient hätte als der direkten Lebensmittelbeschaffung. Alle Zeichen weisen darauf hin, daß sie das Mittel einer magischen Praxis war und als solches eine durchaus pragmatische, ganz und gar auf unmittelbare wirtschaftliche Ziele gerichtete Funktion hatte. Diese Magie hatte jedenfalls nichts mit dem, was wir unter Religion verstehen, zu tun; sie kannte anscheinend keine Gebete, verehrte keine heiligen Mächte und war durch keinen wie immer gearteten Glauben mit jenseitigen geistigen Wesen verbunden, entsprach also nicht einmal der Bedingung, die als das Mindestmaß einer Religion bezeichnet worden ist.<sup>3</sup> Sie war eine geheimnislose Technik, eine nüchterne Methodik, die sachliche Anwendung von Mitteln und Verfahren, die mit Mystik und Esoterik ebenso wenig zu tun hatten, wie wenn wir zum Beispiel Mausefallen aufstellen, den Boden düngen oder ein Schlafmittel einnehmen. Die bildlichen Darstellungen gehörten zum Apparat dieser Magie; sie waren die „Falle“, in die das Wild gehen mußte, oder vielmehr die Falle mit dem bereits eingefangenen Tier – denn das Bild war Darstellung und Dargestelltes, Wunsch und Wunscherfüllung in einem. Der paläolithische Jäger und Maler dachte in dem Bild das Ding selbst zu besitzen, mit der Abbildung Gewalt über das Abgebildete zu gewinnen. Er glaubte, daß das wirkliche Tier die am abgebildeten Tier voll-

zogene Tötung selber erleidet. Die bildliche Darstellung war seiner Vorstellung nach nichts als die Vorwegnahme des erwünschten Effektes; das wirkliche Ereignis mußte der magischen Musterhandlung folgen, oder vielmehr in ihr bereits enthalten sein, da doch die beiden nur durch das vermeintlich wesenlose Medium des Raumes und der Zeit voneinander getrennt waren. Es handelte sich hier also keineswegs um symbolische Ersatzfunktionen, sondern um richtige Zweckhandlungen, um wirkliches Tun, wirkliches Verursachen. Nicht der Gedanke tötete, nicht der Glaube vollbrachte das Wunder, die faktische Tat, das konkrete Bild, das tatsächliche Anschießen des Bildes bewirkte den Zauber. Wenn der Paläolithiker ein Tier an den Felsen malte, so schaffte er ein wirkliches Tier herbei. Für ihn bedeutete die Welt der Fiktionen und Bilder, die Sphäre der Kunst und der bloßen Nachahmung noch keinen eigenen, von der Erfahrungswirklichkeit verschiedenen und geschiedenen Bezirk; er konfrontierte die beiden noch nicht miteinander, sondern sah in der einen die unmittelbare, abstandslose Fortsetzung der anderen. Er wird zur Kunst die gleiche Einstellung gehabt haben wie der Sioux-Indianer Lévy-Bruhls, der von einem Forscher, den er Skizzen anfertigen sah, sagte: „Ich weiß, daß dieser Mann in seinem Buch viele von unseren Bisons getan hat, ich war da, als er es machte, seitdem haben wir keine Bisons mehr.“<sup>4</sup> Die Vorstellung dieser, die gewöhnliche Wirklichkeit unmittelbar fortsetzenden Kunst-sphäre verschwindet, trotz der späteren Vorherrschaft des sich der Welt entgegengesetzten Kunstwollens, nie zur Gänze. Die Legende des Pygmalion, der sich in die Statue, die er geschaffen, verliebt, stammt aus dieser Gedankenwelt. Von einer ähnlichen Einstellung zeugt, wenn der Chinese oder Japaner einen Zweig oder eine Blume malt und das Bild keine Zusammenfassung und Idealisierung, keine Aufhebung oder Korrektur des Lebens sein will, wie die Werke der abendländischen Kunst, sondern einfach ein Reis oder eine Blüte mehr am Baume der Wirklichkeit. Diese Auffassung vermitteln auch die Künstleranekdoten und Märchen, in denen etwa erzählt wird, wie die Gestalten eines Bildes durch ein Tor in die wirkliche Landschaft, das wirkliche Leben hinüberspazieren. In allen

diesen Beispielen sind die Grenzen zwischen Kunst und Realität verwischt, nur ist die Abstandslosigkeit der beiden Gebiete in den Kunstwerken der historischen Zeit eine Fiktion in der Fiktion, in der Malerei der älteren Steinzeit aber ein einfaches Faktum und ein Beweis dafür, daß die Kunst hier noch ganz im Dienste des Lebens steht.

Jede andere Erklärung der paläolithischen Kunst, ihre Deutung etwa als dekorative oder expressive Form, ist unhaltbar. Gegen eine solche Interpretation spricht eine ganze Reihe von Zeichen, vor allem die Lage der Malereien in oft vollkommen versteckten, schwer zugänglichen, gänzlich unbeleuchteten Winkeln der Höhlen, wo sie als „Dekoration“ nie zur Geltung kommen konnten. Dagegen spricht auch ihre palimpsestartige, jede dekorative Wirkung von vornherein zerstörende Übereinanderschichtung, wo doch den Malern Raum genug zur Verfügung stand. Diese Lagerung weist eben darauf hin, daß die Bilder nicht mit der Absicht geschaffen wurden, dem Auge ästhetische Freude zu bereiten, sondern einen Zweck verfolgten, bei dem es das Wichtigste war, daß sie in gewissen Höhlen und in gewissen Teilen dieser Höhlen – offenbar an bestimmten, für den Zauber besonders geeigneten Orten – untergebracht wurden. Von einer dekorativen Absicht oder einem ästhetischen Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis konnte hier, wo die Darstellungen eher verborgen als zur Schau gestellt waren, keine Rede sein. Es gibt, wie richtig bemerkt wurde, zwei verschiedene Motive, von welchen Kunstwerke sich herleiten: die einen werden geschaffen, um einfach da zu sein, die anderen, um gesehen zu werden.<sup>5</sup> Die religiöse Kunst, die rein zur Ehre Gottes geschaffen wird, und mehr oder weniger jede Kunstschöpfung, mit welcher der Künstler nur sein Herz erleichtern will, hat mit der magischen Kunst der älteren Steinzeit das Wirken im Verborgenen gemein. Der paläolithische Künstler, der wohl nichts als die Wirkksamkeit des Zaubers vor Augen hatte, wird bei seiner Arbeit nichtsdestoweniger eine gewisse ästhetische Befriedigung empfunden haben, wenn er auch die ästhetische Qualität nur als Mittel zum Zweck betrachtete. Das Verhältnis des Mimischen und des Magischen in den kultischen Tänzen der

Naturvölker spiegelt am klarsten den Sachverhalt: so wie bei diesen Tänzen die Freude an der Verstellung und Nachahmung mit der magischen Zweckhandlung unlösbar verquickt ist, wird auch der Maler der Vorzeit, trotz seiner Hingabe an den magischen Zweck, die Tiere in ihren charakteristischen Attitüden mit Gusto und Genugtuung geschildert haben.

Der beste Beweis dafür, daß diese Kunst bewußter- und vorsätzlicherweise eine magische und keine ästhetische Wirkung verfolgte, ist, daß die Tiere auf den Bildern oft von Speeren und Pfeilen durchbohrt dargestellt oder nach Fertigstellung der Werke mit solchen angeschossen wurden. Es handelte sich dabei zweifellos um eine Tötung in effigie. Daß die paläolithische Kunst mit magischen Handlungen in Zusammenhang gestanden ist, bezeugen auch die Darstellungen der als Tiere verkleideten menschlichen Figuren, von welchen die meisten offenbar mit der Aufführung von magisch-mimischen Tänzen beschäftigt sind. Wir finden auf diesen Bildern – so vor allem in Trois-Frères – kombinierte Tiermasken, die ohne einen magischen Zweck einfach unverständlich wären.<sup>6</sup> Der Zusammenhang der paläolithischen Malerei mit der Magie hilft uns auch am besten, den Naturalismus dieser Kunst zu erklären. Eine Darstellung, deren Ziel darin bestand, ein alter ego des Modells zu schaffen, das heißt, den Gegenstand nicht bloß anzuzeigen, nachzuahmen, vorzutäuschen, sondern buchstäblich zu ersetzen, konnte gar nicht anders als naturalistisch sein. Das herbeizuzaubernde Tier sollte als das Gegenstück des abgebildeten sich einfinden – es konnte nur zum Vorschein kommen, wenn das Abbild treu und echt war. Schon wegen ihres magischen Zweckes mußte also diese Kunst naturgetreu sein. Das unähnliche Bild war nicht nur fehlerhaft, es war unreal, sinn- und zwecklos.

Man nimmt an, daß dem magischen Zeitalter, dem ersten, in welchem wir Kunstwerke nachweisen können, ein prämagisches Stadium vorhergegangen sei.<sup>7</sup> Die Zeit der vollentwickelten Magie, mit ihrer bereits formelhaft gewordenen Zaubertechnik und ihrem festen Ritual, muß von einer Epoche der unregelmäßigen, tastenden Praxis und des bloßen Experimentierens vorbereitet worden sein. Die Zauberformeln der

Magie hatten sich erst zu bewähren, sich erst wirksam zu erweisen, bevor sie schematisiert werden konnten. Sie können nicht das Ergebnis der bloßen Spekulation gewesen sein, sie mußten indirekt gefunden und schrittweise entwickelt werden. Der Mensch hat den Zusammenhang zwischen Original und Abbild wohl zufällig entdeckt, diese Entdeckung aber mußte auf ihn überwältigend gewirkt haben. Vielleicht war die Magie mit ihrem Axiom von der wechselseitigen Abhängigkeit der Ähnlichen überhaupt erst aus diesem Erlebnis erwachsen. Wie dem aber auch sei, die beiden Urideen, die, wie bemerkt wurde,<sup>8</sup> die ersten Voraussetzungen der Kunst sind: die eine, die Idee der Ähnlichkeit und der Imitation, und die andere, die des Hervorbringens, des Aus-dem-Nichts-Produzierens, der Schaffungsmöglichkeit schlechthin, werden sich in der Zeit der prämagischen Experimente und Entdeckungen geformt haben. Die Handsilhouetten, die man vielerorts neben den Höhlenmalereien gefunden hat und die offenbar durch Abklatschen entstanden sind, werden wohl zum erstenmal dem Menschen die Idee des Gestaltens – des *poiein* – zum Bewußtsein gebracht und den Gedanken eingegeben haben, daß ein Lebloses und Künstliches einem Belebten und Echten durchaus ähnlich sein könne. Diese Spielerei hatte zunächst freilich weder mit Kunst noch mit Magie etwas zu tun; sie mußte aber wohl zuerst ein Mittel der Magie und konnte erst dann eine Form der Kunst werden. Denn der Sprung zwischen jenen Händeabdrücken und auch den primitivsten Tierdarstellungen erscheint so unermeßlich, und es fehlen so vollkommen die Denkmäler, die wir als Übergangsformen zwischen die beiden einfügen könnten, daß wir kaum eine direkte und kontinuierliche Entwicklung der Kunstformen aus den Spielformen annehmen können, sondern auf ein fremdes, von außen hinzutretendes Zwischenglied schließen müssen – und dieses wird wohl die magische Funktion des Abbildes gewesen sein. Doch haben auch jene spielerischen, vormagischen Formen bereits eine naturalistische, die Wirklichkeit, wenn auch noch so mechanisch nachahmende Tendenz gehabt und können keineswegs als die Äußerung eines abstrakten dekorativen Prinzips betrachtet werden.

## 2. JÜNGERE STEINZEIT. ANIMISMUS UND GEOMETRISMUS

Der naturalistische Stil bleibt bis zum Ende der paläolithischen Zeit, das heißt, während einer Periode von vielen tausend Jahren, in Geltung; eine Wendung – der erste Stilwandel der Kunstgeschichte – tritt erst mit dem Übergang von der älteren zur jüngeren Steinzeit ein. Jetzt erst weicht die naturalistische, den Erlebnissen und der Erfahrung aufgeschlossene Einstellung einem geometrisch stilisierenden, sich vor dem Reichtum der Erfahrungswirklichkeit verschliessenden Kunstwollen. Statt der naturgetreuen, auf die Einzelheiten des jeweiligen Modells mit Liebe und Geduld eingehenden Darstellungen finden wir von nun an überall schematische und konventionelle, den Gegenstand eher nur andeutende als wiedergebende, bildschriftartige Zeichen. Statt der konkreten Lebensfülle trachtet die Kunst nunmehr die Idee, den Begriff, die Substanz der Dinge festzuhalten – statt Abbilder Symbole zu schaffen. Die neolithischen Felsenzeichnungen deuten die menschliche Figur durch zwei bis drei einfache geometrische Formen an, etwa durch eine senkrechte Gerade für den Rumpf und zwei Halbkreise, einen nach oben und einen nach unten gekehrten, für die Arme und Beine. Die Menhire, in denen man die abbreviierten Bildnisse von Verstorbenen erkennen wollte,<sup>9</sup> weisen eine ebenso weitgehende Abstraktion in der Plastik auf. Auf der flachen Steinplatte dieser „Grabmäler“ ist der Kopf, der mit der Natur nicht einmal die minimale Ähnlichkeit der Rundung besitzt, von dem Rumpf, das heißt dem Oblong des Steines selbst, nur durch einen Strich getrennt; die Augen sind durch zwei Punkte angedeutet, die Nase ist entweder mit dem Mund oder den Augenbrauen zu einer einfachen geometrischen Form zusammengefaßt. Ein Mann ist durch die Beigabe von Waffen, eine Frau durch zwei Halbkugeln, für die Brüste, charakterisiert.

Der Stilwandel, der zu diesen vollkommen abstrakten Formen der Kunst führt, ist von einer allgemeinen Kulturwende abhängig, die vielleicht den tiefsten Einschnitt in der

Geschichte der Menschheit darstellt. Mit ihr verändert sich die materielle Umwelt und die innere Verfassung des prähistorischen Menschen so gründlich, daß alles, was vor ihr liegt, leicht als bloß tierisch und triebhaft, alles, was sich nachher zuträgt, als eine kontinuierliche, zielbewußte Entwicklung erscheint. Der ausschlaggebende, revolutionäre Schritt besteht darin, daß der Mensch, statt an den Gaben der Natur parasitisch zu zehren, statt seine Lebensmittel zu sammeln und zu erbeuten, diese nunmehr selber erzeugt. Mit der Domestizierung der Tiere und Pflanzen, der Viehzucht und dem Ackerbau, beginnt er seinen Siegeszug über die Natur, macht sich von den Launen des Schicksals, von Glück und Zufall mehr oder weniger unabhängig. Es beginnt die Zeit der organisierten Lebensfürsorge; der Mensch beginnt zu arbeiten und zu wirtschaften; er schafft sich einen Lebensmittelvorrat, übt Vorsorge, bildet die Urformen des Kapitals aus. Mit diesen Rudimenten – dem Besitz von gerodetem Land, domestizierten Tieren, Werkzeugen und Lebensmittelvorräten – beginnt auch die Differenzierung der Gesellschaft in Schichten und Klassen, Bevorrechtete und Minderberechtete, Ausbeuter und Ausgebeutete. Es setzt die Organisierung der Arbeit, die Teilung der Funktionen, die Berufsdifferenzierung ein: Viehzucht und Anbau, Urproduktion und Handwerk, fachmäßiges Gewerbe und Hausleiß, Männer- und Frauenarbeit, die Bestellung und die Verteidigung des Ackers gehen allmählich auseinander.

Mit dem Übergang von der Stufe der Sammler und Jäger zu der der Viehzüchter und Pflanzeur verändert sich aber nicht nur der Inhalt, es verändert sich der ganze Rhythmus des Lebens. Die herumschweifenden Horden verwandeln sich in sesshafte Gemeinden; die sozial ungegliederten und desintegrierten Gruppen weichen organisierten, sich schon infolge der Sesshaftigkeit zusammenschließenden Gemeinschaften. V. Gordon Childe warnt zwar mit Recht davor, diese Wendung zur Sesshaftigkeit als eine allzu scharf markierte anzusehen, und meint, daß einerseits auch der paläolithische Jäger, oft wohl über Generationen, eine und dieselbe Höhle bewohnte, andererseits die primitive Bodenwirtschaft und die Viehzucht im

Anfang, da Acker und Weide sich nach einer gewissen Zeit erschöpften, mit der periodischen Änderung des Wohnsitzes verbunden waren.<sup>10</sup> Man darf nur nicht vergessen, daß erstens die Erschöpfung des Bodens mit der Verbesserung der agrarwirtschaftlichen Methoden immer seltener eintrat, und daß zweitens der Ackerbauer und Viehzüchter, wie kurz oder lang er auch an dem gleichen Fleck blieb, zu seinem Wohnort, zu dem Stück Land, von dessen Ertrag er lebte, eine ganz andere Beziehung haben mußte als der herumschweifende, wenn auch zu seiner Höhle immer wieder zurückkehrende Jäger. Mit dieser Verbundenheit entwickelte sich ein von der unruhigen, unsteten, freibeuterischen Existenz des Paläolithikers vollkommen verschiedener Lebensstil. Die neue Wirtschaftsform brachte, im Gegensatz zu der anarchischen Unregelmäßigkeit des Sammler- und Jägertums, eine gewisse Statik der Lebensführung mit sich; an die Stelle der planlosen Raubwirtschaft, der Lebensfristung von einem Tag zum andern, des Von-der-Hand-in-den-Mund-Lebens, tritt das planmäßige, auf längere Zeit hinaus im vorhinein geregelte, verschiedene Eventualitäten vorsehende Wirtschaften; von der Stufe der sozialen Zersplitterung und Anarchie schreitet die Entwicklung zur Kooperation, von der „Stufe der individuellen Nahrungssuche“<sup>11</sup> zu einer kollektivistischen – wenn auch nicht unbedingt kommunistischen – Arbeitsgemeinschaft, zu einer Sozietät mit gemeinsamen Interessen, gemeinsamen Aufgaben, gemeinsamen Unternehmungen; von dem Zustand unregelter Herrschaftsverhältnisse entwickeln sich die einzelnen Gruppen zu mehr oder minder zentralisierten, mehr oder minder einheitlich geleiteten Gemeinwesen, von einer mittelpunktlosen, keine wie immer gearteten Institutionen kennenden Existenz zu einem Leben, das sich um Haus und Hof, Acker und Weide, Siedlung und Heiligtum dreht.

An die Stelle der Magie und Zauberei sind Riten und Kult-handlungen getreten. Das Paläolithikum stellte eine Entwicklungsstufe der Kultlosigkeit dar; der Mensch war von Todesfurcht und Angst vor Hunger erfüllt, trachtete sich gegen Feind und Entbehrung, gegen Schmerz und Tod durch magische Praktiken zu schützen, brachte aber das Glück oder das

Unglück, das ihm widerfuhr, mit keiner hinter den Geschehnissen stehenden, Glück und Unglück austeilenden Gewalt in Verbindung. Erst mit der Pflanze- und Viehzückerkultur beginnt er sein Schicksal von einsichtigen, einen Ratschluß befolgenden Mächten gelenkt zu fühlen. Mit dem Bewußtsein der Abhängigkeit von Wetter und Unwetter, Regen und Sonnenschein, Blitz und Hagel, Seuche und Dürre, Segen und Unfruchtbarkeit der Erde, Ausgiebigkeit und Notdürftigkeit der Würfe entsteht die Vorstellung von allerhand Dämonen und Geistern – wohlwollenden und böartigen –, die Segen und Fluch austeilen, entsteht die Idee des Unbekannten und Geheimen, des Übermächtigen und Ungeheuern, des Überweltlichen und Numinosen. Die Welt teilt sich in zwei Hälften, der Mensch erscheint sich selber zweigeteilt. Die Kulturstufe des Animismus, der Geisterverehrung, des Seelenglaubens und des Totenkults ist erreicht. Mit dem Glauben und dem Kult entsteht aber auch der Bedarf an Idolen, Amuletten, heiligen Zeichen, Votivgaben, Grabbeigaben und Grabmonumenten. Es tritt die Scheidung ein zwischen einer sakralen und einer profanen, einer religiös figuralen und einer weltlich dekorativen Kunst. Wir finden auf der einen Seite die Überreste einer Idolplastik und einer heiligen Sepulkralkunst, auf der anderen die einer profanen Keramik, mit spielerischen, zum größten Teil tatsächlich, wie Semper es wollte, aus dem Geiste des Handwerks und seiner Technik entwickelten Formen.

Für den Animismus teilt sich die Welt in eine Wirklichkeit und eine Überwirklichkeit, eine sichtbare Erscheinungswelt und eine unsichtbare Geisterwelt, einen sterblichen Körper und eine unsterbliche Seele. Die Bestattungsbräuche und -riten lassen keinen Zweifel darüber zu, daß der Mensch des Neolithikums sich die Seele bereits als eine vom Körper sich loslösende Substanz vorzustellen begann. Die magische Weltanschauung ist monistisch, sie sieht die Wirklichkeit in der Form eines einfachen Ineinanders, eines lücken- und sprunglosen Kontinuums; der Animismus ist dualistisch, er baut sein Wissen und Glauben in ein Zweiweltensystem ein. Die Magie ist sensualistisch und hält am Konkreten fest, der Animismus ist dualistisch und neigt zur Abstraktion. Dort ist das Denken

auf das diesseitige, hier auf ein jenseitiges Leben gerichtet. Damit hängt es vor allem zusammen, daß die Kunst des Paläolithikums die Dinge lebenswahr und wirklichkeitsgetreu wiedergibt, die Kunst des Neolithikums dagegen der gewöhnlichen Erfahrungswirklichkeit eine stilisierte und idealisierte Überwelt entgegenstellt.<sup>12</sup> Damit beginnt aber auch der Prozeß der Intellektualisierung und Rationalisierung der Kunst: das Einsetzen von Symbolen und Siegeln, Abstraktionen und Abkürzungen, generellen Typen und konventionellen Zeichen für konkrete Bilder und Formen, das Verdrängen der sinnfälligen Erscheinungen und Erlebnisse durch Denken und Deuten, Ordnen und Formen, Betonen und Übertreiben, Entstellen und Entnaturalisieren. Das Kunstwerk ist nicht mehr nur Gegenstandsbild, sondern auch Gedankenbild, nicht nur Erinnerungsbild, auch Sinnbild; das heißt mit anderen Worten: die nicht sensorischen und begrifflichen Elemente der Vorstellungen verdrängen die sinnlichen und irrationalen. Und so verwandelt sich das Abbild allmählich in ein piktographisches Zeichen, die Fülle der Bilder in eine bildlose oder bildarme Kurzschrift.

In letzter Analyse bestimmen zwei Motive den neolithischen Stilwandel: das eine ist der Übergang von der parasitischen, rein konsumtiven Wirtschaft der Jäger und Sammler zu der produktiven und konstruktiven Wirtschaft der Viehzüchter und Ackerbauer; das andere die Ersetzung des monistischen Weltbildes der Magie durch das dualistische Lebensgefühl des Animismus, das heißt eine Weltanschauung, die selber durch die neue Wirtschaftsweise bedingt ist. Der paläolithische Maler war Jäger und mußte als solcher ein guter Beobachter sein, er mußte die Tiere und ihre Eigenheiten, ihren jeweiligen Aufenthalt und ihre Wanderungen aus den geringsten Spuren und Fährten erkennen, mußte ein scharfes Auge für Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten, ein feines Ohr für Zeichen und Laute haben; alle seine Sinne mußten nach außen gerichtet, der konkreten Wirklichkeit zugewendet sein. Die gleiche Einstellung und die gleichen Fähigkeiten kommen auch im Naturalismus zur Geltung. Der neolithische Ackerbauer braucht die scharfen Sinne des Jägers nicht mehr;

seine sinnliche Empfindlichkeit und Beobachtungsgabe entwickeln sich zurück; es sind andere Talente – vor allem die Begabung zur Abstraktion und zum rationalen Denken –, die sowohl in seiner wirtschaftlichen Produktionsweise als auch in seiner formalistischen, streng zusammenfassenden und stilisierenden Kunst zur Geltung kommen. Diese Kunst unterscheidet sich am wesentlichsten darin von der naturalistisch-imitativen, daß sie die Wirklichkeit nicht als das lückenlose Abbild eines homogenen Seins, sondern als die *Konfrontation* zweier Welten darstellt. Sie stemmt sich mit ihrem Formwillen gegen die gewöhnliche Erscheinungsweise der Dinge; sie ist nicht mehr die Nachahmerin, sondern die Gegenspielerin der Natur; sie fügt zu der Wirklichkeit nicht eine Fortsetzung hinzu, sie setzt ihr eine seinsollende Gestalt entgegen. Es ist der Dualismus, der mit dem animistischen Glauben entstanden war und seither in hundert philosophischen Systemen neue Gestalt gewonnen hat, der in diesem Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, Geist und Körper, Seele und Form zum Ausdruck gelangt und von dem Begriff der Kunst nicht mehr zu trennen ist. Die gegensätzlichen Momente dieses Antagonismus mögen von Zeit zu Zeit ins Gleichgewicht kommen, ihre Spannung bleibt in allen Stilperioden der abendländischen Kunst – sowohl in den formrigoristischen als auch den naturalistischen – fühlbar.

Der formalistische, geometrisch-ornamentale Stil tritt mit dem Neolithikum eine so lange und so unbestrittene Herrschaft an, wie sie keine Kunstrichtung der geschichtlichen Zeit, am wenigstens der Formrigorismus selber, wieder erungen hat. Wenn wir von der kretisch-mykenischen Kunst absehen, so beherrscht dieser Stil die ganze bronze- und eisenzeitliche, die ganze altorientalische und griechisch-archaische Kulturperiode, das heißt ein Weltzeitalter, das ungefähr von 5000 bis 500 v. Chr. reicht. Im Verhältnis zu dieser Zeitspanne erscheinen alle späteren Zeitstile als kurzlebig und namentlich alle Geometrismen und Klassizismen als bloße Episoden. Was erhält nun aber diese streng gebundene, von den Prinzipien der abstrakten Form beherrschte Kunstfassung so lange in Geltung? Wie konnte sie so verschieden-

artige wirtschaftliche, soziale und politische Systeme überdauern? Der im großen und ganzen einheitlichen Kunstauffassung der geometrischen Stilperiode entspricht, bei allen Verschiedenheiten im einzelnen, ein einheitlicher soziologischer Grundzug, der das ganze Zeitalter entscheidend beherrscht, nämlich die Tendenz zur straffen, konservativen Organisierung der Wirtschaft, zur autokratischen Gestaltung der Herrschaftsverhältnisse und zur hieratischen, von Kult und Religion durchdrungenen geistigen Einstellung der ganzen Gesellschaft, im Gegensatz sowohl zu dem unorganisierten primitiv-individualistischen Hordendasein der Jäger als zu dem differenzierten, bewußt individualistischen, von dem Konkurrenzgedanken erfüllten Sozialleben des antiken und des neuzeitlichen Bürgertums. Das Lebensgefühl des freibeuterischen, sein Dasein von einem Tag zum anderen fristenden Jägertums war dynamisch und anarchisch, und dementsprechend war auch seine Kunst auf Expansion, auf Ausdehnung und Differenzierung der Erfahrung gerichtet. Die Weltanschauung des produktiven, die Bewahrung, Festigung und Sicherung der Produktionsmittel anstrebenden Bauerntums ist statisch und traditionalistisch, seine Lebensformen sind unpersönlich und stationär, die Kunstformen, die diesen Lebensformen entsprechen, konventionell und unveränderlich. Nichts ist natürlicher, als daß sich mit den wesentlich kollektiven und tradierten Arbeitsmethoden der Bauerngesellschaften auf allen Gebieten des Kulturlebens feste, unelastische, stabile Formen entwickeln. Hörnes betont schon den hartnäckigen Konservatismus, der „sowohl dem Stil an sich, als dem wirtschaftlichen Wesen des niederen Bauerntums eigentümlich ist“,<sup>13</sup> und Gordon Childe weist zur Charakterisierung dieses Geistes auf die merkwürdige Erscheinung hin, daß die Tongefäße eines neolithischen Dorfes alle gleich sind.<sup>14</sup> Die ländliche Kultur des Bauerntums, die sich von dem fluktuierenden Wirtschaftsleben der Städte entfernt entwickelt, bleibt den streng geregelten und von Generationen zu Generation überlieferten Lebensformen auch weiter treu und weist noch in der Bauernkunst der neuern Zeit gewisse, mit dem vorgeschichtlichen geometrischen Stil verwandte, formalistische Züge auf.

Der Stilwandel vom paläolithischen Naturalismus zum neolithischen Geometrismus vollzieht sich nicht ganz ohne vermittelnde Übergänge. Schon in der Blütezeit des naturalistischen Stils finden wir neben der südfranzösischen und nordspanischen, dem Impressionismus zustrebenden Richtung eine spanische Gruppe von Darstellungen, die eher einen expressionistischen als impressionistischen Charakter tragen. Die Schöpfer dieser Werke scheinen ihre ganze Aufmerksamkeit auf die körperlichen Bewegungen und ihre Dynamik gerichtet zu haben, und um diese intensiver und suggestiver zum Ausdruck zu bringen, entstellen sie geflissentlich die Größenverhältnisse der Glieder, zeichnen karikaturenhaft lange Beine, unwahrscheinlich dünne Oberkörper, verzernte Arme und verrenkte Gelenke.

Trotzdem vertritt dieser Expressionismus ebensowenig wie je ein späterer ein dem Naturalismus prinzipiell gegensätzliches Kunstwollen. Die übertriebenen Akzente und die durch diese Übertreibung simplifizierte Züge bieten nur der Stilisierung und Schematisierung einen bequemeren Ansatzpunkt als die ganz und gar korrekten Proportionen und Formen. Den eigentlichen Übergang zum neolithischen Geometrismus bildet aber erst jene allmähliche Vereinfachung und Sterotypisierung der Konturen, die Henri Breuil in der letzten Phase der paläolithischen Entwicklung feststellt und als die „Konventionalisierung“ der naturalistischen Formen bezeichnet.<sup>15</sup> Er beschreibt den Prozeß, wie die naturalistische Zeichnung immer unsorgfältiger ausgeführt, immer abstrakter, steifer und stilisierter wird, und gründet auf diese Beobachtung seine Lehre von der Entstehung der geometrischen Formen aus dem Naturalismus, einem Vorgang, der, wenn er auch innerlich noch so lückenlos abgelaufen sein mag, von äußeren Bedingungen nicht unabhängig sein konnte. Die Schematisierung geht in zwei Richtungen: die eine verfolgt die Findung von eindeutigen und leichtfaßlichen Verständigungsformen, die andere die Schaffung von einfachen und ansprechenden Dekorationsformen. Und so finden wir am Ende des Paläolithikums bereits alle drei Grundformen der bildlichen Darstellung entwickelt: die *imitative*, die *informative* und die *dekorative*, mit anderen Worten, das

naturalistische Abbild, das piktographische Zeichen und das abstrakte Ornament.

Die Übergangsformen zwischen Naturalismus und Geometrismus entsprechen den Zwischenstufen, die von der okkupatorischen zur produktiven Lebensfürsorge hinüberleiten. Die Anfänge des Ackerbaus und der Viehzucht haben sich wahrscheinlich schon bei gewissen Jägerstämmen aus der Aufbewahrung von Knollen und der Schonung von Lieblingstieren – später vielleicht Totemtieren – entwickelt.<sup>16</sup> Die Wendung stellt demnach weder in der Kunst noch in der Wirtschaft einen plötzlichen Umschwung dar, sie wird vielmehr hier wie dort als ein allmählicher Umbau vor sich gegangen sein.

Und zwischen den Übergangerscheinungen der beiden Gebiete wird dieselbe Abhängigkeit bestanden haben wie zwischen dem parasitischen Jägertum und dem Naturalismus auf der einen, dem produktiven Bauerntum und dem Geometrismus auf der andern Seite. Wir besitzen übrigens aus der Wirtschafts- und Sozialgeschichte der neueren Naturvölker ein Analogon, das darauf schließen läßt, daß dieser Zusammenhang ein typischer ist. Die Buschmänner, die wie die Paläolithiker Jäger und Nomaden sind, auf der Entwicklungsstufe der „individuellen Nahrungssuche“ stehen, keine gesellschaftliche Kooperation kennen, an keine Geister und Dämonen glauben, der rohen Zauberei und der Magie ergeben sind, produzieren eine der paläolithischen Malerei überraschend ähnliche naturalistische Kunst; die Neger der afrikanischen Westküste wieder, die produktiven Ackerbau treiben, in Dorfgemeinden leben und an den Animismus glauben, sind strenge Formalisten und haben eine abstrakte, geometrisch gebundene Kunst, so wie die Neolithiker.<sup>17</sup>

Über die wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen dieser Stile wird man in konkreter Form kaum mehr aussagen können, als daß der Naturalismus mit individualistisch-anarchischen Lebensformen, einer gewissen Traditionslosigkeit, dem Mangel an festen Konventionen und einer Diesseitigkeit der Weltanschauung, der Geometrismus dagegen mit einer Tendenz zur einheitlichen Organisation, mit bleibenden Einrichtungen und

einem im großen und ganzen jenseitig orientierten Weltbild zusammenhängt; was über die Feststellung dieser Beziehungen hinausgeht, beruht zumeist auf Äquivokationen. Solche zweideutig verwendete Begriffe liegen auch der Korrelation zugrunde, die Wilhelm Hausenstein zwischen dem geometrischen Stil und der kommunistischen Wirtschaft der frühen „Agrardemokratien“ herzustellen sucht.<sup>18</sup> Er stellt in beiden Erscheinungen eine autoritäre, egalitäre und planende Tendenz fest, übersieht jedoch, daß diese Begriffe im Gebiete der Kunst und der Gesellschaft nicht die gleiche Bedeutung haben und daß – wenn man die Begriffe so locker faßt – einerseits der gleiche Stil mit sehr verschiedenen Gesellschaftsformen, andererseits das gleiche soziale System mit den verschiedensten Kunststilen in Verbindung gebracht werden kann. Das, was man im politischen Sinn unter „autoritär“ versteht, kann sowohl auf autokratische als auch auf sozialistische, auf feudale wie auf kommunistische Gesellschaftsordnungen bezogen werden, die Grenzen des geometrischen Stils sind dagegen viel enger; nicht einmal die Kunst der autokratischen Kulturen umfassen sie zur Gänze, geschweige denn die des Sozialismus. Der Begriff der „Egalität“ ist wieder in bezug auf die Gesellschaft enger als in bezug auf die Kunst. In politisch-sozialer Hinsicht steht er mit autokratischen Prinzipien jeder Art in Widerspruch, im Gebiete der Kunst aber, wo er bloß den Sinn des Überpersönlichen und Antiindividuellen haben kann, ist er mit den verschiedensten Gesellschaftsordnungen vereinbar – gerade dem Geist der Demokratie und des Sozialismus entspricht er jedoch am wenigsten. Zwischen gesellschaftlichem und künstlerischem „Planen“ schließlich besteht überhaupt keine direkte Beziehung. Planen als die Ausscheidung der freien, unkontrollierten Konkurrenz im Gebiete der Wirtschaft und Gesellschaft und Planen als die Bindung an einen streng zu befolgenden, bis ins letzte Detail ausgearbeiteten künstlerischen Entwurf können miteinander höchstens in einen metaphorischen Zusammenhang gebracht werden; an und für sich stellen sie zwei vollkommen verschiedene Prinzipien dar, und es ist durchaus denkbar, daß in einer geplanten Wirtschaft und Gesellschaft eine formal ungebundene, in

individuellen und improvisierten Formen schwelgende Kunst zur Führung gelangt. Es gibt kaum eine größere Gefahr für die soziologische Deutung geistiger Gebilde als solche Äquivokationen, und keine, der man öfter zum Opfer fällt. Nichts ist leichter, als zwischen den verschiedenen Kunststilen und den jeweiligen sozialen Seinsformen frappante Zusammenhänge zu konstruieren, die letzten Endes auf einer Metapher beruhen, und nichts ist verführerischer, als mit solchen gewagten Analogien zu glänzen. Sie sind aber ebenso verhängnisvolle Fallen für die Wahrheit wie jene Trugbilder, die Bacon aufzählt, und sie verdienen, als *idola aequivocationis*, auf seine Warnungsliste gesetzt zu werden.

### 3. DER KÜNSTLER ALS ZAUBERER UND PRIESTER KUNST ALS BERUF UND HAUSFLEISS

Die Schöpfer der paläolithischen Tierdarstellungen waren allem Anschein nach selber „berufstätige“ Jäger – nach ihrer intimen Kenntnis der Tiere kann man das fast mit Sicherheit annehmen –, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie als „Künstler,“ oder als was sie immer galten, von den Pflichten der Lebensmittelbeschaffung vollkommen befreit gewesen wären.<sup>19</sup> Gewisse Zeichen weisen aber entschieden darauf hin, daß eine Berufsdifferenzierung – wenn auch vielleicht nur in diesem Fach – bereits eingetreten war. Hat die Darstellung der Tiere, wie wir es annehmen, tatsächlich magischen Zwecken gedient, so ist es kaum zweifelhaft, daß die Personen, die solche Werke zu produzieren fähig waren, gleichzeitig als magisch begabt angesehen und als Zauberer verehrt wurden, womit aber fraglos eine gewisse Sonderstellung und wenigstens die teilweise Befreiung von den Pflichten der Nahrungssuche verbunden gewesen sein mag. Übrigens spricht auch die entwickelte Technik der paläolithischen Malereien dafür, daß diese nicht von Dilettanten, sondern von geschulten Fachleuten stammen, die einen beträchtlichen Teil ihres Lebens mit der Erlernung und Ausübung ihrer Kunst verbracht hatten und einen Berufsstand für sich bildeten. Die vielen „Skizzen“,

„Entwürfe“ und korrigierten „Schülerzeichnungen“, die man neben den übrigen Denkmälern gefunden hat, lassen sogar auf so etwas wie einen spezialisierten Kunstbetrieb mit Schulen, Meistern, lokalen Richtungen und Überlieferungen schließen.<sup>20</sup> Der Künstler-Magier scheint demnach der erste Vertreter der Spezialisierung und Arbeitsteilung gewesen zu sein. Er tritt neben dem gewöhnlichen Zauberer und Mediziner jedenfals als erster aus der undifferenzierten Masse hervor und ist, als der Besitzer von besonderen Gaben, der Wegbereiter des eigentlichen Priesterstandes, der neben dem Anspruch auf außergewöhnliche Fähigkeiten und Kenntnisse auch den auf eine Art Charisma erheben und sich jeder gewöhnlichen Arbeit entziehen wird. Aber auch schon die teilweise Befreiung eines Standes von den Aufgaben der direkten Lebensmittelbeschaffung spricht für verhältnismäßig fortgeschrittene Zustände; sie bedeutet, daß die Gruppe sich bereits den Luxus der Existenz von Müßigen leisten kann. In bezug auf die noch ganz von der Lebensfürsorge abhängigen Verhältnisse besitzt die Doktrin von der künstlerischen Produktivität des Reichtums volle Geltung; auf dieser Stufe der Entwicklung ist das Vorhandensein von Kunstwerken tatsächlich das Zeichen eines gewissen Überflusses an Subsistenzmitteln und einer relativen Freiheit von unmittelbaren Nahrungssorgen. Auf entwickeltere Verhältnisse läßt sie sich allerdings nicht mehr ohne weiteres anwenden, denn wenn es auch richtig ist, daß die Existenzmöglichkeit von Malern und Bildhauern stets auf einen gewissen Überfluß schließen läßt, den die Gesellschaft mit diesen „unproduktiven“ Spezialisten zu teilen bereit sein muß, so darf dieses Prinzip keineswegs im Sinne jener primitiven Soziologie angewendet werden, die die Blütezeiten der Kunst einfach mit den Perioden des wirtschaftlichen Gedeihens gleichsetzt.

Mit der Scheidung der sakralen und der profanen Kunst dürfte die Kunsttätigkeit im Neolithikum in geteilte Hände übergegangen sein. Die Aufgaben der sepulkralen Kunst und der Idolplastik, so wie auch die Aufführung der kultischen Tänze, die – wenn man aus den Forschungsergebnissen der Anthropologie auf die Vorgeschichte Schlüsse ziehen darf –

jetzt, im Zeitalter des Animismus, die führende Kunst geworden ist,<sup>21</sup> waren wohl ausschließlich Männern, vor allem Zauberern und Priestern, anvertraut. Die profane Kunst dagegen, die auf das Kunsthandwerk beschränkt war und rein dekorative Aufgaben zu lösen hatte, dürfte vollständig in den Händen der Frauen gelegen sein und einen Teil der Hausindustrie gebildet haben. Hörnes bringt den geometrischen Charakter der neolithischen Kunst überhaupt mit dem weiblichen Element in Zusammenhang. „Der geometrische Stil ist zunächst ein Frauenstil – meint er –, trägt weiblichen Charakter und zugleich die Merkmale der Zähmung und Züchtung.“<sup>22</sup> Die Beobachtung selber mag richtig sein, die Erklärung beruht jedoch auf einer Äquivokation. „Das geometrische Ornament erscheint“ – heißt es an anderer Stelle – „dem häuslichen, pedantisch-ordnungsliebenden und dabei abergläubisch-fürsorglichen Geist der Frau angemessener als dem des Mannes. Er ist, rein ästhetisch betrachtet, eine kleinliche, geistlose, bei aller Prachtentwicklung und Buntheit doch an gewisse Grenzen gebundene, aber in ihrer Beschränktheit gesunde und tüchtige, durch Fleiß und äußere Zierlichkeit gefällige Kunstweise, der Ausdruck des weiblichen Wesens in der Kunst.“<sup>23</sup> Wenn man sich in dieser metaphorischen Art ausdrücken will, kann man den geometrischen Stil ebenso gut mit der Strenge und der Zucht, dem asketischen und herrschsüchtigen Geist des Mannes in Verbindung bringen.

Das teilweise Aufgehen der Kunst in der Hausindustrie und im Hausfleiß, das heißt das Zusammenlegen der Kunsttätigkeit mit anderen Arbeiten, bedeutet vom Standpunkt der Arbeitsteilung und Berufsdifferenzierung einen Rückschritt. Denn eine Teilung der Funktionen findet jetzt höchstens zwischen den Geschlechtern, nicht aber zwischen den Berufsständen statt. Wenn also die Pflanzenkulturen die Spezialisierung im allgemeinen auch fördern, dem berufsmäßigen Künstlertum bereiten sie ein vorläufiges Ende. Und dieser Wandel vollzieht sich um so restloser, als ja nicht nur jene Zweige der Kunstübung, die die Frau betreibt, sondern auch diejenigen, die der Mann beibehält, als Nebenbeschäftigung geübt werden. Zwar ist auf dieser Stufe noch die gesamte Gewerbetätigkeit – viel-

leicht mit der Ausnahme der Kunst der Waffenschmiede – eine solche „Nebenbeschäftigung“,<sup>24</sup> man darf aber nicht vergessen, daß die künstlerische Tätigkeit, im Gegensatz zum übrigen Handwerk, bereits eine eigene Entwicklung hinter sich hat und erst jetzt zu einer mehr oder weniger dilettantischen Mußebeschäftigung wird. Ob nun das Aufhören des selbständigen Künstlertums mit ein Grund der Vereinfachung und Schematisierung der Formen oder eine Folge davon ist, ist schwer zu sagen. Gewiß erfordert der geometrische Stil, mit seinen einfachen und konventionellen Motiven, keine so spezifische Begabung und keine so gründliche Vorbereitung wie der naturalistische; der Dilettantismus, den er ermöglicht, trägt dann aber wohl zur Vergrößerung der Formen selber viel bei.

Der Ackerbau und die Viehzucht bringen lange Perioden der Muße mit sich. Die landwirtschaftliche Arbeit ist auf gewisse Jahreszeiten beschränkt; der Winter ist lang und ohne besondere Aufgaben. Die neolithische Kunst trägt den Charakter einer „Bauernkunst“, nicht nur weil sie mit ihren unpersönlichen und zur Beharrung neigenden Formen dem konventionellen und konservativen Geist des Bauerntums entspricht, sondern auch weil sie das Produkt dieser Muße ist. Sie ist aber keineswegs zugleich eine „Volkskunst“, wie die Bauernkunst von heute. Sie ist es jedenfalls ins solange nicht, als die Differenzierung der Bauerngesellschaften in Klassen noch nicht vollzogen erscheint, – denn „Volkskunst“ hat, wie bemerkt wurde, nur als der Gegensatz von „Herrnkunst“ einen Sinn; die Kunst einer Volksmasse dagegen, die sich noch nicht in „herrschende und dienende Klassen, hohe, anspruchsvolle und niedere, bescheidene Stände“ geteilt hat, kann nicht als „Volkskunst“ bezeichnet werden, schon weil es außer ihr keine andere gibt.<sup>25</sup> Und sie – die Bauernkunst des Neolithikums – ist, nachdem diese Differenzierung sich bereits vollzogen hat, keine „Volkskunst“ mehr, denn die Werke der bildenden Kunst sind dann für die besitzende Oberschicht bestimmt und werden von diesen selbst, das heißt zumeist von ihren Frauen, hergestellt. Wenn Penelope neben ihren Mägden am Webstuhl sitzt, so ist sie gewissermaßen noch die reiche Bäu-

erin und die Erbin der neolithischen Frauenkunst. Die manuelle Arbeit, die später als diffamierend gilt, ist hier noch, wenigstens insofern sie von Frauen und als Hausfleiß verrichtet wird, durchaus ehrenvoll.

Die Kunstdenkmäler des vorgeschichtlichen Zeitalters sind für die Soziologie der Kunst von ganz besonderer Bedeutung, und zwar nicht nur, weil sie etwa von gesellschaftlichen Bedingungen in höherem Maße abhängig wären, sondern weil sie die Beziehungen zwischen dem sozialen Sein und den künstlerischen Formen deutlicher erkennen lassen als die Kunstprodukte späterer Zeiten. Es gibt in der ganzen Geschichte der Kunst jedenfalls kein Beispiel, das den Zusammenhang zwischen einem Stilwandel und der gleichzeitigen Veränderung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen schärfer hervortreten ließe, als der Übergang von der älteren zur jüngeren Steinzeit. Die vorgeschichtlichen Kulturen zeigen noch die Merkmale ihrer Herkunft aus den sozialen Seinsbedingungen deutlicher als die späteren, in denen die aus früherer Zeit mitgeschleppten und zum Teil bereits verknöcherten Formen sich mit den neuen und noch lebendigen oft ununterscheidbar verquicken. Je entwickelter die Stufe ist, deren Kunst wir untersuchen, um so komplizierter ist das Netz der Beziehungen und um so undurchsichtiger ist der soziale Hintergrund, mit dem sie im Zusammenhang stehen. Je höher das Alter einer Kunstart, eines Stils, einer Gattung ist, um so länger sind auch die Strecken, auf welchen die Entwicklung sich nach eigenen, immanenten, von außen „ungestörten“ Gesetzen vollzieht, und je länger diese mehr oder weniger autonomen Entwicklungsphasen sind, um so schwieriger ist es, die einzelnen Elemente des jeweiligen Formkomplexes soziologisch zu deuten. So zeigt schon das nächste, auf das Neolithikum folgende Weltzeitalter, in dem die Bauernkulturen sich in dynamischere, auf Industrie und Handel sich stützende Stadtkulturen verwandeln, eine verhältnismäßig so verwickelte Struktur, daß die soziologische Interpretation gewisser Erscheinungen nicht mehr ganz zufriedenstellend ausfällt. Die Tradition der geometrisch-ornamentalen Kunst ist hier bereits so gefestigt, daß sie kaum entwurzelt werden kann, und

bleibt lange in Geltung, ohne daß dafür ein besonderer soziologischer Grund angegeben werden könnte. Wo aber, wie in der Vorgeschichte, alles noch unmittelbar mit dem Leben zusammenhängt, wo es noch keine autonom gewordenen Formen und keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Alt und Neu, Überlieferung und Neuschöpfung gibt, da ist die soziologische Begründung der Kulturercheinungen noch verhältnismäßig einfach und eindeutig durchführbar.

## II

### ALTORIENTALISCHE STADTKULTUREN

#### 1. STATIK UND DYNAMIK IN DER ALTORIENTALISCHEN KUNST

Das Ende des Neolithikums bedeutet eine fast ebenso allgemeine Neuorientierung des Lebens, eine fast ebenso tiefe Umwälzung der Wirtschaft und der Gesellschaft, wie sein Anfang. Dort ist die Zäsur durch den Übergang von der bloßen Konsumtion zur Produktion, vom primitiven Individualismus zur Kooperation, hier durch den Beginn des selbständigen Handels und Handwerks, die Entstehung der Städte und Märkte, die Zusammenhäufung und Differenzierung der Bevölkerung bezeichnet. In beiden Fällen haben wir das Bild eines vollständigen Umschwungs vor uns, wenn auch die Veränderung sich hier wie dort eher in der Form eines allmählichen Umbaus als in der eines plötzlichen Umsturzes vollzieht. In den meisten Einrichtungen und Gewohnheiten der altorientalischen Welt, den autoritären Herrschaftsformen, der teilweisen Aufrechterhaltung der Naturalwirtschaft, der kultisch-religiösen Durchdringung des Alltags und der formrigoristischen Grundtendenz der Kunst, bestehen neben den neuen städtischen Lebensformen die neolithischen Sitten und Bräuche weiter. In Ägypten und Mesopotamien setzt das Bauerntum auf seinen dörflichen Siedlungen im Rahmen seiner Hauswirtschaft sein eigenes, von alters her festgefügtetes, vom unruhigen Treiben der Städte unabhängiges Dasein fort, und obgleich sein Einfluß in beständigem Abnehmen begriffen ist, der Geist seiner Traditionen bleibt noch in den spätesten, städtisch differenziertesten Kulturschöpfungen dieser Länder erkennbar.

Die für den neuen Lebensstil entscheidende Veränderung kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß die Urproduktion nicht mehr die führende, geschichtlich progressivste Beschäftigung ist, sondern in den Dienst des Handels und Handwerks tritt. Das Anwachsen der Vermögen, die Akkumulation von gerodetem Land und frei verfügbaren Lebensmittelvorräten in verhältnismäßig wenigen Händen, schafft neue, intensivere und vielfältigere Bedürfnisse nach gewerblichen Erzeugnissen und führt eine gesteigerte Arbeitsteilung herbei. Der Schöpfer der Geister-, Götter- und Menschenbilder, der dekorierten Geräte und Schmuckgegenstände tritt aus dem Rahmen des Hausfleißes heraus und wird zum Spezialisten, den sein Gewerbe ernährt. Er ist weder der begnadete Zauberer, noch der bloß fingerfertige Hausgenosse mehr, sondern der Handwerker, der Bildwerke meißelt, Bilder malt, Gefäße formt, so wie andere Äxte und Schuhe machen, und auch kaum höher geschätzt wird als der Schmied oder der Schuster. Die handwerksmäßige Vollendung der Werke, die sichere Bewältigung des widerspenstigen Materials und die makellose Sorgfalt der Ausführung, die der genialischen oder dilettantischen Sorglosigkeit der früheren Kunstübung gegenüber an der ägyptischen Kunst besonders auffällt,<sup>1</sup> ist eine Folge der beruflichen Spezialisierung des Künstlers und ein Ergebnis des städtischen Lebens mit der wachsenden Konkurrenz der Kräfte und der in den Kulturzentren der Stadt, im Tempelbezirk und am königlichen Hof, stattfindenden Ausbildung eines erfahrenen und anspruchsvollen Kennertums.

Die Stadt, mit ihrer Konzentration der Bevölkerung und der geistigen Anregung, die die nahe Berührung der verschiedenen Schichten mit sich bringt, ihrem fluktuierenden Markt und dem antitraditionalistischen Geist, den die Eigenart des Marktes bedingt, ihrem Fernhandel und der Bekanntschaft ihrer Händler mit fremden Ländern und Völkern, ihrer wenn auch zunächst noch rudimentären Geldwirtschaft und den Vermögensverschiebungen, die die Natur des Geldes herbeiführt, mußte in jedem Gebiet der Kultur revolutionierend wirken und auch in der Kunst einen dynamischeren und individualistischeren, von den herkömmlichen Formen und Typen

freieren Stil ins Leben rufen, als es der frühere Geometrizismus war. Der bekannte und oft übermäßig betonte Traditionalismus der altorientalischen Kunst, die Langsamkeit ihrer Gesamtentwicklung und die Langlebigkeit ihrer einzelnen Richtungen, schränkte die mobilisierende Wirkung der städtischen Lebensformen nur ein, hob sie aber nicht auf. Denn wenn man den Gang der ägyptischen Kunst mit jenen Verhältnissen vergleicht, bei welchen „alle Tongefäße eines Dorfes noch gleich waren“ und die einzelnen Entwicklungsphasen der Kultur nur in Tausenden von Jahren ausgedrückt werden konnten, wird man Stilerscheinungen gewahr, deren Differenziertheit oft nur infolge ihrer fremdartigen und daher schwerer voneinander unterscheidbaren Zügen übersehen wird. Man verfälscht aber die Wesensart dieser Kunst, wenn man sie aus einem einzigen Prinzip ableiten will und außer acht läßt, daß sie den Gegensatz von statischen und dynamischen, konservativen und progressiven, formrigoristischen und formsprengenden Tendenzen in sich trägt. Man muß, um sie richtig zu verstehen, hinter den starren Formen der Tradition die lebendigen Kräfte des experimentierenden Individualismus und des expansiven Naturalismus fühlen, Kräfte, die aus dem städtischen Lebensgefühl fließen und die stationäre Kultur des Neolithikums auflösen; man darf sich aber wieder durch diesen Eindruck keineswegs dazu verleiten lassen, den Geist der Beharrung, der in der Geschichte des Alten Orients wirksam ist, zu unterschätzen. Denn abgesehen davon, daß der schematisierende Formwille der neolithischen Bauernkultur, wenigstens in den früheren Phasen des altorientalischen Zeitalters, nicht nur nachwirkt, sondern immer noch neue Varianten der alten Schablonen zeitigt, wirken auch die führenden Gesellschaftsmächte, vor allem das Königtum und die Priesterschaft, dahin, die bestehenden Verhältnisse aufrechtzuerhalten und mit diesen die überkommenen Formen des Kultes und der Kunst so unverändert wie nur möglich zu bewahren.

Der Zwang, unter welchem der Künstler hier zu arbeiten hat, ist so unerbittlich, daß er nach den Lehren der heute landläufigen liberalistischen Kunsttheorie jede echte geistige Leistung von vornherein vereiteln müßte. Und doch entstehen

gerade hier, im Alten Orient, unter dem ärgsten Druck manche der großartigsten Werke der Kunst. Sie beweisen, daß die persönliche Freiheit des Künstlers auf die ästhetische Qualität seiner Schöpfungen keinen direkten Einfluß hat. Jedes künstlerische Wollen hat sich zwischen den Maschen eines enggeknüpften Netzes durchzusetzen; jedes Kunstwerk geht aus der Spannung zwischen einer Reihe von Zielsetzungen und einer Reihe von Widerständen hervor – Widerständen der unzulässigen Motive, der gesellschaftlichen Vorurteile, der mangelhaften Urteilskraft des Publikums, und Zielsetzungen, die diese Widerstände entweder bereits in sich aufgenommen und innerlich ausgeglichen haben, oder zu ihnen in einem offenen und ungeschlichteten Gegensatz stehen. Sind die Widerstände in der einen Richtung unüberwindlich, so wendet sich die Erfindung, der Ausdrucks- und Gestaltungswille des Künstlers einem Ziele zu, das in einer unverbauten Richtung liegt, ohne daß es ihm in den meisten Fällen auch nur zum Bewußtsein käme, daß er eine Ersatzleistung vollzieht. Vollkommen frei und ungehemmt bewegt er sich nicht einmal in der liberalsten Demokratie; es binden ihn auch da noch unzählige kunstfremde Rücksichten. Persönlich mag das verschiedene Maß der Freiheit für ihn von größter Bedeutung sein, grundsätzlich besteht zwischen dem Diktat eines Despoten und den Konventionen auch der liberalsten Gesellschaftsordnung kein Unterschied. Wenn der Zwang an und für sich gegen den Geist der Kunst ginge, könnten vollkommene Kunstwerke nur in vollkommener Anarchie entstehen. In Wirklichkeit aber liegen die Voraussetzungen, von welchen die ästhetische Qualität eines Werkes abhängt, jenseits der Alternative von politischer Freiheit und Unfreiheit. Ebenso falsch wie der anarchistische Standpunkt ist darum auch das andere Extrem, die Annahme nämlich, daß die Bindungen, die die Bewegungsfreiheit des Künstlers beschränken, an und für sich förderlich und fruchtbar seien, daß also an den Unzulänglichkeiten der neuern Kunst zum Beispiel die Ungebundenheit des modernen Künstlers schuld sei, und daß man Zwang und Bindung, als die vermeintlichen Garantien des echten „Stils“, künstlich erzeugen könnte und sollte.

## 2. DIE STELLUNG DES KÜNSTLERS UND DIE ORGANISATION DER KÜNSTLERISCHEN ARBEIT IN ÄGYPTEN

Die ersten und für lange Zeit die einzigen Brotherren der Künstler sind die Priester und die Fürsten, und ihre wichtigsten Arbeitsstätten während der ganzen altorientalischen Kulturepoche die Tempel- und Palastwirtschaften. In den Werkstätten dieser Haushalte arbeiten sie als freie oder unfreie Angestellte, als freizügige Lohnarbeiter oder lebenslängliche Sklaven. Hier wird der weitaus größte und wertvollste Teil der künstlerischen Produktion bewältigt. Die erste Akkumulation von Grund und Boden fand in den Händen von Kriegern und Räubern, Eroberern und Unterdrückern, Häuptlingen und Fürsten statt; die ersten rational verwalteten Vermögen dürften aber die Tempelgüter, das heißt die von den Fürsten gestifteten und den Priestern in Verwaltung genommenen Besitztümer der Götter gewesen sein. Und so waren wohl auch die Priester die ersten regelmäßigen Auftraggeber für Kunstwerke; die Könige werden erst ihrem Beispiel gefolgt sein. Die altorientalische Kunst beschränkte sich außerhalb der Hausindustrie zunächst auf die Lösung der Aufgaben, die von diesen Auftraggebern herrührten. Ihre Schöpfungen bestanden zum größten Teil aus Weihgaben an die Götter und Denkmälern der Könige, aus Requisiten entweder des Götter- oder des Herrscherkults, aus Propagandamitteln, die entweder dem Ruhm der Unsterblichen oder dem Nachruhm ihrer irdischen Statthalter dienten. Beide, sowohl die Priesterschaft als auch das Königtum, waren in das gleiche hieratische System eingegliedert, und die Aufgaben, die sie der Kunst stellten, die der Heilssicherung und der Ruhmverleihung, vereinigten sich im Inbegriff aller primitiven Religion, im Totenkult. Beide verlangten von ihr feierliche, repräsentative, abstandsvoll stilisierte Darstellungen, beide wirkten auf sie im Geiste der sozialen Statik und stellten sie in den Dienst ihrer konservativen Ziele. Beide trachteten künstlerische Neuerungen, so wie Reformen jeder Art, zu verhüten, denn sie befürchteten jede Änderung des Bestehenden, und erklärten die

überlieferten Regeln der Kunst für ebenso heilig und unantastbar wie die überkommenen Glaubenssätze der Religion und die althergebrachten Formen des Kultes. Die Priester ließen die Könige für Götter gelten, um sie in ihren Machtbereich einzubeziehen, und die Könige ließen den Göttern und Priestern Tempel bauen, um ihren eigenen Ruhm zu mehren. Jeder von ihnen wollte vom Prestige des anderen Nutzen ziehen; jeder suchte im Künstler einen Helfer im Kampfe um die Erhaltung der Macht. Von einer autonomen, aus rein ästhetischen Motiven und zu rein ästhetischen Zwecken geschaffenen Kunst konnte unter solchen Umständen ebensowenig die Rede sein, wie unter den prähistorischen Bedingungen. Die Werke der großen Kunst, der monumentalen Plastik und der Wandmalerei, wurden nicht nur um ihrer selbst willen und ihrer Schönheit wegen geschaffen. Die Bildwerke wurden nicht zu dem Zwecke bestellt, um – wie in der klassischen Antike oder der Renaissance – vor den Tempeln und auf dem Markt aufgestellt zu werden; die meisten von ihnen standen im Dunkel der Heiligtümer und in den Tiefen der Gräber.<sup>2</sup>

Die Nachfrage nach bildlichen Darstellungen, nach Werken der Sepulkralkunst im besonderen, ist in Ägypten von Anfang an so groß, daß man für die Verselbständigung des künstlerischen Berufs einen ziemlich frühen Zeitpunkt annehmen muß. Die dienende Rolle der Kunst ist aber so stark betont, ihr Aufgehen in den praktischen Aufgaben so restlos, daß die Person des Künstlers hinter dem Werk fast vollkommen verschwindet. Der Maler und der Bildhauer sind und bleiben anonyme Handwerker, die persönlich in keiner Weise hervortreten. Wir kennen überhaupt nur wenige Künstlernamen aus Ägypten, und da die Meister ihre Werke nicht signierten,<sup>3</sup> können wir auch diese wenigen Namen mit keinem geschlossenen Oeuvre in Verbindung bringen.<sup>4</sup> Wir besitzen wohl Darstellungen von Bildhauerwerkstätten, namentlich aus Amarna, und sogar die Darstellung eines Bildhauers, der an einem identifizierbaren Werk, einem Porträt der Königin Teje, arbeitet,<sup>5</sup> die Person des Künstlers und die Attributierung der vorhandenen Kunstwerke ist aber in jedem Fall zweifelhaft. Denn wenn die Wanddekoration eines Grabes gelegent-

lich auch einen Maler oder Bildhauer darstellt und seinen Namen anführt, so ist es wohl anzunehmen, daß der Künstler mit einer solchen Darstellung sich selbst verewigen wollte,<sup>6</sup> dies ist aber weder ganz sicher, noch können wir aus der Nachricht, bei der Spärlichkeit der übrigen Daten der ägyptischen Kunstgeschichte, viel Nutzen ziehen. Nirgends gelingt es, die Umrisse einer Künstlerpersönlichkeit festzustellen. Nicht einmal darüber geben diese vermutlichen Selbstdarstellungen befriedigende Auskunft, was der betreffende Künstler eigentlich von sich und dem Wert seiner Arbeit hielt. Ob wir sie einfach so zu deuten haben, daß der Meister die Umstände seines Tagewerks genrehaft darstellen wollte, oder ob er sich, wie die Könige und die Großen des Reiches, vom Nachlebens- und Ruhmesverlangen getrieben, im Schatten ihres Ruhmes ein Monument zu errichten wünschte, um im Gedächtnis der Menschen weiterzuleben, ist schwer zu sagen.

Wir lernen in Ägypten zwar die Namen von Oberbaumeistern und Oberbildhauern kennen, und diesen werden als hohen Hofbeamten besondere gesellschaftliche Ehren zuteil geworden sein, im allgemeinen bleibt aber der Künstler ein unangesehener Handwerker und wird höchstens als der Verfertiger seiner Werke, nicht als Persönlichkeit geschätzt. Nur beim Baumeister kann von einer Trennung der geistigen und der handwerklichen Arbeit gesprochen werden; der Bildhauer und der Maler sind nichts als Handarbeiter. Wie untergeordnet die gesellschaftliche Stellung des bildenden Künstlers in Ägypten ist, davon geben die Schulbücher der gelehrten Schreiber, die von seinem Banausentum mit Verachtung sprechen, die beste Vorstellung.<sup>7</sup> Mit dem Ansehen dieser Schreiber verglichen, erscheint die Stellung des Malers und Bildhauers, besonders in den früheren Epochen der ägyptischen Geschichte, nicht sehr ehrenvoll. Wir erkennen schon hier jene Unterschätzung der bildenden Kunst zugunsten der Literatur, deren Zeugnisse uns aus dem klassischen Altertum so bekannt sind. Und hier, im Alten Orient, wird die Abhängigkeit der sozialen Geltung von dem primitiven Prestigebegriff, nach welchem die manuelle Arbeit als entehrend betrachtet wurde,<sup>8</sup> noch strenger gewesen sein als bei den

Griechen und Römern. Jedenfalls war das Ansehen des Künstlers mit der fortschreitenden Entwicklung im Wachsen. Im Neuen Reich gehören bereits viele Künstler den höheren Gesellschaftsklassen an, und in manchen Familien wird am Künstlerberuf mehrere Generationen hindurch festgehalten, was schon an und für sich als das Zeichen eines verhältnismäßig gehobenen Standesbewußtseins angesehen werden darf. Auch jetzt ist aber noch die Rolle des Künstlers im Leben der Gesellschaft, mit der Funktion des vorzeitlichen Künstler-Magiers verglichen, eine ziemlich untergeordnete.

Die Tempel- und Palastmanufakturen waren zwar die größten und wichtigsten, doch nicht die alleinigen handwerklichen Arbeitsstätten; es gab auch Werkstätten auf den großen Privatgütern und in den Bazaren der größeren Städte.<sup>9</sup> Diese letzteren vereinigten mehrere selbständige und – im Gegensatz zum Betrieb der Tempel-, Palast- und Grundherrnhaushalte – ausschließlich freie Arbeit verwendende Kleinwerkstätten in sich. Das Ziel ihrer Vereinigung war einerseits, die Zusammenarbeit der verschiedenen Handwerker zu erleichtern, andererseits, die Waren an ein und demselben Ort herzustellen und zu verkaufen, um sich auf diese Weise von dem Kaufmann unabhängig zu machen.<sup>10</sup> In den Tempel-, Palast- und Privatmanufakturen arbeiten die Handwerker noch im Rahmen von geschlossenen, autarken Haushalten, die sich von den Bauernwirtschaften des Neolithikums nur darin unterscheiden, daß sie unvergleichlich größer sind und ganz auf fremder, oft unfreier Arbeit beruhen; strukturell besteht zwischen ihnen kein wesentlicher Unterschied. Beiden gegenüber bedeutet das Bazarsystem, mit seiner Trennung des Betriebs vom Haushalt, eine umwälzende Neuerung; es enthält den Keim der selbständigen, regelmäßig produzierenden Industrie, die sich nicht mehr auf Gelegenheitsarbeiten beschränkt, sondern einerseits als ausschließlicher Beruf betrieben wird, andererseits ihre Waren für den freien Markt herstellt. Dieses System verwandelt den Urproduzenten nicht nur in einen Handwerker, sondern hebt ihn aus dem Rahmen des Haushalts heraus. Den gleichen Effekt hat auch das wohl ebenfalls sehr alte Verlagssystem, das den Gewerbetreibenden zwar in seinem Heim beläßt, ihn aber – indem er

aus ihm einen nicht mehr für sich selber, sondern für einen Abnehmer produzierenden Arbeiter macht – von seinem Haushalt innerlich lostrennt. Das Prinzip der Oikowirtschaft, deren Wesen in der Beschränkung der Produktion auf die Deckung des Eigenbedarfs besteht, ist damit durchbrochen.

Im Laufe dieser Entwicklung übernimmt der Mann allmählich auch jene Zweige des Handwerks und der Kunstübung, die früher der Frau vorbehalten waren; so zum Beispiel die Herstellung von keramischen Erzeugnissen, Schmuckgegenständen und sogar Textilien.<sup>11</sup> Herodot bemerkt staunend, daß in Ägypten Männer – wenn auch unfreie – am Webstuhl sitzen; diese Erscheinung aber entsprach nur der allgemeinen Tendenz der Entwicklung, die schließlich zu der vollständigen Besetzung des Handwerks durch die Männer führte. Keineswegs drückt sich darin – wie etwa in der Parabel des Herakles am Spinnrad der Omphale – die Versklavung des Mannes aus, sondern vor allem die Trennung des Handwerks vom Haushalt und die immer schwierigere Handhabung der Werkzeuge.

Die großen, an den königlichen Palast und die Tempel angeschlossenen Werkstätten sind auch die Schulen gewesen, in denen der künstlerische Nachwuchs herangebildet wurde. Man pflegt insbesondere die mit den Tempeln in Verbindung stehenden Werkstätten als die wichtigsten Träger der Überlieferung anzusehen – eine Annahme, deren Berechtigung allerdings nicht allgemein anerkannt wird, wie man ja zuweilen den überragenden Einfluß der Priesterschaft auf die Kunstübung überhaupt bezweifelt.<sup>12</sup> Jedenfalls war die kunstpädagogische Bedeutung einer Werkstatt um so größer, je länger ihre Tradition sich behaupten konnte, und in dieser Hinsicht werden wohl manche Tempelwerkstätten der Palastwerkstatt überlegen gewesen sein, wenn auch andererseits der Hof, als der geistige Mittelpunkt des Landes, eine Art Geschmacksdiktatur auszuüben in der Lage war. Der ganze Kunstbetrieb hatte übrigens sowohl in den Tempel- wie in den Palastwerkstätten den gleichen akademisch-schulmäßigen Charakter. Der Umstand, daß es von Anfang an allgemein verbindliche Regeln, allgemeingültige Modelle und einheitliche

Arbeitsmethoden gab, weist auf einen solchen, aus wenigen Mittelpunkt geleiteten Kunstbetrieb hin. Diese akademische, etwas verknöcherte und engherzige Tradition führte einerseits das Übermaß an mittelmäßigem Gut herbei, sicherte aber zugleich der Produktion jenes verhältnismäßig hohe Durchschnittsniveau, das für die ägyptische Kunst so bezeichnend ist.<sup>13</sup> Wieviel Sorgfalt und pädagogisches Geschick die Ägypter auf die Erziehung des künstlerischen Nachwuchses wandten, zeigen schon die erhaltenen Unterrichtsmittel, die Gipsabgüsse nach der Natur, die für Lehrzwecke bestimmten anatomischen Darstellungen der einzelnen Körperteile und vor allem jene Schaustücke, die den Schülern die Entstehung eines Bildwerkes in allen Phasen der Arbeit vor die Augen führten.

Die Organisation der künstlerischen Arbeit, die Heranziehung und die verschiedenartige Verwendung der Hilfskräfte, die Spezialisierung und die Zusammenfassung der einzelnen Leistungen, war in Ägypten so hoch entwickelt, daß sie geradezu an die Methoden der mittelalterlichen Bauhöfen erinnert und in mancher Hinsicht jeden späteren, individualistisch geregelten Kunstbetrieb in den Schatten stellt. Die ganze Entwicklung strebte von Anfang an einer Standardisierung der Produktion zu, und diese Tendenz kam einem werkstattmäßigen Betrieb von vornherein entgegen. Vor allem übte die allmähliche Rationalisierung der handwerklichen Verfahren auch auf die Kunstproduktion eine nivellierende Wirkung aus. Bei steigender Nachfrage gewöhnte man sich daran, nach Entwürfen, Modellen Einheitstypen zu arbeiten, und entwickelte eine fast mechanische, rezeptmäßig befolgbare Herstellungstechnik, mit deren Hilfe die verschiedenen Kunstgegenstände aus einzelnen stereotypen Bestandteilen einfach zusammengesetzt werden konnten.<sup>14</sup> Die Anwendung einer solchen rationalistischen Arbeitsmethode im Kunstbetrieb war freilich nur bei der Gepflogenheit möglich, daß man den Künstlern im großen und ganzen immer wieder die gleichen Aufgaben stellte, daß immer wieder die gleichen Motivgaben, die gleichen Idole und Grabmonumente, die gleichen Typen von Königsbildern und Privatporträts bestellt wurden. Und da in Ägypten die Originalität der Motivenfindung nie besonders

hochgeschätzt, ja, zumeist verpönt war, richtete sich der ganze Ehrgeiz der Künstler auf die Gediegenheit und Präzision der Ausführung, die auch in den geringeren Werken auffällt und für die fehlende Apartheit der Erfindung entschädigt. Der Anspruch auf eine solche saubere, abgerundete, feinpolierte Endform erklärt auch, daß die Leistungsfähigkeit der ägyptischen Kunstbetriebe, trotz ihrer rationalistischen Arbeitsorganisation, verhältnismäßig gering war. Die Vorliebe der Bildhauerei für Arbeiten in Stein, bei welchen den Gehilfen nur das grobe Herausholen der Figur aus dem Block überlassen werden konnte, die feinere Detailarbeit und die letzte Vollendung jedoch dem Meister vorbehalten blieb, setzte der Produktion von vornherein enge Grenzen.<sup>15</sup>

### 3. DIE STEREOTYPISIERUNG DER KUNST IM MITTLEREN REICH

Wie wenig der Konservatismus und Konventionalismus zu den rassenmäßigen Anlagen des ägyptischen Volkes gehört, wie vielmehr auch dieser Zug eine historische, mit der Gesamtentwicklung sich verändernde Erscheinung ist, geht am klarsten daraus hervor, daß gerade die Kunst der früheren Perioden weniger „archaisch“ und stilisiert ist, als die der späteren. In den Reliefdarstellungen der letzten vordynastischen und der ersten dynastischen Epoche waltet noch eine Freiheit der Formgebung und der Komposition, die nachher verlorengeht und erst im Zuge einer allgemeinen geistigen Revolution wieder errungen wird. Noch die Meisterwerke aus der späteren Zeit des Alten Reiches, wie etwa der „Schreiber“ im Louvre oder der „Dorfschulze“ in Kairo, wirken so frisch und lebendig, daß wir bis zu den Tagen Amenophis IV. nicht ihresgleichen finden. Es ist in Ägypten vielleicht überhaupt nie wieder so frei und spontan geschaffen worden, wie auf dieser frühen Entwicklungsstufe. Hier wirkten sich offenbar die besonderen Lebensbedingungen der neuen städtischen Kultur, die differenzierteren sozialen Verhältnisse, die Spezialisierung

des Handwerks und der emanzipierte Geist des Handels in der Richtung des Individualismus noch ungebrochener und unmittelbarer aus als später, als diese Wirkung durch die konservativen, um die Aufrechterhaltung ihrer Herrschaft kämpfenden Mächte gehemmt und oft vereitelt wurde. Erst im Mittleren Reich, als die Lehnsaristokratie mit ihrem stark betonten Standesbewußtsein in den Vordergrund tritt, entwickeln sich die starren Konventionen der höfisch-religiösen Kunst, die keine spontane Ausdrucksform mehr aufkommen lassen. Den schablonenhaften Stil der kultischen Darstellungen kannte schon das Neolithikum, vollkommen neu sind dagegen die steif zereemoniellen Formen der höfischen Kunst, die in der Geschichte der menschlichen Kultur hier zum erstenmal hervortreten. Es spiegelt sich in ihnen die Idee einer höheren, überindividuellen gesellschaftlichen Ordnung, einer Welt, die ihre Größe und ihren Glanz der Huld des Königs verdankt. Sie sind anti-individualistisch, statisch und konventionell, weil sie die Ausdrucksformen einer Weltanschauung sind, für die die Herkunft, der Stand, die Zugehörigkeit zu einer Sippe oder Gruppe einen höheren Grad von Realität besitzt als das Sein und Sosein des einzelnen Individuums, und die abstrakten Anstandsregeln und Sittengesetze eine viel unmittelbarere Evidenz haben, als was immer der Einzelne fühlen, denken oder wollen mag. Alle Güter und Reize des Lebens verbinden sich für die Privilegierten dieser Gesellschaft mit ihrer Absonderung von den übrigen Schichten, und alle Maximen, die sie befolgen, nehmen mehr oder weniger den Charakter von Anstands- und Etikettsregeln an. Dieser Anstand und diese Etikette und die ganze Selbststilisierung der Oberschicht erfordern es, daß man sich nicht so porträtieren läßt, wie man wirklich ist, sondern wie man nach gewissen, der Tradition entsprechenden, der Realität und der Gegenwart entrückten, altherwürdigen Mustern zu erscheinen hat. Sie, die Etikette, ist höchstes Gesetz nicht nur für den gewöhnlichen Sterblichen, sondern auch für den König, und in der Vorstellung dieser Gesellschaft nehmen selbst die Götter die Formen des höfischen Zeremoniells an.<sup>16</sup>

Die Königsbilder werden vollends zu Repräsentationsbildern; die individuellen Merkmale der Frühzeit ver-

schwinden fast spurlos aus ihnen. Es gibt schließlich keinen Unterschied mehr zwischen den unpersönlichen Wendungen ihrer eulogischen Aufschriften und der Stereotypik ihrer Züge. Die selbstverherrlichenden autobiographischen Texte, mit denen die Könige und die großen Herren ihre Standbilder und die Darstellungen der Ereignisse aus ihrem Leben versehen lassen, sind von allem Anfang an von einer unendlichen Eintönigkeit; wir suchen in ihnen, trotz der Fülle der erhaltenen Denkmäler, vergebens nach individuellen Motiven und dem Ausdruck persönlichen Lebens.<sup>17</sup> Daß die Bildwerke des Alten Reiches an individuellen Zügen reicher sind als die gleichzeitigen biographischen Aufzeichnungen, erklärt sich unter anderem aus dem Umstand, daß sie noch eine an die paläolithische Kunst erinnernde magische Funktion haben, die den schriftlichen Werken fehlt. Im Porträt sollte nämlich der Ka, das heißt der Schutzgeist des Verstorbenen, den Leib, dem er einst innewohnte, in seiner wahren, lebenstreuen Gestalt wiederfinden; die Natürlichkeit der Darstellung hat vor allem in diesem magisch-religiösen Zweck ihre Erklärung. Im Mittleren Reich aber, wo der repräsentative Zweck der Werke über ihre religiöse Bedeutung die Oberhand gewinnt, verlieren die Porträts ihren magischen und damit auch ihren naturalistischen Charakter. Das Königsbild ist vor allem das Monument eines Königs und erst dann das Porträt eines Individuums. Denn so wie die autobiographischen Aufschriften in erster Reihe die traditionellen Formen widerspiegeln, in welchen ein König sich ausdrückt, wenn er von sich redet, bringen auch die Porträtskulpturen aus dem Mittleren Reich hauptsächlich das Ideal zum Ausdruck, wie ein König nach der höfischen Konvention auszusehen hat. Ebenso feierlich, ruhe- und maßvoll wie der Herrscher trachten nun aber auch seine Minister und Höflinge zu wirken. Und wie die Autobiographien aus dem Leben eines treuen Untertans nur das erwähnen, was auf den König Bezug hat, nur was an Licht aus seiner Gnade auf ihn fällt, so dreht sich auch auf den bildlichen Darstellungen, wie in einem Sonnensystem, alles um die Person des Königs.

Der Formalismus des Mittleren Reiches kann als natürliche, aus dem gegebenen Ausgangspunkt kontinuierlich sich ent-

wickelnde Stufe kaum erklärt werden; daß die Kunst zum Archaismus der primitiven, aus dem Neolithikum stammenden Formen zurückkehrt, hat äußere, nicht kunstgeschichtlich, nur soziologisch erklärbare Gründe.<sup>18</sup> Bei den naturalistischen Errungenschaften der Frühzeit und der stets vorhandenen Fähigkeit der Ägypter zur richtigen Beobachtung und zur treuen Naturwiedergabe müssen wir in ihrer Abweichung von dem Bild der Erfahrung eine ganz bestimmte Absicht erblicken. In keiner Epoche der Kunstgeschichte ist die Wahl zwischen Naturalismus und Abstraktion ausgesprochener eine Frage des Wollens und nicht des Könnens als hier, – des Wollens nämlich in dem Sinne, daß die künstlerische Zielsetzung sich nicht nur nach ästhetischen Gesichtspunkten richtet, und daß man in der Kunst so wollen muß, wie man in der Praxis handeln will. Die bekannten Gipsabgüsse – möglicherweise leicht übergangene Totenmasken –, die man in der Werkstatt des Bildhauers Thutmosis in Amarna entdeckt hat, beweisen, daß der ägyptische Künstler die Dinge auch anders zu sehen imstande war, als er sie darzustellen pflegte; und da wir wissen, daß er durchaus fähig war, nachzubilden, was er sehen konnte, dürfen wir annehmen, daß er von dem Naturbild, das er offenbar so sah, wie es diese Masken zeigen, bewußter- und vorsätzlicher Weise abging.<sup>19</sup> Man braucht nur die Gestaltung der verschiedenen Körperteile miteinander zu vergleichen, um klar zu sehen, daß hier ein Antagonismus der Ziele bestand und daß der Künstler sich gleichzeitig in zwei verschiedenen Welten – einer künstlerischen und einer außerkünstlerischen – bewegte.

Der auffallendste Charakterzug der ägyptischen Kunst – und zwar nicht nur in ihrer streng stilisierenden, sondern mehr oder weniger auch in ihren naturalistischen Entwicklungsphasen – ist der Rationalismus der Darstellungsweise. Die Ägypter haben sich nie vollkommen freigemacht von dem „Gedankenbild“ der neolithischen Kunst, der Bildnerie der Primitiven und der Kinderzeichnungen, und haben die „komplettierende“ Darstellungsweise, die das Bild eines Gegenstandes aus mehreren, gedanklich miteinander wohl verbundenen, optisch jedoch unzusammenhängenden, ja, oft einander widersprechenden

Elementen zusammensetzt, nie überwunden. Sie verzichten auf den Illusionismus, der in der bildlichen Darstellung die Einheitlichkeit und Einmaligkeit des visuellen Eindrucks festzuhalten sucht; verzichten im Interesse der Klarheit auf Perspektive, Verkürzungen und Überschneidungen, und entwickeln aus diesem Verzicht ein starres Tabu, das stärker ist als ihr Wille zur Naturtreue. Wie nachhaltig die Wirkung eines solchen äußerlich und abstrakt gewordenen Verbots sein kann, und wie leicht es zuweilen auch mit einem an und für sich ungebundeneren Kunstwollen vereinbart wird, zeigt die unserer Kunstauffassung in vieler Hinsicht näherstehende ostasiatische Malerei, die zum Beispiel die Schatten, als ein allzu brutales Wirkungsmittel, noch heute verpönt. Und dieses Gefühl, daß jeder Illusionismus, jeder Versuch, den Beschauer zu täuschen, etwas Brutaies und Vulgäres an sich hat, daß die Mittel der abstrakten, stilisierenden, formstrengen Kunst „vornehmer“ sind als die illusionistischen Effekte des Naturalismus, müssen auch die Ägypter gehabt haben.

Von allen rationalistischen Formprinzipien der altorientalischen und insbesondere der ägyptischen Kunst ist das Prinzip der *Frontalität* das hervorstechendste und eigentümlichste. Wir verstehen darunter jenes von Julius Lange und Adolf Erman entdeckte Gesetz der Darstellung der menschlichen Figur, nach dem diese in jeder Stellung dem Beschauer die ganze Brustfläche zuwendet, so daß der Oberkörper durch eine Vertikale in zwei gleiche Hälften teilbar ist. Die axiale, die breiteste Ansicht des Körpers darbietende Einstellung sucht offensichtlich den möglichst klarsten und unkompliziertesten Eindruck festzuhalten, um jedes Mißverständnis, jede Verwirrung, jede Verschleierung der Bildelemente zu verhüten. Die Zurückführung der Frontalität auf eine anfängliche Ungeschicklichkeit mag gewissermaßen berechtigt sein, das zähe Festhalten aber an dieser Darstellungsweise auch in Stilperioden, wo von einer solchen unfreiwilligen Begrenzung der künstlerischen Ziele keine Rede mehr sein kann, erfordert eine andere Erklärung.

In der frontalen Darstellung der menschlichen Figur kommt durch die Wendung des Oberkörpers nach vorn eine betonte

Beziehung zum Beschauer zum Ausdruck. Die paläolithische Kunst, die von einem Publikum keine wie immer geartete Kenntnis nimmt, kennt auch die Frontalität nicht; ihr Naturalismus ist nur eine andere Form ihrer Ignorierung des Beschauers. Die altorientalische Kunst wendet sich hingegen direkt dem Rezipienten zu; sie ist repräsentative, respektheischende und respektsollende Kunst. Ihr Sich-dem-Beschauer-Zuwenden ist ein Akt der Ehrerbietung, der Höflichkeit, der Etikette. Jede höfische, rühmverleihende und lobpreisende Kunst enthält etwas vom Prinzip der Frontalität – des Frontmachens vor dem Beschauer, dem Auftraggeber, dem zu ergötzenden und zu bedienenden Herrn.<sup>20</sup> Das Kunstwerk wendet sich ihm als einem Wissenden und Mitwissenden zu, dem gegenüber die vulgären Illusionskünste nicht am Platze wären. Ihren späten, aber immer noch deutlichen Ausdruck findet diese Attitüde in den Konventionen des klassischen Hoftheaters, auf dem der Schauspieler, ohne jede Rücksicht auf die Erfordernisse der Bühnenillusion, sich unmittelbar an den Zuschauer wendet, ihn sozusagen mit jedem Wort und jeder Geste apostrophiert, und nicht bloß vermeidet, ihm „den Rücken zu kehren“, sondern mit allen möglichen Mitteln betont, daß es sich hier nur um eine Fiktion, eine nach vereinbarten Spielregeln veranstaltete Unterhaltung handelt. Das naturalistische Theater bildet den Übergang zu dem polaren Gegensatz dieser „frontalen“ Kunst, dem Film, der mit seiner Aktivierung des Zuschauers, den er zu den Ereignissen *hinführt*, statt diese ihm *vorzuführen*, und seinem Bestreben, die Geschehnisse so darzustellen, als ob er sie zufällig erhascht und die Handelnden auf frischer Tat ertappt hätte, die Fiktionen und Konventionen des Theaters auf ein Mindestmaß reduziert. In seinem handfesten Illusionismus, seiner unfeierlichen und indiskreten Unmittelbarkeit, seiner Überrumpelung und Vergewaltigung des Zuschauers, kommt die Kunstauffassung der Demokratien, der liberalen, autoritätsfeindlichen, die weltanschaulichen Unterschiede nivellierenden Gesellschaftsordnungen ebenso klar zum Ausdruck, wie es in der Kunst der Autokratien und Aristokratien – schon durch die Betonung des Rahmens, der Rampe, des Podiums, des Sockels – unverkennbar ist, daß es sich um

auftragsmäßige Artefakte handelt, und daß der Auftraggeber ein Eingeweihter und Kenner ist, der nicht getäuscht zu werden braucht.

Die ägyptische Kunst weist außer der Frontalität noch eine ganze Reihe von stehenden Formeln auf, die, wenn sie auch weniger auffallen, die Konventionalität der meisten, besonders für das Mittlere Reich maßgebenden Stilprinzipien dieser Kunst ebenso scharf zum Ausdruck bringen. Zu diesen gehört vor allem die Regel, daß die Beine einer Figur immer in Profilansicht gezeichnet und *beide* von der Innenseite, das heißt von der großen Zehe her gezeigt werden; dann die Vorschrift, daß das ausschreitende Bein und der ausgestreckte Arm – wohl um störende Überschneidungen zu verhüten – die dem Beschauer entfernteren sein müssen; schließlich die Konvention, daß dem Beschauer immer die rechte Seite der dargestellten Figuren zugekehrt wird. Diese Überlieferungen, Gesetze und Regeln wurden in ihrem starren Formalismus durch die Priesterschaft und den Hof, die Feudalität und die Bürokratie des Mittleren Reiches aufs strengste beobachtet. Die feudalen Herren waren lauter kleine Könige, die in Formalitäten den wirklichen Pharaos womöglich zu überbieten suchten, und die höhere Bürokratie, die sich gegen die Mittelklasse noch streng verschlossen hielt, war vom Geiste der Hierarchie tief durchdrungen und fühlte durchaus konservativ. Erst im Neuen Reich, das aus den Wirren der Hyksosinvasion ersteht, ändern sich die sozialen Verhältnisse. Das nach außen isolierte, mit seinen nationalen Überlieferungen in sich abgeschlossene Ägypten wird nicht nur zu einem materiell und geistig aufblühenden, sondern auch zu einem weitblickenden, die Anfänge einer übernationalen Weltkultur schaffenden Land. Die ägyptische Kunst zieht nicht nur alle Randgebiete des Mittelmeeres und den ganzen Osten in ihren Bann, sie nimmt selber von überall her Anregungen auf und entdeckt, daß es auch jenseits ihrer Grenzen, auch außerhalb ihrer Traditionen und Konventionen, eine Welt gibt.<sup>21</sup>

## 4. DER NATURALISMUS DER ZEIT ECHNATONS

Amenophis IV., an dessen Namen sich der große geistige Umschwung knüpft, ist nicht nur der Religionsstifter, nicht nur der Entdecker der monotheistischen Idee, für den man ihn allgemein kennt, nicht nur der „erste Prophet“ und der „erste Individualist“ der Weltgeschichte, wie er genannt wurde,<sup>22</sup> sondern auch der erste bewußte Erneuerer der Kunst: der erste Mann, der aus dem Naturalismus ein Programm macht und ihn dem archaischen Stil als eine Errungenschaft entgegengesetzt. Bek, sein Oberbildhauer, fügt zu den Titeln, die er führt, die Worte hinzu: „der Schüler Seiner Majestät“.<sup>23</sup> Das, was die Kunst ihm zu verdanken hat und die Künstler von ihm gelernt haben, ist offenbar die neue Wahrheitsliebe, die neue Sensibilität und Nervosität, die zu so etwas wie einem Impressionismus der ägyptischen Kunst führt. Seinem Kampf gegen die verknöcherten, leer und sinnlos gewordenen Traditionen der Religion entspricht die Überwindung des steifen, akademischen Stils durch seine Künstler. Der Formalismus des Mittleren Reichs weicht unter seinem Einfluß, sowohl in der Religion wie in der Kunst, einer lebendigen, naturnahen, entdeckungsfreudigen Einstellung. Man wählt neue Motive, sucht nach neuen Typen, begünstigt die Darstellung von neuen, ungewohnten Situationen, man ist bestrebt, intimes, individuelles Seelenleben zu schildern, ja, mehr als das, man trachtet, in die Porträts eine geistige Spannung, eine gesteigerte Feinfühligkeit der Sinne und eine fast abnormale Munterkeit der Nerven zu tragen. Es zeigen sich Ansätze zur perspektivischen Zeichnung, Versuche von einheitlicheren Gruppenkompositionen, ein lebhafteres Interesse für die Landschaft, eine gewisse Vorliebe für genrehafte Darstellungen und, als Folge der Abneigung gegen den alten, monumentalen Stil, ein ausgesprochenes Wohlgefallen an den zarten und zierlichen Formen der Kleinkunst. Überraschend ist nur, wie durchaus höfisch, zeremoniell und formelhaft diese Kunst trotz all der Neuerungen bleibt. In den Motiven kommt eine neue Welt zum Ausdruck, in den Physiognomien spiegelt sich ein neuer

Geist, eine neue Empfindlichkeit, doch die Frontalität, die komplettierende Darstellungsweise, die nach dem sozialen Rang der Gestalten sich richtenden, der wirklichen Erfahrung kraß widersprechenden Größenverhältnisse, sind mit den meisten übrigen Regeln der korrekten Form auch jetzt noch in Geltung. Wir haben es – trotz der naturalistischen Geschmacksrichtung der Zeit – noch immer mit einer ganz und gar höfischen Kunst zu tun, deren Struktur in mancher Hinsicht an das Rokoko erinnert, das bekanntermaßen ebenfalls von anti-formalistischen, individualistischen, formzertrümmernden Tendenzen durchsetzt ist und dennoch eine durch und durch höfische, zeremonielle und konventionelle Kunst bleibt. Wir sehen Amenophis IV. im Kreise seiner Familie, in Szenen und Situationen des täglichen Lebens, aus einer menschlichen Nähe, deren Intimität über alle vorherigen Begriffe geht, aber er bewegt sich noch immer in rechtwinkligen Ebenen, dreht die ganze Brustfläche dem Beschauer zu und ist doppelt so groß wie die gewöhnlichen Sterblichen; die Darstellung ist eben noch immer Herrenkunst, Königsdenkmal, Repräsentationsbild. Der Herrscher ist zwar nicht mehr als ein Gott, von jedem Erdenrest befreit, geschildert, er ist aber noch immer der Etikette des Hofes unterworfen. Es gibt wohl Beispiele, in welchen eine Gestalt den vorderen und nicht den von dem Beschauer entfernteren Arm ausstreckt, wir finden auch allenthalben anatomisch korrekter gezeichnete Hände und Füße, natürlicher sich bewegende Gelenke, in anderen Beziehungen scheint jedoch die Kunst womöglich noch präziöser geworden zu sein, als sie es vor der großen Reform war.

Die Ausdrucksmittel des Naturalismus sind zur Zeit des Neuen Reiches so reich und subtil, daß sie eine lange Vergangenheit, einen langen Weg der Vorbereitung und der Vervollkommnung hinter sich haben müssen. Woher stammen sie? In welcher Form erhielten sie sich am Leben, bevor sie unter Echnaton zum Durchbruch kamen? Was rettete sie während des Formrigorismus des Mittleren Reiches vor dem Untergang? Die Antwort ist einfach: der Naturalismus war als Unterströmung in der ägyptischen Kunst stets latent gewesen und hat neben dem offiziellen Stil wenigstens im Beiwerk der

großen, repräsentativen Kunst unverkennbare Spuren hinterlassen. Der Ägyptologe W. Spiegelberg sondert diese Strömung von der übrigen Kunstpraxis ab, konstruiert für sie eine eigene Kategorie und nennt sie ägyptische „Volkskunst“. Es bleibt nur leider unklar, ob er darunter eine Kunst durch oder für das Volk, eine Bauernkunst oder eine für das Volk bestimmte städtische Kunst versteht, und ob er überhaupt, wenn er vom „Volk“ spricht, die breiten Massen der Bauern und Handwerker oder den städtischen, handeltreibenden und beamteten Mittelstand meint. Das Volk, das bei der Urproduktion und im Rahmen der Bauernwirtschaft verblieben ist, kommt in den späteren Phasen der ägyptischen Geschichte als schöpferisches Element höchstens für das Kunsthandwerk in Frage, das heißt für einen Kunstzweig, dessen Einfluß auf die Stilentwicklung sich fortwährend verringert und wahrscheinlich schon im Alten Reich nicht sehr bedeutend war. Die Handwerker und Künstler der Palast- und Tempelöfen stammen zwar aus dem Volke, haben aber, als die Kunstproduzenten der Oberschicht, mit der Weltanschauung der eigenen Gesellschaftsklasse kaum etwas gemein. Als Kunstpublikum zählt das von den Privilegien des Besitzes und der Macht ausgeschlossene Volk in den altorientalischen Despotien ebenso wenig oder noch weniger als in den späteren Epochen der Geschichte. Die kostspielige Kunstgattung der Malerei und der Skulptur war immer und überall den privilegierten Schichten vorbehalten, im Alten Orient wohl noch ausschließlicher als späterhin. Das Volk war bei weitem nicht kaufkräftig genug, um Künstler zu beschäftigen und Kunstwerke zu erwerben. Es hatte seine Toten im Sande verscharrt, ohne ihnen bleibende Grabmäler zu errichten. Selbst die kaufkräftigere Mittelklasse fiel als Kunstkonsumentin neben den großen feudalen Herren und der hohen Bürokratie nicht entscheidend in die Waage; keineswegs war sie ein Faktor, der das Schicksal der Kunst gegen den Geschmack und die Wünsche der Oberschicht zu beeinflussen in der Lage gewesen wäre.

Einen gewerbe- und handeltreibenden Mittelstand dürfte es neben dem Adel und dem Bauerntum schon im Alten Reich gegeben haben. Im Mittleren Reich erstarkt diese Schicht sehr

bedeutend.<sup>24</sup> Die Beamtenlaufbahn, die sich ihr jetzt öffnet, bietet gute, wenn auch im Anfang noch verhältnismäßig bescheidene Aufstiegschancen. Im Handel und Gewerbe wird es Sitte, daß der Sohn den Beruf des Vaters ergreift, was zur Bildung einer schärfer umrissenen Mittelklasse wesentlich beiträgt.<sup>25</sup> Flinders Petrie bezweifelt zwar, daß es schon im Mittleren Reich eine wohlhabende Mittelklasse gegeben habe, nimmt aber für das Neue Reich eine bereits sehr kaufkräftige Bürokratie an.<sup>26</sup> Ägypten ist nämlich inzwischen nicht nur ein Militärstaat geworden, der im Heer den neuen, von unten aufsteigenden Elementen eine vielversprechende Karriere bot, sondern auch ein sich immer straffer zentralisierender Beamtenstaat, der in der Administration den verschwindenden Feudaladel durch eine Unzahl von Kronbeamten zu ersetzen und aus den Reihen der alten handel- und gewerbetreibenden Bevölkerung einen mittleren Beamtenstand zu bilden hatte. Aus diesem subalternen Soldaten- und Beamtentum ging zum großen Teil die neue städtische Mittelklasse hervor, die nunmehr auch als Kunstinteressentin eine gewisse Rolle zu spielen begann. Sie wird aber, wenn sie auch bereits mit Kunstgegenständen geschmückte Häuser und Gräber besaß, kaum einen wesentlich anderen Geschmack und andere Ansprüche gehabt haben als die Oberschicht, der sie nacheiferte; sie wird sich nur mit bescheideneren Werken begnügt haben müssen. Wir besitzen aus der dynastischen Zeit jedenfalls keine Denkmäler, die wir als Beispiele einer eigenständigen, von der Kunstproduktion des Hofes, der Tempel und der Adelssitze unabhängigen volkstümlichen Kunst betrachten könnten. Die städtische Mittelklasse wird wohl, trotz der geistigen Abhängigkeit, in der sie sich befand, die Kunstauffassung der kulturtragenden Oberschicht auch ihrerseits beeinflußt haben – vielleicht darf man sogar den Individualismus und Naturalismus Echnatons mit diesem von unten kommenden Einfluß in Zusammenhang bringen –, eine selbständige, von dem offiziellen Stil der höheren Stände abgesonderte Kunst hat aber das Volk und der Mittelstand weder produziert noch konsumiert.

Es gibt also keineswegs zwei verschiedene Künste in Ägypten; es gibt keine „Volkskunst“ neben der Herrnkunst. Es

zieht sich wohl ein Riß durch die ganze ägyptische Kunstproduktion, dieser klafft aber nicht zwischen zwei verschiedenen Gruppen von Werken, sondern geht durch die einzelnen Werke. Wir finden neben dem streng konventionellen, steif zeremoniellen, feierlich monumentalen Stil überall die Züge einer ungebundeneren, spontaneren, natürlicheren Einstellung. Am schärfsten kommt dieser Dualismus dort zum Ausdruck, wo zwei Figuren einer und derselben Komposition in den zwei verschiedenen Stilen gebildet sind. Und Darstellungen dieser Art, wie zum Beispiel auch jene bekannte Interieurszene, die die Herrin im konventionellen Hofstil, das heißt in strenger Frontalität, eine Dienerin dagegen in ganz ungezwungener Haltung, von der Seite, unter teilweiser Preisgabe der frontalen Symmetrie zeigt, lassen zugleich am klarsten erkennen, daß die Verwendung der Stile sich einzig und allein nach der Natur des jeweiligen Gegenstandes richtet. Die Angehörigen der Herrenklasse werden stets im höfisch repräsentativen, die der Unterschicht oft im vulgär naturalistischen Stil geschildert. Die Kunststile differenzieren sich also weder nach dem Klassenbewußtsein der Künstler, die ein solches Bewußtsein, selbst wenn sie es hatten, keineswegs zum Ausdruck bringen konnten, noch nach dem Standesbewußtsein des Publikums, das ganz unter dem Banne des Hofes, des Adels und der Priesterschaft stand, sondern, wie gesagt, ausschließlich nach der Art der darzustellenden Motive. Die kleinen Arbeitsszenen, die Handwerker, Diener und Sklaven bei ihrer täglichen Beschäftigung zeigen und die zu den Gräberbeigaben der vornehmen Leute gehören, werden in durchaus naturalistischen, unmonumental genrehaften Formen gehalten, die Götterstatuen hingegen, auch wenn sie den bescheidensten Ansprüchen dienen, sind im Stil der offiziellen, höfischen Kunst gearbeitet. Dieser Differenzierung der Stile nach den Gegenständen begegnen wir wiederholt im Laufe der Kunst- und Literaturgeschichte. So entspricht zum Beispiel die verschiedene Art der Charakterisierung bei Shakespeare, das Prinzip nämlich, daß er seine Diener und Clowns in gemeiner Prosa, seine Helden und großen Herren aber in kunstvollen Versen sprechen läßt, diesem „ägyptischen“, motivisch bedingten Stilunterschied. Denn die

Charaktere Shakespeares sprechen nicht die verschiedene Sprache der einzelnen Klassen und Stände der Wirklichkeit, wie etwa die Figuren des modernen Dramas, die alle, sowohl die hoch- als auch die niedriggestellten, naturalistisch gezeichnet sind; sondern die Angehörigen der Herrenklasse sind stilisiert dargestellt und drücken sich in einer Sprache aus, die es in der Wirklichkeit gar nicht gibt, die Vertreter des Volkes werden hingegen genrehaft geschildert und sprechen das Idiom der Straße, der Wirtshäuser und der Werkstätten.

Heinrich Schäfer meint, daß die Befolgung oder die Übertretung des Frontalitätsprinzips davon abhängt, ob die dargestellten Figuren handelnd oder ruhend erscheinen.<sup>27</sup> Wenn diese Beobachtung im großen und ganzen auch richtig ist, so darf man doch nicht vergessen, daß die Könige und großen Herren eben zumeist in feierlicher Ruhe, die Leute des Volkes dagegen fast immer in Bewegung, tuend und schaffend, dargestellt werden. Die Repräsentanten des Herrentums aber bewahren – und das entkräftet diese Theorie – auch wenn sie, wie in den Schlacht- und Jagdszenen, handelnd erscheinen, die Formen der Frontalität.

Mit viel mehr Berechtigung als von einer Volkskunst neben der Hofkunst kann in Ägypten von einer Provinzkunst neben der Kunst der Hauptstadt gesprochen werden. Die bedeutenden künstlerischen Leistungen entstehen immer wieder, und mit der fortschreitenden Entwicklung immer ausschließlicher, am königlichen Hof oder in der Nähe des Hofes – zuerst in Memphis, dann in Theben, schließlich in Amarna. Das, was in der Provinz, fern von der Hauptstadt und den großen Tempeln, zustande kommt, ist verhältnismäßig belanglos und hinkt der Entwicklung nur langsam und mühsam nach.<sup>28</sup> Es stellt ein „gesunkenes“, keineswegs ein von unten, aus dem Volke aufsteigendes Kulturgut dar. Auch diese Provinzkunst, die man also nicht als die Fortsetzung der alten Bauernkunst betrachten darf, ist für den grundbesitzenden Adel bestimmt und verdankt ihr Dasein der bereits seit der 6. Dynastie sich vollziehenden Lostrennung der feudalen Aristokratie vom Hof. Aus diesen von der Hauptstadt abgefallenen Elementen bildet sich der neue Provinzadel mit seiner zurückgebliebenen regionalen Kultur und seiner abgeleiteten Provinzkunst.

## 5. MESOPOTAMIEN

Das Problem der mesopotamischen Kunst besteht darin, daß sie, trotz der überwiegend auf Handel und Gewerbe, Geld und Kredit gestellten Wirtschaft des Landes, einen strenger gebundenen, unveränderlicheren, unlebendigeren Charakter trägt, als die Kunst des mit der Land- und Naturalwirtschaft viel tiefer verwachsenen Ägyptens. Das aus dem dritten Jahrtausend v. Chr. stammende Gesetzbuch Hammurabis zeigt, daß in Babylonien schon damals Handel und Handwerk, Buchführung und Kreditgebarung sehr entwickelt waren, und daß verhältnismäßig komplizierte bankmäßige Transaktionen, wie Zahlungen an dritte und der Ausgleich der Forderungen von Kunden untereinander, durchgeführt wurden.<sup>29</sup> Handelsverkehr und Finanzwesen standen hier auf einer um so viel höheren Entwicklungsstufe als in Ägypten, daß man den alten Babylonier dem Ägypter gegenüber als den „ökonomischen Menschen“ schlechthin bezeichnen konnte.<sup>30</sup> Die größere formale Gebundenheit der babylonischen Kunst, bei der beweglicheren, mit dem städtischen Wesen inniger verbundenen Wirtschaft, widerspricht jedoch jener sonst stets sich bewährenden These der Soziologie, die den strengen geometrischen Stil mit der traditionalistischen Landwirtschaft und den ungebundenen Naturalismus mit der dynamischeren Stadtwirtschaft in Zusammenhang bringt. Vielleicht beeinträchtigten in Babylonien die strengeren Formen der Despotie und der unduldsamere Geist der Religion die befreiende Wirkung der Stadt, wenn nicht schon der bloße Umstand, daß es hier nur eine Königs- und Tempelkunst gab, außer dem Herrscher und der Priesterschaft aber niemand auf die Kunstübung Einfluß nehmen konnte, alle individualistischen und naturalistischen Bestrebungen im Keime erstickte. Das bäuerliche Kunsthandwerk und die volkstümlichere Kleinplastik spielten im Zweistromland jedenfalls noch eine geringere Rolle als in den übrigen Kulturgebieten des Alten Orients,<sup>31</sup> und der Kunstbetrieb war hier noch unpersönlicher als zum Beispiel in Ägypten. Wir kennen fast gar keine Künstlernamen aus Babylonien und orien-

tieren die Entwicklung seiner Kunst einzig und allein an der Regierungszeit der Könige.<sup>32</sup> Zwischen Kunst und Handwerk wurde hier weder sprachlich noch sachlich unterschieden; das Gesetzbuch Hammurabis nennt den Baumeister und den Bildhauer neben dem Schmied und dem Schuster.

Der abstrakte Rationalismus der Darstellung ist in der babylonischen und assyrischen Kunst noch konsequenter durchgeführt als in der ägyptischen. Die menschliche Gestalt wird nicht nur in strenger Frontalität gezeigt und der Kopf in die aufschlußreiche Seitenansicht gedreht, die charakteristischen Teile des Gesichtes, die Nase und das Auge, werden auch noch bedeutend vergrößert, die weniger interessierenden Züge dagegen, wie die Stirn und das Kinn, stark zurückgebildet.<sup>33</sup> Am schärfsten kommt das antinaturalistische Prinzip der Frontalität überhaupt erst an den sogenannten „Portalwächtern“ – den geflügelten Löwen und Stieren – der assyrischen Bauplastik zur Geltung. Es gibt kaum eine Gattung der ägyptischen Kunst, in der die souverän stilisierende, auf jeden Illusionismus verzichtende Kunstauffassung so zugeständnislos durchgeführt wäre wie in diesen Figuren, die in der Längsansicht vier schreitende, in der Vorderansicht zwei stehende, also insgesamt fünf Beine haben, und eigentlich die Kontamination von zwei Tieren darstellen. Der eklatante Verstoß gegen das Naturgesetz erfolgt hier aus rein rationalen Gründen: der Schöpfer dieses Genres wollte offenbar, daß der Beschauer von jeder Seite her ein in sich abgeschlossenes, sinnvollständiges, formvollendetes Bild zu sehen bekomme.

Die assyrische Kunst macht sehr spät, erst im 8. und 7. Jahrhundert v. Chr., so etwas wie eine naturalistische Entwicklung durch. Die Schlacht- und Jagdreliefs Assurbanipals sind, wenigstens insoweit als es sich um die dargestellten Tiere handelt, von einer packenden Natürlichkeit und Lebendigkeit; die menschlichen Gestalten sind allerdings noch ebenso starr und stilisiert gebildet und erscheinen noch in der gleichen steifen, gezierten, altertümlichen Haar- und Barttracht wie vor zweitausend Jahren. Wir stehen hier einem ähnlichen Dualismus der Stilelemente gegenüber, wie in Ägypten zu Echnatons Zeiten, und haben es mit dem gleichen Unterschied in der Behandlung

der menschlichen und der tierischen Figuren zu tun, der schon in der älteren Steinzeit zu beobachten war und im Laufe der Kunstgeschichte wiederholt wahrzunehmen sein wird. Das Paläolithikum bildete das Tier naturalistischer als den Menschen, weil in seiner Welt sich alles um das Tier drehte; spätere Zeiten tun oft dasselbe, weil sie das Tier der Stilisierung nicht für würdig erachten.

## 6. KRETA

Die kretische Kunst bedeutet für die Soziologie im ganzen Umkreis der altorientalischen Kunst das schwierigste Problem. Sie nimmt nicht nur gegenüber der ägyptischen und der mesopotamischen Kunst eine Sonderstellung ein, sondern bildet in der ganzen Entwicklungsperiode vom Ende des Paläolithikums bis zum Anfang der griechischen Klassik eine Ausnahme. In diesem fast unübersehbaren Zeitraum des abstrakten geometrischen Stils, in dieser unwandelbaren Welt der strengen Traditionen und starren Formen, eröffnet sich uns auf Kreta ein Bild des farbigen, unbändigen, übermütigen Lebens, ohne daß wir hier andere wirtschaftliche und soziale Verhältnisse vorfinden würden, als in der Welt ringsumher. Auch hier herrschen Despoten und feudale Grundherren, auch hier steht die ganze Kultur im Zeichen einer autokratischen Gesellschaftsordnung, genau wie in Ägypten und Mesopotamien – und doch welcher Unterschied der Kunstauffassung! Welche Ungebundenheit der künstlerischen Bestrebungen gegenüber dem drückenden Zwang der Konventionen in der übrigen altorientalischen Welt! Wie kann dieser Unterschied erklärt werden? Es gibt so manche möglichen Erklärungen, es gibt aber – sicher auch infolge der Unentziffertheit der kretischen Schrift – keine vollwertige, zwingende Erklärung. Vielleicht liegt der Unterschied teilweise an der verhältnismäßig untergeordneten Rolle, die die Religion und der Kult im öffentlichen Leben der Kreter spielten. Es sind auf Kreta keine wie immer gearteten Tempelbauten und keine monumentalen Götterbilder gefunden worden; die kleinen Idole und die kultischen Symbole,

die vorkommen, lassen auf einen viel weniger tiefen und umfassenden Einfluß der Religion schließen, als er im Alten Orient sonst festzustellen ist. Die Ungebundenheit der kretischen Kunst erklärt sich aber teilweise auch aus der außerordentlich wichtigen Funktion, die Stadt und Handel im Wirtschaftsleben der Insel führten. Eine ähnliche Vorherrschaft des Handels finden wir zwar auch in Babylonien, ohne in der Kunst die entsprechenden Auswirkungen beobachten zu können, das Städtesystem dürfte aber im Alten Orient nirgends so entwickelt gewesen sein wie auf Kreta. Es gab hier eine ganze Anzahl verschiedenartiger Munizipalbildungen: neben den Haupt- und Residenzstädten Knossos und Phaistos ausgesprochene Industriestädte, wie Guernia, und kleine Marktflecken, wie Praisos.<sup>34</sup> Die Sonderart der kretischen Kunst muß aber vor allem damit im Zusammenhang stehen, daß in der Ägäis der Handel – hauptsächlich der Fernhandel –, im Gegensatz zu den übrigen Gebieten in den Händen der Herrschicht selbst sich befand. Der unstete, neuerungssüchtige Geist der Händler konnte sich hier infolgedessen ungehemmter durchsetzen als in Ägypten oder Babylonien.

Freilich ist auch diese Kunst noch durchaus Königs- und Herrnkunst. Sie drückt die Lebensfreude, das Wohlleben, den Luxus von Autokraten und einer dünnen Oberschicht aus. Ihre Denkmäler zeugen von herrschaftlichen Lebensformen, einem prunkvollen Hofhalt, glänzenden Herrensitzen, reichen Städten, großen Latifundien und der bitteren Existenz einer breiten, sich in Knechtschaft befindenden Bauernbevölkerung. Sie hat, so wie in Ägypten und Babylon, einen durchaus höfischen Charakter; das Rokokohafte, der Geschmack am Raffinierten und Spielerischen, am Zarten und Zierlichen, gelangt aber hier stärker zur Geltung. Hörnes betont mit Recht die ritterlichen Züge der minoischen Kultur, indem er auf die Rolle hinweist, die die Festzüge und Festspiele, die Schaukämpfe und Turniere, die Frauen und ihr kokettes Gegeben im Leben der Kreter spielen.<sup>35</sup> Dieses höfisch-ritterliche Wesen begünstigt gegenüber dem strengen Lebensstil der alten, landerobernden und landbesitzenden Barone – so wie später im Mittelalter – die ungebundeneren, spontaneren,

elastischeren Lebensformen und bringt, in Übereinstimmung mit diesen Formen, eine individualistischere, stilistisch freiere und naturfreudigere Kunst hervor.

Einer anderen Deutung nach ist aber die kretische Kunst eigentlich nicht naturalistischer als zum Beispiel die ägyptische; wenn sie natürlicher wirkt, so liegt das angeblich weniger an den Stilmitteln als an der Kühnheit der Themenwahl, dem Verzicht auf die repräsentative Feierlichkeit und der Vorliebe für das Profane und Episodische, das Lebendige und Bewegte.<sup>36</sup> Die „zufällige Anordnung“ der Kompositionselemente, von der, als einem wesentlichen Stilmerkmal der kretischen Kunst, im gleichen Zusammenhang gesprochen wird, zeigt jedoch, daß es sich hier doch nicht nur um Kennzeichen der Themen- und Motivenwahl handelt. In dieser „zufälligen Anordnung“, dieser freieren, loseren, malerischeren Komposition, äußert sich, gegenüber der orientalischen Bindung der ägyptischen und babylonischen Kunst, eine wohl am besten als „europäisch“ zu bezeichnende Freiheit der Erfindung und, im Gegensatz zum Stilprinzip der Konzentration und Subordination, eine die Häufung und Abwechslung der Motive begünstigende Kunstauffassung.<sup>37</sup> Die Vorliebe für die bloße Juxtaposition geht in der kretischen Kunst so weit, daß wir nicht nur in den figuralen und szenischen Kompositionen, sondern auch in der ornamentalen Bemalung der Vasen statt geometrisch geschlossener Dekorationen allenthalben wildwuchernde Streumuster finden.<sup>38</sup> Und diese ungebundene Formgebung ist um so bezeichnender, als die Kreter, wie wir wissen, die Schöpfungen der ägyptischen Kunst sehr gut kannten; wenn sie also auf ihre Monumentalität, Feierlichkeit und Strenge verzichteten, so ist das ein Beweis dafür, daß die ägyptische Größe ihrem Geschmack und Kunstwollen nicht entsprach.

Trotzdem hat auch die kretische Kunst ihre antinaturalistischen Konventionen und abstrakten Formeln: die Perspektive vernachlässigt sie fast immer, die Schatten fehlen in ihren Darstellungen vollkommen, die Farben sind zumeist in den Lokaltönen gehalten und die Formen der menschlichen Figur stets stilisierter gebildet als die der Tiere. Das Verhältnis der naturalistischen und antinaturalistischen Elemente ist aber auch hier

durchaus keine von vornherein feststehende, sondern eine mit der historischen Entwicklung sich wandelnde Beziehung.<sup>39</sup> Die Kunst kehrt – bei stets vorherrschender Naturnähe – von einer im großen und ganzen geometrischen, wohl noch neolithisch bedingten Formgebung über einen extremen Naturalismus zu einer archaisierenden und etwas akademischen Stilisierung zurück. Erst um die Mitte des 2. Jahrtausends, am Ende der mittelminoischen Zeit, findet Kreta seine naturalistische Eigenart und erreicht den Höhepunkt seiner Kunstentwicklung. In der zweiten Hälfte des Jahrtausends verliert die kretische Kunst dann wieder viel von ihrer Frische und Natürlichkeit; ihre Formen werden immer schematischer und konventioneller, steifer und abstrakter. Diejenigen Forscher, die zu einer rassenmäßigen Erklärung der historischen Erscheinungen neigen, pflegen diese Geometrisierung auf den Einfluß der auf dem griechischen Festland von Norden eindringenden hellenischen Stämme zurückzuführen, das heißt derselben Volkselemente, die auch den späteren griechischen Geometrisismus schufen.<sup>40</sup> Andere bestreiten die Notwendigkeit einer solchen Erklärung und suchen den Stilwandel formgeschichtlich zu begründen.<sup>41</sup>

Man pflegt, um die Eigenart der kretischen Kunst der ägyptischen und der mesopotamischen gegenüber zu betonen, auf ihre „Modernität“ hinzuweisen; was man aber darunter versteht, ist vielleicht das Problematischste an ihr. Der Geschmack der Kreter war, bei all ihrer Originalität und Virtuosität, nicht gerade wählerisch und sicher. Ihre künstlerischen Mittel sind, um einen tiefen und nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen, allzu entgegenkommend und evident. Ihre Fresken erinnern mit ihren wässerigen Farben und ihrer nüchternen Zeichnung an moderne Luxusdampfer- und Schwimmhallendekorationen.<sup>42</sup> Denn nicht nur die „Moderne“ hat Anregungen aus Kreta empfangen, im Kretischen selbst ist schon so manches von der modernen „Werkkunst“ vorweggenommen. Diese „Modernität“ der kretischen Kunst wird wohl mit dem fabrikmäßigen Kunstbetrieb und der kunstgewerblichen Massenproduktion für den ungeheueren Export zusammenhängen. Die Griechen haben allerdings bei einer ebenso weit-

gehenden Industrialisierung des Kunsthandwerks die Gefahr der Schematisierung vermieden – das beweist aber nur, daß in der Geschichte der Kunst die gleichen Ursachen nicht immer die gleichen Wirkungen haben, oder daß die Ursachen wohl allzu zahlreich und für die wissenschaftliche Analyse oft unerschöpflich sind.

III  
ANTIKE

1. DAS HEROISCHE UND DAS HOMERISCHE ZEITALTER

Die homerischen Epen sind die älteste Dichtung in griechischer Sprache, die wir besitzen, sie können aber keineswegs als die ältesten griechischen Gedichte überhaupt betrachtet werden, und zwar nicht nur weil ihr Aufbau für einen Anfang zu verwickelt und ihr Inhalt zu widerspruchsvoll ist, sondern auch weil die Legende Homers selbst noch so manche Züge enthält, die mit dem Bilde des Dichters, dem man die aufgeklärte, skeptische und oft frivole Weltanschauung der Epen zuschreiben könnte, unvereinbar sind. Die Vorstellung von dem blinden alten Sänger von Chios setzt sich zum großen Teil aus Erinnerungen zusammen, die auf den Dichter als Vates, als priesterlichen und gottbegeisterten Seher, zurückgehen. Seine Blindheit ist nur das äußere Zeichen des inneren Lichts, das ihn erfüllt und ihn Dinge sehen läßt, die andere nicht sehen können. In diesem körperlichen Gebrechen kommt allerdings – wie übrigens auch im Hinken des göttlichen Schmiedes Hephaistos – noch ein anderer Gedanke der Vorzeit zum Ausdruck, der nämlich, daß die Verfertiger von Gedichten, Bildwerken und sonstigen Artefakten aus den Reihen der für den Krieg und Kampf Untauglichen hervorgehen müssen. Im übrigen deckt sich die Legende Homers fast gänzlich mit dem Mythos des Dichters, der noch eine halbgöttliche Erscheinung, ein Wundertäter und Prophet war und uns am greifbarsten in der Gestalt des Orpheus entgegentritt, – des Sängers, der seine Harfe von Apollo und die Unterweisung in der Kunst des Gesanges von der Muse selbst erhielt, der nicht nur Men-

schen und Tiere, sondern auch Bäume und Felsen bewegen konnte, und mit seiner Musik Eurydike sich aus den Banden des Todes zurückgewann. „Homer“ besitzt solche Zauberkraft nicht mehr, bewahrt aber die Züge des inspirierten Sehers und das Bewußtsein der heilig-geheimnisvollen Verbundenheit mit der Muse, die er in zutraulichen Invokationen anruft.

Die Dichtung der griechischen Vorzeit bestand wohl, so wie die aller primitiven Zeiten, aus Zauber- und Orakelsprüchen, Segens- und Gebetformeln, Kriegs- und Arbeitsliedern. Alle diese Gattungen hatten einen gemeinsamen Zug: sie waren sakrale Massenpoesie. Den Zauberspruch- und Orakelsängern, den Erfindern der Totenklagen und Kriegslieder war jede individuelle Differenzierung fremd; ihre Dichtung war anonym und für die ganze Gemeinschaft bestimmt, sie drückte Vorstellungen und Gefühle aus, die allen gemeinsam waren. In der bildenden Kunst entsprechen der Stufe dieser unpersönlichen, sakralen Dichtung jene kaum noch als Skulpturen bezeichnbaren, auf die sparsamste Andeutung menschlicher Formen sich beschränkenden Fetische, Steine, Baumstämme, die die Griechen in ihren Tempeln von alters her verehrten. Sie sind, wie die ältesten Zaubersprüche und Kultgesänge, primitive Gemeinschaftskunst: die noch sehr rohe und unbeholfene künstlerische Ausdrucksweise einer klassenmäßig fast undifferenzierten Gesellschaft. Von der sozialen Lage ihrer Verfertiger, der Rolle, die sie im Leben der Gruppe spielten, und dem Ansehen, in dem sie bei ihren Zeitgenossen standen, wissen wir nichts; wahrscheinlich waren sie weniger hochgeschätzt als die Künstler-Magier der älteren oder die Priester und priesterlichen Sänger der jüngeren Steinzeit. Übrigens hatten auch die bildenden Künstler ihre mythischen Ahnen: Dädalus konnte, wie es heißt, das Holz zum Leben erwecken und den Stein aufstehen und wandeln lassen; daß er für sich und seinen Sohn Flügel baute, um übers Meer zu fliegen, erscheint der Sage nicht wunderbarer, als daß er sich auf das Schnitzen von Bildwerken und das Entwerfen von Labyrinthen verstand. Er ist aber keineswegs der einzige, vielleicht nur der letzte große Zauberkünstler. Das Motiv, daß dem Ikarus die Flügel schmolzen und er ins Meer stürzte, scheint jedenfalls den

symbolischen Sinn zu haben, daß mit Dädalus das Zeitalter der Magier zu Ende ging.

Mit dem Beginn der Heldenzeit verändert sich die soziale Funktion der Dichtung und die soziale Stellung des Dichters von Grund aus. Die profane und individualistische Weltanschauung der kriegerischen Oberschicht erfüllt die Dichtung mit neuem Inhalt und weist dem Dichter neue Aufgaben zu. Dieser tritt aus der Anonymität und Unnahbarkeit des Priesterstandes hervor, die Dichtung aber verliert ihren sakralen und kollektiven Charakter. Die Könige und die Edlen der achäischen Fürstentümer des 12. Jahrhunderts, die „Helden“, nach denen das Zeitalter benannt ist, sind Räuber und Piraten – sie bezeichnen sich stolz als „Städteplünderer“ –, ihre Lieder sind weltlich und unfromm, und die trojanische Sage, die Krone ihres Ruhmes, ist nichts als die dichterische Verklärung ihrer Raub- und Piratenzüge. Ihre ungebundene und pietätlose Weltanschauung folgt aus dem beständigen Kriegszustand, in dem sie sich befinden, den fortgesetzten Siegen, die sie erringen, und dem jähen Wechsel der Kulturbedingungen, den sie durchmachen. Als Sieger über ein kultivierteres Volk als sie selber sind, und als die Nutznießer einer weit fortgeschrittenen Kultur als ihre eigene ist, emanzipieren sie sich von den Bindungen der Religion ihrer Väter, mißachten aber auch die religiösen Vorschriften und Verbote des besiegten Volkes, – schon weil es besiegt werden konnte.<sup>1</sup> Alles treibt diese unstillen Kriegerleute zu einem unbändigen, über jede Tradition und jedes Recht sich hinwegsetzenden Individualismus. Alles wird für sie zum Streitobjekt und zum Gegenstand persönlicher Abenteuer, denn alles kommt in ihrer Welt auf persönliche Körperkraft, Tapferkeit, Geschicklichkeit und List an.

Der soziologisch entscheidende Schritt des Zeitalters besteht in der Wendung von der unpersönlichen Sippenorganisation der Urzeit zu einer Art von feudalem Königtum, das auf der persönlichen Treue der Vasallen zu ihrem Lehensherrscher beruht und von Familienbanden nicht nur unabhängig ist, sondern die Verwandtschaftsbeziehungen durchkreuzt und die Pflichten Blutsverwandten gegenüber grundsätzlich aufhebt. Die Sozialethik des Feudalismus richtet sich gegen die Solidari-

tät des Blutes und des Geschlechts; sie individualisiert und rationalisiert die moralischen Beziehungen.<sup>2</sup> Die allmähliche Auflösung der Sippongemeinschaft kommt in den seit der Heldenzeit sich anscheinend immer häufiger ereignenden Konflikten zwischen Blutsverwandten am deutlichsten zum Ausdruck. Vasallen-, Untertanen- und Staatsbürgertreue entwickeln sich nach und nach und werden schließlich stärker als die Stimme des Blutes. Dieser Prozeß zieht sich wohl über mehrere Jahrhunderte hin und findet seinen Abschluß nach den Rückschlägen, die die Entwicklung seitens der geschlechterfreundlichen Aristokratien erleidet, erst mit dem Sieg der Demokratie. Noch die Tragödie der griechischen Klassik ist von dem Konflikt zwischen dem Geschlechter- und dem Volksstaat erfüllt, und die *Antigone* des Sophokles dreht sich um das gleiche Problem der Treue, das schon im Mittelpunkt der *Ilias* steht. Im heroischen Zeitalter selbst kommt es aber noch zu keinen tragischen Konflikten, da das Problem noch mit keiner Krise der herrschenden Gesellschaftsordnung verbunden ist. Es kommt jedoch zu einer Umwertung der moralischen Maßstäbe und schließlich zum Sieg eines hemmungslosen, nur mehr die Gebote einer Räuberehre respektierenden Individualismus.

Die Dichtung der Heldenzeit ist, dieser Entwicklung entsprechend, keine Volks- und Massenpoesie mehr, keine Gruppen- und Chorlyrik, sondern Einzelgesang über Einzelschicksale. Sie hat nicht mehr die Aufgabe, zum Kampf anzueifern, sondern den Zweck, die Helden nach bestandnem Kampf zu unterhalten, sie mit dem Namen zu nennen und zu preisen, ihren Ruhm zu verkünden und zu verewigen. Der Helden- gesang verdankt seinen Ursprung der Ruhmsucht des kriegerischen Adels; diese hat er vor allem zu befriedigen, – was sonst an ihm auch sein mag, ist für sein Publikum von sekundärer Bedeutung. Und gewissermaßen ist die ganze Kunst der Antike von dem Verlangen nach Ruhm, dem Wunsch, von der Mit- und Nachwelt gerühmt zu werden, abhängig.<sup>3</sup> Die Geschichte Herostrats, der den Dianatempel zu Ephesos in Brand steckt, um seinen Namen unsterblich zu machen, gibt eine Vorstellung von der auch späterhin noch unverminderten

Macht dieser Leidenschaft, die allerdings nie wieder so produktiv wird, wie sie in der Heldenzeit gewesen ist. Die Dichter des Heldengesangs sind Lobredner und Ruhmspender – auf diese Funktion gründet sich ihre Existenz und aus dieser schöpfen sie ihre Inspiration. Den Gegenstand ihrer Dichtung bilden nicht mehr Wünsche und Hoffnungen, magische Zeremonien und animistische Kulthandlungen, sondern Erzählungen von bestandenen Kämpfen und errungener Beute. Die Gedichte verlieren mit ihrer sakralen Bestimmung auch ihren lyrischen Charakter; sie werden episch und sind in dieser Gestalt die älteste profane, vom Kult losgelöste Dichtung, von der wir in Europa wissen. Sie gehen aus einer Art Kriegsberichterstattung, einer chronikartigen Darstellung der Kriegereignisse hervor, und beschränken sich wohl zunächst auf die „letzten Nachrichten“ über die erfolgreichen kriegerischen Unternehmungen und die beuterischen Raubzüge des Stammes. „Den neuesten Gesang ehret das lauteste Lob“ – meint auch Homer (Od. I. 351/2), und läßt seinen Demodokos und Phemios von den aktuellsten Begebenheiten singen. Seine Sänger sind aber keine bloßen Chronisten mehr; der Kampfbericht hat sich inzwischen in eine halb historische, halb sagenhafte Gattung verwandelt und balladenhafte, aus epischen, dramatischen und lyrischen Elementen gemischte Züge angenommen. Die Heldenlieder, die die Bausteine des Epos bilden, müssen bereits diese Zwittergestalt gehabt haben, wenn auch das epische Element in ihnen das Ausschlaggebende blieb.

Der Heldengesang handelt nicht nur von Einzelpersonen, er wird auch von einer Einzelperson – nicht mehr von einer Gemeinde und einem Chor – vorgetragen.<sup>3</sup> Im Anfang sind seine Dichter und Darsteller wohl die Krieger und Helden selber; das heißt: nicht nur das Publikum, auch die Schöpfer der neuen Dichtung gehören der Herrenschaft an, – sie sind adelige, zuweilen fürstliche Dilettanten. Die im *Beowulf* geschilderte Szene, in der der Dänenkönig einen seiner Recken auffordert, ein Lied über den eben bestandenen Kampf zu singen, dürfte im großen und ganzen auch den Verhältnissen der griechischen Heldenzeit entsprechen.<sup>4</sup> An die Stelle der ritterlichen Dilettanten treten aber bald berufsmäßige Hof-

dichter und Hofsänger – die Barden –, die den Heldengesang in einer nunmehr wohl kunstvolleren, durch die Übung abgeschliffeneren und wirkungsvolleren Form darbieten. Sie singen ihre Lieder bei den gemeinsamen Mahlzeiten der Könige und ihrer Heerführer, in der Art, wie es Demodokos am Hofe des Phäakenkönigs und Phemios im Palast des Odysseus auf Ithaka tut. Sie sind Berufssänger, doch sind sie zugleich Gefolgsleute und Vasallen des Königs und gelten trotz ihrer gewerbsmäßigen Beschäftigung als respektable Herren; sie gehören der Hofgesellschaft an, und die Helden behandeln sie als ihresgleichen. Sie führen das profane Leben der Hofleute, und wenn ihnen auch „ein Gott die Lieder in die Seele gepflanzt“ (Od. XXII. 347/8) und sie die Erinnerung an die göttliche Herkunft ihrer Kunst bewahren, sind sie im rauhen Kriegshandwerk ebenso bewandert wie ihr Publikum und haben mit diesem mehr gemein als mit ihren eigenen geistigen Ahnen, den Sehern und Magiern der Vorzeit.

Das Bild des homerischen Epos von der sozialen Lage der Dichter und Sänger ist nicht einheitlich. Der eine gehört zum fürstlichen Haushalt, der andere steht zwischen einem Hofsänger und einem Volkssänger in der Mitte.<sup>5</sup> Anscheinend vermengen sich auch in diesem Bilde die Verhältnisse der Heldenzeit mit jenen der Abfassung und der letzten Redaktion der Epen, das heißt des homerischen Zeitalters selber. Man wird jedenfalls annehmen dürfen, daß es schon in der Frühzeit neben den Barden der vornehmen Hofgesellschaft auch fahrende Leute gab, die ihr Publikum auf den Märkten und in den Wärmestuben wohl mit weniger heroischen und würdevollen Geschichten unterhielten, als es die Abenteuer des Heldengesanges gewesen sind.<sup>6</sup> Wir können uns von diesen Geschichten aus dem Epos keine richtige Vorstellung machen, wenn wir nur Anekdoten, wie zum Beispiel die vom Ehebruch der Aphrodite, nicht auf solche volkstümlichen Erzählungen zurückführen.<sup>7</sup>

In der bildenden Kunst setzen die Achäer die kretisch-mykenische Tradition fort, und auch die gesellschaftliche Stellung des Künstlers wird bei ihnen von der des Künstler-Handwerkers auf Kreta nicht sehr verschieden gewesen sein. Es

ist jedenfalls unvorstellbar, daß ein Bildhauer oder Maler je aus ihrem Adel hervorgegangen wäre und ihrer Hofgesellschaft angehört hätte. Mit dem Dilettieren der Fürsten und Adligen in der Dichtung und der Bewandertheit der Berufsdichter im Kriegshandwerk tritt sogar ein Motiv auf, das den Abstand zwischen dem manuell arbeitenden Künstler und dem geistig schaffenden Dichter noch zu vergrößern geeignet ist, und dieser neue Zug erhöht die soziale Geltung des Dichters der Heldenzeit über die des Schreibers im Alten Orient wohl am meisten.

Die dorische Invasion bedeutet das Ende des Zeitalters, das seine kriegerischen Unternehmungen und Abenteuer sogleich in Lied und Mär umgesetzt hatte. Die Dorier sind ein rohes und nüchternes Bauernvolk, das seine Siege nicht besingt, und die von ihnen vertriebenen Heroenvölker ziehen, nachdem sie sich an der kleinasiatischen Küste angesiedelt haben, auf keine Abenteuer mehr aus. Sie verwandeln vielmehr ihre militärischen Monarchien in friedliche landwirtschaftliche und handeltreibende Aristokratien, in welchen auch die früheren Könige nur mehr Großgrundbesitzer sind. Und wenn bisher die Fürstenhäuser und ihr unmittelbarer Anhang auf Kosten der ganzen übrigen Bevölkerung ihren Aufwand trieben, verteilen sich jetzt die Güter auf mehrere Hände, und es verringert sich dementsprechend die Prachtentfaltung der oberen Schichten.<sup>8</sup> Ihre Lebensführung wird anspruchsloser und die Aufträge, die sie den Bildhauern und Malern in der neuen Heimat erteilen, sind im Anfang wohl sehr gering und bescheiden. Um so großartiger ist die dichterische Produktion der Zeit. Die Flüchtlinge nehmen ihre Heldenlieder mit nach Ionien, und hier, inmitten fremder Völker und unter dem Einfluß von fremden Kulturen, entsteht das Epos in einem Werdegang von drei Jahrhunderten. Wir können unter der endgültigen ionischen Form noch den alten äolischen Stoff erkennen, die Verschiedenheit der Quellen feststellen, die ungleiche Qualität der einzelnen Teile und die Unebenheit der Übergänge wahrnehmen, wir wissen aber weder genau, was das Epos in künstlerischer Hinsicht dem Heldengesang verdankt, noch wie sich das Verdienst um das unvergleichliche Gelingen auf die verschiedenen

Dichter, Dichterschulen und Dichtergenerationen verteilt. Wir wissen vor allem nicht, ob die eine oder die andere Persönlichkeit selbständig und für die schließliche Gestalt des Werkes entscheidend in die kollektive Arbeit eingegriffen hat, oder ob das Eigentümliche und Einzigartige der Gedichte gerade als das Ergebnis von vielen besonderen und heterogenen Einfällen, von immer wieder aufgegriffenen und beständig verbesserten Überlieferungen anzusehen und dem „Genie des Kollektivs“ zu verdanken ist.

Die dichterische Produktion, die mit der Differenzierung des Dichters vom Priester während der Heldenzeit persönlichere Formen annahm und von einzelnen unabhängigen Individualitäten geleistet wurde, zeigt wieder eine kollektivistische Tendenz. Das Epos ist nicht mehr das Werk von einzelnen individuellen Dichtern, sondern von ganzen Dichterschulen und – wie man annehmen darf – von ganzen Dichtergilden. Es ist die Schöpfung wenn nicht einer Volksgemeinschaft, so doch einer Arbeitsgemeinschaft, das heißt einer Gruppe von geistig solidarischen, durch gemeinsame Traditionen und Arbeitsmethoden miteinander verbundenen Künstlern. Es beginnt damit eine neuartige, in der älteren Dichtung vollkommen unbekannte Organisation der künstlerischen Arbeit, eine Produktionsweise, die bisher nur in der bildenden Kunst üblich war und die nunmehr auch in der Literatur eine Arbeitsteilung zwischen Lehrern und Schülern, Meistern und Gehilfen ermöglicht.

Der Barde sang seine Lieder in Königshallen vor einem fürstlichen und adeligen Publikum, der Rhapsode rezitiert aus dem Epos auf Adelsitzen und in Herrschaftshäusern, aber auch bei Volksfesten, auf Jahrmärkten, in Werkstätten und Wärmestuben. In dem Grade, wie die Dichtung volkstümlicher wird und sich an breitere Volksschichten wendet, wird ihr Vortrag immer weniger stilisiert und nähert sich immer mehr der gewöhnlichen Verständigungssprache; Stab und Rezitation lösen Harfe und Gesang ab. Dieser Popularisierungsprozeß findet seinen Abschluß erst im Mutterlande, wohin die Sage in ihrer neuen epopöischen Form zurückkehrt und wo das Epos von den Rhapsoden verbreitet, den Epigonen weiter-

gesponnen und den Tragikern umgestaltet wird. Die Darbietung der Epen bei Volksfesten wird seit der Tyrannis und dem Anfang der Demokratie zur Regel. Im 6. Jahrhundert verfügt bereits ein Gesetz den Vortrag der ganzen homerischen Gedichte – wohl durch einander ablösende Rhapsoden – an dem vierjährlich wiederkehrenden Fest der Panathenäen. Der Barde war der Ruhmverkünder der Könige und ihrer Vasallen, der Rhapsode wird zum Panegyriker der nationalen Vergangenheit. Der Barde besang die Ereignisse des Tages, der Rhapsode erinnert an historisch-sagenhafte Begebenheiten. Dichten und Gedichte vortragen sind auch jetzt noch keine voneinander geschiedene und spezialisierte Berufe; der Rezitator der Gedichte muß aber nicht unbedingt auch ihr Dichter sein.<sup>9</sup> Der Rhapsode ist eine Übergangserscheinung zwischen dem Dichter und dem Schauspieler. Die vielen Dialoge, die das Epos seinen Gestalten in den Mund legt und die den Vortragenden an und für sich auf schauspielerische Wirkungen verweisen, bilden die Brücke zwischen der Rezitation des Epos und der Darstellung des Dramas.<sup>10</sup> Der Homer der Legende steht zwischen Demodokos und den Homeriden, dem Barden und den Rhapsoden, in der Mitte. Er ist priesterlicher Seher und fahrender Spielmann, Musensohn und Bettelsänger in einem. Seine Person hat keine historische Bestimmtheit und ist nichts als die Zusammenfassung und die Personifikation der Entwicklung, die von dem Heldengesang der achäischen Fürstenhöfe zu dem ionischen Epos führt.

Die Rhapsoden waren aller Wahrscheinlichkeit nach bereits schreibkundig; denn wenn es auch in sehr später Zeit noch Rezitatoren gab, die ihren Homer auswendig wußten, der ununterbrochene Vortrag ohne schriftliche Unterlage hätte die Epen mit der Zeit vollkommen zersetzt. Die Rhapsoden haben wir uns als geschulte und versierte Literaten vorzustellen, deren zunftmäßigem Kunstbetrieb es eher um die Wahrung als die Mehrung der überlieferten Gedichte zu tun war. Schon daß sie sich als Homeriden bezeichneten und an der Legende ihrer Abstammung von dem Meister festhielten, beweist den konservativen, clanartigen Charakter ihrer Vereinigung. Dieser Auffassung gegenüber wurde allerdings betont, daß man die

Bezeichnungen der Gilden, wie „Homeridai“, „Asklepiadai“, „Daidalidai“ usw., als willkürlich gewählte Symbole zu betrachten habe, deren Träger an eine gemeinsame Abstammung weder selber glaubten, noch eine solche glauben machen wollten<sup>11</sup>; von anderer Seite aber ist wieder daran erinnert worden, daß die einzelnen Berufe im Anfang das Monopol der verschiedenen Stämme gewesen seien.<sup>12</sup> Wie dem aber auch sei, die Rhapsoden bildeten einen geschlossenen, sich von anderen Gruppen absondernden Berufsstand hochspezialisierter, in alten Traditionen erzogener Literaten, die mit so etwas wie „Volksdichtung“ nichts zu tun hatten. Das griechische „Volksepos“ ist eine Erfindung der romantischen Philologie; die homerischen Gedichte sind nichts weniger als volkstümlich – und zwar nicht erst in ihrer ausgereiften Form, sondern schon in ihren Anfängen. Sie selbst sind zwar keine höfische Dichtung mehr, der Heldengesang war es aber noch ganz und gar; seine Motive, sein Stil, sein Publikum, alles an ihm hatte einen höfisch-ritterlichen Charakter. Man bezweifelt sogar, daß der griechische Heldengesang je zur Volksdichtung geworden sei, und verneint die Analogie mit dem Nibelungenlied das, nach einer ersten höfischen Entwicklungsstufe, durch fahrende Spielleute unter das Volk gebracht wurde und eine volksdichtungsartige Periode durchgemacht hatte, bevor es seine endgültige, abermals höfische Form erhielt.<sup>13</sup> Dieser Anschauung nach waren die homerischen Epen die unmittelbare Fortsetzung der Hofdichtung der Heroenzeit.<sup>14</sup> Die Achäer und Äolier sollen nicht nur ihre Heldenlieder, sondern auch ihre Sänger mit sich in die neue Heimat gebracht haben, und diese überlieferten die Lieder, die sie einst an den Fürstenhöfen gesungen hatten, selber den Dichtern des Epos. Nicht thessalische Volksballaden, sondern höfische Loblieder, die nicht für die Massen, sondern für das verwöhnte Ohr von Kennern bestimmt waren, bildeten demnach den Kern der homerischen Dichtung. Die Heldensage soll erst sehr spät, in der Form des bereits voll entwickelten Epos, volkstümlich geworden und überhaupt erst in dieser Form unter das hellenische Volk gekommen sein.

Es stößt alle romantischen Vorstellungen von der Natur der Kunst und des Künstlers um – Vorstellungen, die zu den

Grundlagen der Ästhetik des 19. Jahrhunderts gehören –, daß das homerische Epos, dieses unerreichte Paradigma der Dichtung, weder als die Schöpfung eines Individuums noch als ein Produkt der Volksdichtung gelten kann, sondern als anonyme Kunstpoesie, als das kollektive Werk eleganter Hofdichter und gelehrter Literaten angesehen werden muß, bei welcher die Grenzen zwischen den Beiträgen der verschiedenen Persönlichkeiten, Schulen und Generationen durchaus fließend sind. Die Gedichte zeigen sich uns im Lichte dieser Erkenntnis von einer neuen Seite, ohne jedoch ihr Geheimnis preiszugeben. Die Romantiker bezeichneten das Rätselhafte an ihnen als „naive Volksdichtung“; für uns besteht ihre Rätselhaftigkeit in der schlechthin undefinierbaren dichterischen Kraft, die aus lauter disparaten Elementen, aus Vision und Gelehrsamkeit, Inspiration und Überlieferung, Eigenem und Fremdem, ihre ununterbrochen dahinfließende süße Kadenz, die dichte und homogene Welt ihrer Bilder, die vollkommene Einheit des Sinnes und des Seins ihrer Gestalten entstehen ließ.

Die Weltanschauung der homerischen Dichtung ist noch durchaus aristokratisch, wenn auch nicht mehr gerade feudalistisch; der feudalen Welt gehören nur mehr ihre älteren Motive an. Der Heldengesang wandte sich noch ausschließlich an Fürsten und Adelige, fand nur an ihnen, ihren Sitten, Normen und Lebenszielen Interesse. Die Welt ist im Epos zwar nicht mehr so eng begrenzt, der gewöhnliche Mann aus dem Volke aber hat noch immer keinen Namen, der gewöhnliche Krieger noch immer keine Geltung in ihr. Im ganzen Homer kommt kein einziger Fall vor, in dem ein Nichtadelliger sich über seinen Stand erheben würde.<sup>15</sup> Das Epos übt weder am Königtum noch an der Aristokratie wirkliche Kritik; Thersites, der einzige, der gegen die Könige aufbegehrt, ist der Prototyp des unzivilisierten, jeder Urbanität der Sitten und der Umgangsformen entbehrenden Menschen. Wenn aber auch dem „bürgerlichen“ Zug, auf den man in den Gleichnissen Homers hingewiesen hat,<sup>16</sup> noch keine bürgerliche Gesinnung entspricht, so spiegelt das Epos die heroischen Ideale der Sage doch nicht mehr ganz ungebrochen. Es besteht vielmehr bereits eine

empfindliche Spannung zwischen der Weltanschauung seiner humanisierten Dichter und der Lebensweise seiner rauen Helden. Und der „unheroische Homer“ tritt uns nicht etwa erst aus der Odyssee entgegen. Nicht erst Odysseus gehört einer anderen, dem Dichter näherstehenden Welt an als Achilles, schon der edle, milde, generöse Hektor beginnt den ungestümen Helden aus dem Herzen des Dichters zu verdrängen.<sup>17</sup> All das beweist aber nur, daß die Weltanschauung des Adels selber in einem Wandel begriffen ist, und nicht etwa, daß die Dichter des Epos ihre moralischen Maßstäbe an der Weltanschauung eines neuen, nichtadeligen Publikums orientieren. Es ist jedenfalls nicht mehr der militärische Landadel, sondern eine unkriegerische städtische Aristokratie, an die sie sich wenden.

Eine wirklich volkstümliche, in der Lebenssphäre der Bauern sich bewegende Dichtung ist erst die hesiodische. Auch diese ist zwar keine Volksdichtung, das heißt keine Dichtung, die durch den Volksmund geht, wohl auch keine, die in den Wärmestuben jenen lockeren Anekdoten Konkurrenz machen könnte, ihre Motive, Maßstäbe und Ziele sind aber die der Bauern – die des durch den grundbesitzenden Adel bedrückten Volkes. Die welthistorische Bedeutung des hesiodischen Werkes besteht darin, daß es der erste dichterische Ausdruck einer sozialen Spannung, eines Klassengegensatzes ist. Es spricht zwar das Wort der Vermittlung, der Beschwichtigung und der Tröstung – die Zeit der Klassenkämpfe und der Revolten ist noch fern –, es ist aber jedenfalls die erste lautwerdende Stimme des arbeitenden Volkes in der Literatur, die erste Stimme, die sich für soziale Gerechtigkeit und gegen Willkür und Gewalt erhebt. Es geschieht hier zum erstenmal, daß der Dichter statt der kultisch-religiösen und höfisch-panegyrischen Aufgaben, die ihm bisher zugefallen sind, eine politisch-erzieherische Mission übernimmt und zum Lehrer, Mahner und Vorkämpfer einer unterdrückten Klasse wird.

Es ist schwierig, zwischen der homerischen Dichtung und dem gleichzeitigen Geometrismus eine stilgeschichtliche Beziehung herzustellen. Die feine, elegante Formsprache des Epos

hat mit der nüchternen, schematischen Darstellungsweise der geometrischen Kunst keine augenscheinliche Ähnlichkeit. Der Versuch, die Prinzipien dieser Kunst bei Homer nachzuweisen,<sup>18</sup> ist auch bisher keineswegs gelungen; denn abgesehen davon, daß die Formen der Symmetrie und der Wiederholung, auf die sich das Geometrische in der Dichtung reduziert, nur in vereinzelt Episoden der homerischen Gedichte festzustellen sind, bilden sie auch da nur die äußerste Schicht der Formstruktur, im Gegensatz zu den geometrischen Darstellungen der bildenden Kunst, in welchen sie den innersten Kern der Komposition darstellen. Die Erklärung dieser Diskrepanz besteht einfach darin, daß das Epos in Kleinasien, im Schmelztiegel der ägäischen und der orientalischen Kulturen, im Mittelpunkt des damaligen Welthandels sich entwickelt, der Geometrismus der bildenden Kunst aber in Griechenland, bei den dorischen und böotischen Bauern heimisch ist. Der Stil der homerischen Gedichte ist die Sprache einer städtischen, international gemischten Bevölkerung, der Geometrismus hingegen die Ausdrucksweise eines ländlichen, sich vor allem Fremden verschließenden Bauern- und Hirtenvolkes. Die Synthese der beiden Tendenzen, aus der sich die spätere griechische Kunst ergibt, erfolgt erst nach der wirtschaftlichen Verschmelzung der Küstengebiete der Ägäis, das heißt erst auf einer Entwicklungsstufe, die während der geometrischen Epoche nicht erreicht wird.

Mit dem frühgeometrischen Stil beginnt im Westen um das Ende des 10. Jahrhunderts, nach einer etwa zweihundertjährigen Periode der Stagnation und der Verrohung, eine neue Kunstentwicklung. Zunächst finden wir überall die gleichen schwerfälligen, ungelenken, unschönen Formen, die gleiche summarische und schematische Ausdrucksweise, bis sich dann langsam allenthalben die differenzierteren Lokalstile ausbilden. Der bekannteste und künstlerisch bedeutendste von diesen ist der zwischen 900 und 700 blühende attische Dipylonstil – eine bereits verfeinerte, fast schon manierierte Kunstsprache mit zierlichen, glatten, routinierten Wendungen. Sie zeigt, wie sogar eine Bauernkunst durch lange und ununterbrochene Übung eine gewisse Preziosität des Ausdrucksweise annehmen

kann, und wie eine organische, durch die Struktur des zu verzierenden Gegenstandes bestimmte Ornamentik sich mit der Zeit in einen „pseudotektonischen Dekorationsstil“ zu verwandeln vermag,<sup>19</sup> bei dem die Abstraktion von der Wirklichkeit – die gewaltsame und oft spielerische Entstellung der Naturformen – ihren Ursprung aus der Gegenstandsform nicht einmal mehr vorzutäuschen sucht. Da gibt es zum Beispiel auf den Scherben einer Dipylonvase im Louvre eine „Totenklage“, mit der aufgebahrten Leiche, den Klagefrauen um das Totenbett, das heißt über dem Bett, wo sie eine Bordüre zu bilden haben, mit trauernden Männern zu beiden Seiten und unterhalb des rechtwinkligen, von der runden Gefäßform tektonisch unabhängigen Hauptmotivs, die wieder, je nachdem wie man will, zur Szene gehören oder bloßes Ornament sind, – alles in das Netz eines Häkelmusters eingezwängt. Die Gestalten sind alle gleich in der Form, alle machen sie mit den Armen die gleiche Bewegung und bilden mit ihnen ein Dreieck, dessen nach unten gekehrte Spitze die Wespentaille der langbeinigen Figuren darstellt. Da gibt es keine Raumentiefe und keine Raumordnung, kein Volumen und kein Gewicht der Körper, alles ist Flächenmuster und Linienspiel, alles in Streifen und Bänder, Felder und Friese, Quadrate und Triangel gebannt. Damit ist seit dem Neolithikum wohl die gewaltsamste und zugeständnisloseste Stilisierung der Wirklichkeit erreicht, jedenfalls eine viel einheitlicher und konsequenter durchgeführte als die der ägyptischen Kunst.

## 2. DER ARCHAISMUS UND DIE KUNST DER TYRANNENHÖFE

Erst um 700 v. Chr., als die bäuerliche Lebensführung sich auch in Griechenland in eine städtische zu verwandeln beginnt, löst sich die Starrheit der geometrischen Formen. Der neue, den Geometrismus ablösende *archaische* Stil entsteht bereits aus der Synthese der Kunst des Ostens und des Westens, des stadtwirtschaftlichen Ioniens und des fast noch völlig landwirtschaftlichen Mutterlandes. In der Zeit zwischen dem Ende

der mykenischen und dem Beginn der archaischen Periode gibt es in Griechenland keine Paläste, keine Tempel und keine wie immer geartete Monumentalkunst; wir besitzen aus dieser Epoche nichts als die Überbleibsel einer nur in der Keramik produktiven Kunstübung. Mit dem Archaismus, dem Stil des aufblühenden Handels, der reichgewordenen Städte und der erfolgreichen Kolonisierungen, beginnt eine neue Periode der repräsentativen Architektur und der monumentalen Plastik. Es ist dies die Kunst einer Gesellschaft, deren Elite von dem Niveau des ländlichen Bauerntums zu dem des städtischen Herrentums emporsteigt, einer Aristokratie, die ihre Rente in der Stadt zu verzehren und sich mit Industrie und Handel zu beschäftigen anfängt. Diese Kunst hat nichts bäuerlich Beengtes und Stationäres mehr an sich; sie ist städtisch sowohl in ihren monumentalen Aufgaben als auch in ihrem Antitraditionalismus und ihrer Abhängigkeit von fremden Einflüssen. Auch sie ist freilich noch an eine Reihe von abstrakten Formprinzipien gebunden, vor allem an die der Frontalität, der Symmetrie, der kubischen Grundform und der „vier Grundansichten“ (E. Löwy), so daß von der endgültigen Überwindung des Geometrismus vor dem Anfang der Klassik kaum gesprochen werden kann. Innerhalb dieser Bindungen jedoch weist der Archaismus sehr abwechslungsreiche und in naturalistischer Hinsicht oft sehr fortschrittliche Tendenzen auf. Denn sowohl der elegante, gewandte, artistische Stil der ionischen Koren als auch die schweren, energischen, dynamischen Formen der frühen dorischen Skulpturen sind, trotz ihrer altertümlichen Befangenheit, auf die Expansion und Differenzierung der Ausdrucksmittel gerichtet.

Im Osten behält das ionische Element die Oberhand; die Entwicklung strebt zur Verfeinerung, zur Formelhaftigkeit und Virtuosität, und verfolgt ein Stilideal, das in der höfischen Kunst der Tyrannenzeit seine Erfüllung findet. Das Weibliche ist hier, so wie einst auf Kreta, das Hauptthema der Darstellungen, und in keiner Form drückt sich die ionische Küsten- und Inselkunst adäquater aus als in jenen elegant gekleideten, sorgfältig frisierten, reich geschmückten und fein lächelnden Mädchenstatuen, die als Votivgaben, nach dem Reichtum

der Funde zu urteilen, die Tempel gefüllt haben müssen. Die archaischen Künstler stellen übrigens, ebenso wie ihre kretischen Vorläufer, die Frau nie nackt dar; sie suchen statt der unverhüllten Formen dem Kostüm und dem unter der schmiegsamen Kleidung sich abzeichnenden Körper plastischen Reiz abzugewinnen. Die Aristokratie ist der Darstellung des Nackten, das „wie der Tod, demokratisch ist“ (Julius Lange), abgeneigt und duldet im Anfang auch den männlichen Akt wohl nur als Werbemittel für ihre athletischen Spiele, ihren Körperkult und ihren Mythos vom Blute. Olympia, wo diese Jünglingsstatuen aufgestellt werden, ist die wichtigste Propagandastelle der Griechen, der Ort, wo die öffentliche Meinung des Landes und das nationale Einheitsbewußtsein der Aristokratie geformt werden.

Der Archaismus des 7. und 6. Jahrhunderts ist die Kunst des noch sehr reichen und den Staatsapparat noch vollkommen beherrschenden, in seiner politischen und wirtschaftlichen Machtstellung aber bereits bedrohten Adels. Der Prozeß seiner Verdrängung aus der Führung der Wirtschaft durch das städtische Bürgertum und der Entwertung seiner Naturalrenten durch die großen Gewinne der neuen Geldwirtschaft ist seit dem Anfang der archaischen Epoche im Gange. In dieser kritischen Situation beginnt erst die Aristokratie sich auf ihre Wesensart zu besinnen;<sup>20</sup> jetzt erst fängt sie an, ihre besonderen Charaktereigenschaften zu betonen und damit ihre Unzulänglichkeit im Konkurrenzkampf gegen die unteren Schichten zu kompensieren. Rassen- und Standesmerkmale, deren sie sich früher kaum bewußt war, die sie als selbstverständlich erachtete, werden jetzt als besondere Tugenden und Vorzüge, als ein Rechtsgrund für besondere Privilegien geltend gemacht. Und jetzt, in der Stunde der Gefahr, entsteht erst das Programm einer Lebensführung, deren Prinzipien zur Zeit des noch ungefährdeten, materiell gesicherten Daseins nie festgelegt und vielleicht auch nicht gar so streng befolgt wurden. Jetzt werden erst die Grundlagen der Adelsethik ausgebaut; der Aretebegriff mit seinen auf Herkunft, Rasse und Tradition gegründeten, aus körperlicher Tüchtigkeit und militärischer Zucht sich zusammensetzenden Zügen; die Kalokagathie mit ihrer Idee des Gleichgewichts

der körperlichen und der geistigen, der physischen und der moralischen Eigenschaften; die Sophrosyne mit ihrem Ideal der Selbstbeherrschung, der Disziplin und des Maßes.

Das Epos findet zwar auch in Griechenland allenthalben dankbare Zuhörer und fleißige Nachahmer, die einheimische Chor- und Gedankenlyrik, die auf die Probleme der Stunde unmittelbaren Bezug nimmt, erweckt aber bei dem um sein Fortbestehen kämpfenden Adel mehr Interesse als die antiquierte Heldensage. Sentenzendichter wie Solon, Elegiker wie Tyrtaios und Theognis, Chorlyriker wie Simonides und Pindar wenden sich von Anfang an nicht mit amüsanten Abenteuergeschichten, sondern mit ernstesten moralischen Unterweisungen, Ratschlägen und Mahnungen an den Adel. Ihre Dichtung ist subjektiver Gemütsausdruck, politische Propaganda und Moralphilosophie in einem, und sie selber sind die Erzieher und geistigen Führer, nicht mehr die Lustigmacher ihrer Volks- und Standesgenossen. Ihre Aufgabe ist, das Bewußtsein der Gefahr im Adel wachzuhalten und die Erinnerungen an seine Größe ihm wieder ins Gedächtnis zu rufen. Theognis, der begeisterte Panegyriker der Adelsethik, wendet sich wohl noch mit tiefster Verachtung gegen die neue Plutokratie und rühmt ihrem plebejischen Wirtschaftsgeist gegenüber die adeligen Tugenden der Freigebigkeit und der Grandezza, die Krise des Aretebegriffes aber macht sich schon bei ihm bemerkbar, denn er rät, trotz seines Widerwillens, Anpassung an die neuen, durch die Geldwirtschaft geschaffenen Verhältnisse, und bringt damit das ganze Moralsystem der Aristokratie ins Wanken. Aus der Krise, die hier zutage tritt, geht auch die tragische Weltanschauung Pindars, des größten Adelsdichters, hervor. Diese Krise ist die Quelle seiner Dichtung, wie sie eigentlich auch die Quelle der Tragödie ist. Die Tragiker haben allerdings das pindarsche Vermächtnis, bevor sie es in Besitz nehmen, von seinen Schlacken – dem beschränkten Familienkult, den einseitigen Sportidealen, den „Komplimenten an Turnlehrer und Reitknechte“<sup>21</sup> – zu reinigen und die tragische Konzeption des Lebens, im Sinne ihres breiteren und gemischter zusammengesetzten Publikums, aus der Enge der pindarischen Weltanschauung zu befreien.

Pindar schreibt noch für den geschlossenen Kreis seiner adeligen Standesgenossen, die er, obgleich er selber Berufsdichter ist und seinen Beruf durchaus gewerbsmäßig betreibt, als seinesgleichen betrachtet. Und da er in seinen Dichtungen nur die eigene Meinung auszusprechen vorgibt und für eine Betätigung belohnt sein will, die er auch unbelohnt ausüben würde, erweckt er den Eindruck des Amateurs, der ausschließlich zu seinem eigenen Vergnügen und zum Wohle seiner Adelsgenossen dichtet. Dieses fiktive Amateurtum wirkt auf den ersten Blick, als ob sich damit die Berufsmäßigkeit der dichterischen Praxis zurückbilden wollte, in Wirklichkeit wird aber gerade jetzt der entscheidende Schritt zum Berufsliteratentum getan. Simonides dichtet schon auf Bestellung, und zwar für beliebige Auftraggeber, ganz in der Art, wie später die Sophisten ihre Argumente feilboten; er ist also gerade darin, wofür diese am meisten verachtet werden,<sup>22</sup> ihr Vorläufer. Es gibt zwar unter den Aristokraten auch wirkliche Dilettanten, die an der Komposition und Aufführung der Chöre gelegentlich teilnehmen, die Regel ist aber, daß sowohl die Dichter als auch die Ausführenden der Chorlyrik berufsmäßige Künstler sind, die gegenüber den früheren Zuständen eine weitere Berufsdifferenzierung vollziehen. Der Rhapsode war noch Dichter und Vortragender in einem; jetzt trennen sich die Funktionen – der Dichter ist kein Sänger mehr und der Sänger kein Dichter. Diese Arbeitsteilung betont vielleicht am stärksten die Handwerksmäßigkeit ihrer Kunst, die beim Sänger sogar jenen Schein des Amateurtums vermissen läßt, der dem gesinnungsmäßig gebundenen Dichter noch anhaftet. Die Chorsänger bilden einen weitverbreiteten und wohlorganisierten Berufsstand, so daß die Dichter die bestellten Gesänge in der sicheren Annahme aussenden können, daß ihrer Ausführung nirgends technische Schwierigkeiten im Wege stehen. Denn wie ein Dirigent heutzutage in jeder Großstadt ein brauchbares Orchester vorfindet, so konnte man damals bei öffentlichen und privaten Festlichkeiten überall auf einen geschulten Chor rechnen. Diese Chöre wurden von den Angehörigen des Adels erhalten und bildeten ein Instrument, über das sie unbeschränkt verfügten.

Die Adelsethik und das geistig-körperliche Schönheitsideal der Aristokratie bestimmen auch die Formen der gleichzeitigen Plastik und Malerei, wenn sie auch in diesen vielleicht nicht so deutlich zum Ausdruck kommen wie in der Dichtung. Die gewöhnlich als „Apollofiguren“ bezeichneten Standbilder von jugendlichen Adeligen, die in Olympia einen Sieg errungen hatten, oder Werke wie die Figuren der Giebel von Ägina in ihrer selbstgenügsamen Körperlichkeit und ihrer ritterlichen Haltung, entsprechen vollkommen dem aristokratisch-heroisierenden, altertümlich distanzierten Stil der pindarischen Oden. Der Gegenstand der Skulptur und der Dichtung ist dasselbe agonale Mannesideal, derselbe aristokratisch hochgezüchtete, athletisch durchgebildete Menschentypus. Die Teilnahme an den Olympischen Spielen ist ein Reservat des Adels; nur dieser verfügt über die Mittel, sich auf sie vorzubereiten und bei ihnen mitzutun. – Die erste Siegerliste stammt aus dem Jahre 776 v. Chr., die erste Siegerstatue wurde, nach Pausanias, 536 v. Chr. aufgestellt. Zwischen diese zwei Daten fällt die beste Zeit der Aristokratie. Sollten die Siegerstatuen bereits zur Aneiferung einer schwächeren, ehrgeizloseren, kleinmütigeren Generation geschaffen worden sein?

Die Athletendenkmäler strebten keine Ähnlichkeit an; sie waren Idealporträts, die einzig und allein der Erinnerung an die Siege und der Propagierung der Spiele gedient zu haben scheinen. Der Künstler hat wohl den Sieger nicht einmal immer zu Gesicht bekommen und das Ebenbild zuweilen nach einer beiläufigen Beschreibung des Modells verfertigen müssen.<sup>23</sup> Die Bemerkung bei Plinius, daß Athleten nach ihrem dritten Sieg auf die Porträtähnlichkeit ihrer Standbilder Anspruch hatten, muß sich auf eine spätere Zeit bezogen haben. In der archaischen Epoche wird keine der Statuen „ähnlich“ gewesen sein; später jedoch ist es leicht möglich, daß der gleiche Unterschied gemacht worden ist, wie man ihn heute macht, wo ein kleiner Preis ganz unpersönlich gehalten, ein großer aber mit dem Namen des Siegers und mit Angaben über die Einzelheiten der Konkurrenz versehen wird. Der archaischen Zeit war die Idee des Porträts in unserem Sinne jedenfalls unbekannt, wie groß auch sonst die Fortschritte gewesen sein

mögen, die die Geschichte des Individualismus in ihr zu verzeichnen hat.

Mit der Ausbildung der städtischen Lebensformen, dem Ausbau der Verkehrswirtschaft und dem Sieg des Konkurrenzgedankens rückt die individualistische Weltanschauung in allen Gebieten des Geisteslebens in den Vordergrund. Auch die Wirtschaft des Alten Orients entwickelte sich zwar in einem städtischen Rahmen und war zum großen Teil gleichfalls auf Handel und Industrie gestellt, sie war aber entweder das Monopol der Königs- und Tempelöken oder war jedenfalls so beschaffen, daß sie dem individuellen Wettbewerb wenig Spielraum ließ. In Ionien und Griechenland herrscht demgegenüber, wenigstens unter den freien Bürgern, wirtschaftliche Konkurrenzfreiheit. Mit dem Anfang des wirtschaftlichen Individualismus findet die Redaktion der Epen ihren Abschluß, und mit dem gleichzeitigen Hervortreten der Lyriker beginnt der Subjektivismus sich auch in der Dichtung durchzusetzen; und nicht nur etwa in motivischer Hinsicht, nicht nur darin, daß die Lyrik an und für sich persönlichere Gegenstände behandelt als die Epik, sondern auch in dem Anspruch der Dichter, als die Verfasser ihrer Gedichte zu gelten. Die Idee des geistigen Privateigentums meldet sich und faßt Wurzel. Die Dichtung der Rhapsoden war kollektive Leistung und der gemeinsame, ungeteilte Besitz der Schule, der Gilde, der Gruppe; keiner von ihnen betrachtete die Gedichte, die er vortrug, als sein persönliches Eigentum. Die Dichter der archaischen Zeit, und zwar nicht nur die subjektiven Gefühlslyriker, wie Alkaios und Sappho, sondern auch die Autoren der Reflexions- und Chorlyrik sprechen in erster Person zum Hörer. Die Gattungen der Dichtung verwandeln sich in mehr oder weniger individuelle Ausdrucksformen, in allen spricht sich der Dichter direkt aus oder spricht sein Publikum direkt an.

Aus dieser Zeit um 700 v. Chr. stammen auch die ersten signierten Werke der bildenden Kunst – an der Spitze mit der Vase des „Aristonothos“, dem ältesten signierten Kunstwerk überhaupt. Im 6. Jahrhundert treten bereits die ersten individuell betonten Künstlerpersönlichkeiten hervor – eine bisher unbekannte Spezies.<sup>24</sup> Weder das prähistorische noch das

altorientalische oder auch das geometrische Zeitalter der Griechen hatten so etwas wie einen individuellen Stil, private künstlerische Ziele und persönlichen Künstlerehrgeiz gekannt; sie hatten jedenfalls kein Zeichen von solchen Neigungen gegeben. Selbstgespräche, wie die Gedichte des Archilochos oder der Sappho, der Anspruch, von anderen Künstlern unterschieden zu werden, wie ihn Aristonothos bekundet, Versuche, das einmal Gesagte anders, wenn auch nicht immer besser zu sagen, sind vollkommen neue Erscheinungen, – die Vorboten einer Entwicklung, die, vom frühen Mittelalter abgesehen, bis zum heutigen Tage keine wesentliche Unterbrechung erlitten hat. Diese Tendenz kann sich aber, besonders im dorischen Kulturgebiet, nur gegen starke Widerstände durchsetzen. Die Aristokratie neigt an und für sich zum Antiindividualismus, sie gründet ihre Privilegien auf Eigenschaften, die dem ganzen Stand, oder ganzen Stämmen, gemeinsam sind. Der dorische Adel der archaischen Epoche aber ist für individualistische Ideen und Bestrebungen noch weniger zugänglich, als der Adel es im allgemeinen zu sein pflegt und der des heroischen Zeitalters oder der ionischen Handelsstädte es im besonderen gewesen ist. Auf den Helden wirkt der Stachel des Ruhmes, auf den Händler der des Erwerbs, beide sind Individualisten; für den dorischen Landadel aber haben einerseits die ehemaligen heroischen Ideale ihre Geltung bereits längst verloren, andererseits die Geld- und Erwerbswirtschaft eher eine Gefahr als eine Chance dargestellt. Es ist durchaus verständlich, daß er sich hinter die Traditionen seines Standes verschanzt und die individualistische Entwicklung in ihrem Fortschritt aufzuhalten trachtet.

Die Tyrannis, die am Ende des 7. Jahrhunderts zuerst in den führenden ionischen Städten, dann auch in Griechenland überall die Gewalt an sich reißt, bedeutet den entscheidenden Sieg des Individualismus über die Geschlechterideologie und bildet auch in dieser Hinsicht den Übergang zur Demokratie, von deren Errungenschaften sie, trotz ihres eigenen undemokratischen Wesens, so viel vorwegnimmt. Sie greift zwar mit ihrem System monarchischer Zentralgewalt auf eine noch voraristokratische Entwicklungsstufe zurück, nimmt aber gleichzeitig

die Zersetzung des Geschlechterstaates in Angriff, setzt der Ausbeutung des Volkes durch den grundbesitzenden Adel Schranken und vollendet den Umbau der haus- und naturalwirtschaftlichen Produktion in die Verkehrs- und Geldwirtschaft, führt also den Sieg des Kaufmannstandes über die Grundrentner herbei. Die Tyrannen selber sind vermögende, zumeist adelige Kaufleute, die die immer häufiger sich ereignenden Konflikte zwischen den besitzenden und besitzlosen Klassen, der Oligarchie und dem Bauerntum, dazu benützen, um mit Hilfe ihres Vermögens von den politischen Machtmitteln Besitz zu ergreifen. Sie sind Handelsfürsten, die einen ebenso prunkvollen, an künstlerischen Attraktionen wohl noch reicheren Hofhalt führen als die Piratenfürsten der Heroenzeit. Sie sind aber auch Kenner, die man mit Recht als die Vorläufer der Renaissancefürsten und als die ersten Mediceer bezeichnet hat.<sup>25</sup> Sie müssen, wie die Usurpatoren der Macht in der italienischen Renaissance, durch Gewährung von greifbaren Vorteilen und äußeren Glanz die Illegitimität ihrer Herrschaft vergessen machen;<sup>26</sup> das erklärt den wirtschaftlichen Liberalismus und die Kunstfreundlichkeit ihrer Regierung. Sie benützen die Kunst nicht nur als Mittel der Ruhmesgewinnung und als Propagandainstrument, sondern auch als Opiat zur Betäubung ihrer Untertanen. An diesem Ursprung ihres Mäzenatentums ändert der Umstand, daß sie ihre Kunstpolitik oft mit wirklicher Kunstliebe und echtem Kunstverständnis verbinden, nicht das Geringste. Die Tyrannenhöfe sind die wichtigsten Kulturzentren und die größten Sammelstellen der künstlerischen Produktion der Zeit. Die bedeutenderen Dichter stehen fast alle in ihrem Dienste: Bacchylides, Pindar, Epimarchos, Aischylos finden wir am Hofe Hieros in Syrakus, Simonides bei Peisistratos in Athen, Anakreon ist der Hofdichter des Polykrates auf Samos, Arion der des Periandros in Korinth. Trotz dieses an den Höfen sich entwickelnden Betriebes weist die Kunst der Tyrannenzeit keine besonders hervorstechenden höfischen Stilmerkmale auf. Der rationalistische und individualistische Geist des Zeitalters läßt die repräsentativ-feierlichen und steif-konventionellen Formen, die für den Stil der Hofkunst sonst bezeichnend sind, nicht recht aufkommen. Höfisch ist

an der Kunst dieser Epoche höchstens der lebensfreudige Sensualismus, der raffinierte Intellektualismus und die gekünstelte Eleganz der Ausdrucksweise, lauter Züge, die schon an der älteren ionischen Tradition zu beobachten waren und an den Höfen der Tyrannen nur weitergebildet zu werden brauchten.<sup>27</sup>

Wenn wir die Kunst der Tyrannenzeit mit der Kunst früherer Epochen vergleichen, fällt an ihr am meisten die Geringfügigkeit der sakralen Züge auf. Ihre Schöpfungen scheinen von hieratischen Bindungen fast ganz frei zu sein und zur Religion bloß äußerliche Beziehungen zu haben. Sie mögen Götterbild, Grabmonument, Weihgeschenk heißen, ihre kultische Verwendung ist nur der Vorwand ihrer Existenz; ihr wirklicher Zweck und Sinn ist die möglichst vollkommene Wiedergabe des menschlichen Körpers, die Interpretation seiner Schönheit, die Erfassung seiner sinnfälligen, von magischen und symbolischen Beziehungen unberührten Gestalt. Die Aufstellung der Athletenstandbilder mag mit Kulthandlungen verbunden gewesen sein, die ionischen Mädchenstatuen mögen als Motivgaben gedient haben, man braucht sie aber nur anzuschauen, um sich zu überzeugen, daß sie mit religiösen Gefühlen nichts und auch mit kultischen Überlieferungen nur wenig zu tun haben konnten. Man hat sie nur mit irgend einem Werk der altorientalischen Kunst zu vergleichen, um sich bewußt zu werden, wie frei, ja willkürlich sie gestaltet sind. Im Alten Orient ist das Kunstwerk, sei es Götterbild oder Menschenbildnis, ein Requisit des Kultes. Die Darstellungen aus dem trivialsten Alltag stehen noch mit dem Unsterblichkeitsglauben und dem Totenkult im Zusammenhang. Diese Beziehung zwischen Kult und Kunst besteht – wenn auch von vornherein lockerer gefügt – eine Zeitlang auch bei den Griechen, und die Bildwerke ihrer Frühzeit dürften tatsächlich bloß Weihgeschenke gewesen sein, was Pausanias merkwürdigerweise von den Kunstdenkmälern der Akropolis im allgemeinen behauptet.<sup>28</sup> Gerade im Zeitalter des Spätarchaismus aber löst sich das frühere innige Verhältnis zwischen Kunst und Religion, und die Produktion von profanen Kunstwerken nimmt von nun an, auf Kosten der sakralen, beständig zu. Die Religion hört indessen nicht auf zu leben und zu wirken, obgleich die

Kunst nicht mehr ihre Dienerin ist. In der Zeit der Tyrannis bereitet sich sogar eine religiöse Renaissance vor, die überall neue ekstatische Glaubensbekenntnisse, neue Geheimkulte, neue Sekten entstehen läßt. Diese entwickeln sich aber zunächst unterirdisch und dringen nicht zur Oberfläche der Kunst durch. Und so ist es nicht mehr die Kunst, die von der Religion Aufgaben und Anregungen empfängt, sondern es ist, im Gegenteil, der Religionseifer, der von der größern Kunstfertigkeit des Zeitalters angeregt wird. Die Sitte, den Göttern Abbildungen lebender Wesen als Votivgaben darzubringen, gewinnt durch das Geschick, diese Abbildungen imposanter, naturgetreuer, anziehender und den Göttern gefälliger auszuführen, neuen Antrieb, und die Heiligtümer füllen sich mit Skulpturen.<sup>29</sup> Der Künstler aber ist nicht mehr von der Priesterschaft abhängig, steht nicht unter ihrer Vormundschaft und bekommt seine Aufträge nicht von ihr zugeteilt. Seine Auftraggeber sind jetzt die Stadtgemeinden, die Tyrannen und für bescheidenere Arbeiten die reichen Privatleute; die Werke, die er für sie ausführt, haben nicht die Aufgabe, magisch oder heilbringend zu wirken, und treten, auch wenn sie heiligen Zwecken dienen, keineswegs mit dem Anspruch auf, selber heilig zu sein.

Wir stehen hier einer vollkommen neuen Idee der Kunst gegenüber; sie ist nicht mehr Mittel zum Zweck, sie ist Zweck und Ziel in sich. Im Anfang erschöpft sich jede geistige Form in ihrer praktischen Nützlichkeit; die Formen des Geistes aber haben die Fähigkeit und die Tendenz, sich von ihrer ursprünglichen Bestimmung loszulösen und sich zu verselbständigen, das heißt, zweckfrei und autonom zu werden. Der Mensch beginnt, sobald er sich in Sicherheit und von den unmittelbaren Sorgen des Lebens befreit fühlt, mit den geistigen Mitteln, die er sich in seiner Not als Waffe und Werkzeug geschaffen hat, zu spielen. Er fängt an, nach Ursachen zu fragen, Erklärungen zu suchen, nach Zusammenhängen zu forschen, die mit seinem Kampf ums Dasein nichts oder nur wenig zu tun haben. Aus praktischem Wissen wird zweckfreie Forschung; aus Mitteln zur Bekämpfung der Natur werden Methoden der Findung einer abstrakten Wahrheit. Und so wird auch aus der Kunst, die nur

ein Requisit der Magie und des Kultes, ein Instrument der Propaganda und der Panegyrik, ein Mittel der Beeinflussung der Götter, Dämonen und Menschen war, reine, autonome, „interesselose“ Form, – Kunst um ihrer selbst und der Schönheit willen. So werden schließlich aus den Geboten und Verböten, den Pflichten und Tabus, die ursprünglich nur das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen ermöglichen und ihr Auskommen miteinander sichern sollten, die Imperative der „reinen“ Ethik, die Anleitung zur Vollendung und Verwirklichung der sittlichen Persönlichkeit. Dieser Schritt von der praktischen zur idealen, von der seinsverbundenen zur abstrakten Form wird sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst und der Moral erst durch das Griechentum vollzogen; wie es vorher keine reine Erkenntnis, keine theoretische Forschung, keine rationale Wissenschaft gibt, so gibt es auch keine Kunst in unserem Sinne – in dem Sinne nämlich, der es zuläßt, die Schöpfungen der Kunst stets auch als bloße Form zu nehmen und zu genießen. Dieser Wandel aber von der Anschauung, nach welcher die Kunst nur eine Waffe im Lebenskampf ist und nur als solche Sinn und Wert hat, zu der Einstellung, für die sie von jedem praktischen Zweck, jeder Nützlichkeit, jedem außerästhetischen Interesse unabhängig, als bloßes Linien- und Farbenspiel, bloßer Rhythmus und Zusammenklang, bloße Nachahmung und Abwandlung der Wirklichkeit erscheint, bedeutet wohl die tiefgreifendste Veränderung, die in der Geschichte der Kunst je vor sich gegangen ist.

Im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr., zur selben Zeit, als die Griechen in Ionien die Idee der Wissenschaft als reiner Forschung entdeckten, schaffen sie auch die ersten Werke einer reinen, zweckfreien Kunst – den ersten Anklang an „l'art pour l'art“. So ein Wandel vollzieht sich freilich nicht in der Lebenszeit einer Generation, nicht einmal in einer Zeitspanne, die mit der Lebensdauer der ganzen Tyrannis und des ganzen Archaismus abgemessen werden könnte; vielleicht ist einer solchen Veränderung mit historischen Zeitmaßstäben überhaupt nicht beizukommen. Es gelangt hier möglicherweise nur eine Tendenz zum Durchbruch, deren Anfänge so alt sind

wie die der Kunst selber. Denn der eine oder der andere Zug dürfte schon in den frühesten künstlerischen Schöpfungen „reine“, von jedem Zweck und jeder Absicht unabhängige Form gewesen sein; die eine oder die andere Skizze, die eine oder die andere Variante wurde vielleicht schon bei den ältesten magischen, kultischen und politisch-propagandistischen Kunst-erzeugnissen als reine Spielform geschaffen, die die praktische Aufgabe für einen Augenblick außer acht ließ. Wer vermag denn schließlich zu sagen, was an einem ägyptischen Götter- oder Königsbild noch Magie, Propaganda, Totenkult, und was schon reine, vom Kampf mit Leben und Tod losgelöste, autonome ästhetische Form war? Wie groß oder gering aber auch der Anteil dieses Autonom-Ästhetischen an den Kunstschöpfungen der Vor- und Frühzeit sein mochte, bis zum griechischen Archaismus war im wesentlichen jede Kunst Zweckkunst. Das sorglose Spielen mit den Formen, die Fähigkeit, aus den Mitteln einen Zweck zu machen, die Möglichkeit, die Kunst auch zur bloßen Schilderung, nicht nur zur Beherrschung und Beeinflussung der Wirklichkeit zu verwenden, ist die Entdeckung der Griechen dieser Epoche. Und wenn damit auch nur eine uralte Tendenz zum Durchbruch kommt, die Tatsache, daß sie sich durchsetzt, und daß Kunstwerke nunmehr um ihrer selbst willen geschaffen werden, ist an und für sich von größter Bedeutung, obgleich auch die so entstehenden, vermeintlich autonomen Formen soziologisch bedingt sein und einem verkappten praktischen Zweck dienen mögen.

Das Autonomwerden der einzelnen schöpferischen Fähigkeiten setzt die Formalisierung der geistigen Funktionen voraus; diese aber beginnt damit, daß man die Leistungen nicht mehr nur nach ihrer Nützlichkeit im Leben, sondern auch nach ihrer eigenen inneren Vollkommenheit beurteilt. Wenn man zum Beispiel den Feind wegen seiner Tüchtigkeit oder Tapferkeit bewundert, statt den Wert einer Eigenschaft, die einem verderblich werden kann, von vornherein zu verneinen, so ist dies der erste Schritt zur Neutralisierung und Formalisierung der Werte, wie sie am klarsten im Sport – der paradigmatischen Spielform des Kampfes – durchgeführt erscheint. Solche Spiel-  
formen aber sind auch die Kunst, die „reine“ Wissenschaft

und in einem gewissen Sinne sogar die Sittlichkeit, wenn sie als pure, auf sich beruhende Leistung, von jeder Beziehung nach außen unabhängig, geübt werden. Mit ihrer Lostrennung voneinander und vom Lebensganzen zerfällt die einheitliche Weltweisheit, das undifferenzierte Weltwissen, das geschlossene Weltbild der früheren Kulturen in eine ethisch-religiöse, eine wissenschaftliche und eine künstlerische Sphäre. Am auffallendsten tritt uns diese Autonomie der Sphären in der ionischen Naturphilosophie des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. entgegen. Hier begegnen wir zum erstenmal geistigen Formen, die von praktischen Überlegungen, Rücksichten und Zielen mehr oder weniger frei sind. Auch die vorgriechischen Kulturvölker hatten zwar ihre richtigen wissenschaftlichen Beobachtungen, Folgerungen und Berechnungen, all ihr Wissen und Können war aber von magischen Beziehungen, mythischen Erfindungen, religiösen Dogmen durchsetzt und stets mit dem Gedanken eines Nutzens verbunden. Bei den Griechen finden wir zum erstenmal eine nicht nur von Religion, Glauben und Aberglauben freie, rationalistisch organisierte, sondern auch von der Rücksicht auf die Praxis gewissermaßen unabhängige Wissenschaft. In der Kunst ist die Grenze zwischen praktischer und reiner Form weniger scharf gezogen und der Umschwung nicht so genau lokalisierbar, aber auch hier dürfte die Wendung im ionischen Kulturgebiet des 7. Jahrhunderts eingetreten sein. Streng genommen gehören schon die homerischen Gedichte der Welt der autonomen Formen an, denn auch sie sind keineswegs mehr Religion, Wissenschaft und Dichtung in einem, auch sie enthalten nicht mehr alles Wissens-, Sehens- und Erfahrenswerte ihrer Zeit, sondern sind eben nur oder fast nur Dichtung. Zum Durchbruch kommt jedenfalls die Tendenz zur Autonomie auch in der Kunst, wie in der Wissenschaft, erst um die Wende des 7. Jahrhunderts.

Die nächstliegende Antwort auf die Frage, warum die Wendung zur Selbständigkeit der Formen gerade um diese Zeit und in diesem Gebiet eingetreten sei, finden wir im Faktum der Kolonisation und in den Rückwirkungen, die das Leben inmitten von fremden Völkern und Kulturen auf die Griechen gehabt haben muß. Das Fremde, das sie in Kleinasien von

allen Seiten umgibt, bringt sie zum Bewußtsein ihrer Eigenart; dieses Selbstbewußtsein aber und die damit verbundene Selbstbetonung, die Entdeckung und die Zuspitzung der eigenen individuellen Charaktereigenschaften, führt unwillkürlich zu dem Gedanken der Spontaneität und der Autonomie. Der an den Unterschieden der Denkart der verschiedenen Völker geschärfte Blick entdeckt allmählich auch den Unterschied der Elemente, aus denen das Weltbild jedes einzelnen dieser Völker zusammengesetzt ist. Wenn die Göttin der Fruchtbarkeit, der Gott des Donners oder der Genius des Krieges bei jedem von ihnen anders dargestellt wird, so wird man allmählich auf die Darstellung selber aufmerksam und versucht sich früher oder später in der Art der anderen, ohne den Glauben der anderen, ja, ohne einen Glauben überhaupt mit der Darstellung zu verbinden. Von hier ist es dann nur mehr ein Schritt zur Konzeption der eigenständigen, vom einheitlichen Weltbild losgetrennten Form. Das Ichbewußtsein – das integrierende, über die aktuelle Gelegenheit hinausgehende Wissen um sich selbst – ist die erste große Leistung der Abstraktion; die Emanzipierung der einzelnen geistigen Formen von ihrer Funktion im Ganzen des Lebens und in der Einheit des Weltbildes ist eine weitere.

Die Abstraktionsfähigkeit des Denkens, die zur Autonomie der Formen führt, erfährt neben diesen, mit den Umständen der Kolonisation zusammenhängenden Erfahrungen und Erlebnissen durch die Mittel und Methoden der Geldwirtschaft die wesentlichste Förderung. Die Abstraktheit der Tauschmittel, die Beziehung der verschiedenen Güter auf einen gemeinsamen Nenner, die Scheidung des Güteraustausches in die beiden selbständigen Akte des Einkaufes und des Verkaufes sind lauter Momente, die den Menschen an das abstrakte Denken gewöhnen und mit der Vorstellung von einer gleichen Form bei verschiedenen Inhalten und einem gleichen Inhalt bei wechselnden Formen vertraut machen. Wenn man einmal Inhalt und Form voneinander unterscheiden kann, ist man von der Idee, Inhalt und Form voneinander unabhängig zu denken und in der Form ein selbständiges Prinzip zu erblicken, nicht mehr fern. Auch die Auswertung dieser Idee ist von der mit der Geldwirtschaft ver-

bundenen Vermögensakkumulation und Berufsdifferenzierung abhängig. Die Freisetzung von gewissen Elementen der Gesellschaft für die Schaffung von autonomen – das heißt „nutzlosen“ und „unproduktiven“ – Formen ist ein Zeichen des Reichtums, des Überflusses an Arbeitskraft und Muße. Die Kunst wird von Zauber und Religion, von Wissenschaft und Praxis erst unabhängig, wenn die Herrschicht sich bereits den Luxus einer zwecklosen Kunst leisten kann.

### 3. KLASSIK UND DEMOKRATIE

Die griechische Klassik stellt auf den ersten Blick ein un-  
gemein schwieriges soziologisches Problem dar. Die Demo-  
kratie, mit ihrem Liberalismus und Individualismus, und der  
klassische Stil, mit seinem Rigorismus und Schematismus,  
scheinen zunächst unvereinbar zu sein. Bei näherer Unter-  
suchung aber stellt es sich heraus, daß weder die Demokratie  
des klassischen Athens so kompromißlos demokratisch, noch  
die Klassik der athenischen Demokratie so rigoros „klassisch“  
ist, wie es zuerst erscheint. Das 5. vorchristliche Jahrhundert  
gehört vielmehr zu jenen Epochen der Kunstgeschichte, die  
die bedeutendsten und fruchtbarsten naturalistischen Errungen-  
schaften zeitigten. Und zwar ist nicht nur die Frühklassik der  
Olympiaskulpturen und der myronischen Kunst, sondern, von  
kurzen Ruhepausen abgesehen, das ganze Jahrhundert in einem  
stetigen naturfreudigen Fortschritt begriffen. Die griechische  
Klassik unterscheidet sich eben darin von den späteren ab-  
geleiteten klassizistischen Stilen, daß die Tendenz zur Natur-  
treue in ihr fast ebenso stark ist wie das Streben nach Maß und  
Ordnung. Diese Gegensätzlichkeit der künstlerischen Form-  
prinzipien aber entspricht nur der Spannung, die auch die  
Gesellschafts- und Herrschaftsformen der Zeit erfüllt, – vor  
allem der widerspruchsvollen Beziehung der demokratischen  
Idee zum Problem des Individualismus. Die Demokratie ist  
individualistisch, indem sie der Konkurrenz der Kräfte freien  
Lauf läßt, jeden nach seinem persönlichen Wert taxiert und zu

Höchstleistungen anspricht, sie ist aber zugleich antiindividualistisch, indem sie die Standesunterschiede nivelliert und die Privilegien der Geburt aufhebt. Wir befinden uns mit ihr auf einer bereits so differenzierten Kulturstufe, daß die Alternative von Individualismus und Genossenschaftsgedanke gar nicht mehr eindeutig gestellt werden kann; die beiden sind unauflösbar miteinander verbunden. Bei so verwickelten Verhältnissen gestaltet sich natürlich auch die soziologische Zurechnung der Stilelemente schwieriger als auf früheren Stufen. Die verschiedenen Schichten sind, was ihre Interessen und Ziele betrifft, bei weitem nicht mehr so eindeutig definierbar, wie es der frühere grundbesitzende Adel und das besitzlose Bauerntum in ihrem Verhältnis zueinander waren. Nicht nur die Sympathien des Mittelstandes sind geteilt, nicht nur das städtische Bürgertum nimmt eine Mittelstellung zwischen Ober- und Unterschicht ein und ist einerseits an dem demokratischen Nivellierungsstreben, andererseits an der Schaffung von neuen, kapitalistischen Privilegien interessiert, auch der Adel verliert infolge seiner plutokratischen Orientierung die alte Einheitlichkeit und Konsequenz der Richtlinien und nähert sich dem traditionslosen, rationalistisch gesinnten Bürgertum.

Weder den Tyrannen noch dem Volk ist es gelungen, die Adelherrschaft zu brechen; der Geschlechterstaat wurde zwar aufgehoben und die grundlegenden demokratischen Einrichtungen kamen, wenigstens der Form nach, in Geltung, der Einfluß des Adels blieb aber, mit geringen Einschränkungen, weiterbestehen. Mit den orientalischen Despotien verglichen mag das Athen des 5. Jahrhunderts als demokratisch gelten, neben den modernen Demokratien wirkt es als eine Hochburg der Aristokratie. Es wird zwar im Namen des Bürgertums, aber im Geiste des Adels regiert. Die Siege und die politischen Errungenschaften der Demokratie werden größtenteils von Männern aristokratischer Herkunft erfochten; Miltiades, Themistokles, Perikles sind die Söhne alter Adelsgeschlechter. Erst im letzten Viertel des Jahrhunderts haben Angehörige des Mittelstandes wirklichen Anteil an der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten; die Aristokratie aber behält auch dann noch ihr Übergewicht im Staate. Sie muß freilich ihre Vorherrschaft

bemänteln und der Bourgeoisie immer neue, wenn auch zu meist nur formelle Zugeständnisse machen. Daß sie das tun muß, bedeutet jedenfalls einen gewissen Fortschritt, die politische Demokratie entwickelt sich aber nie – nicht einmal am Ende des Jahrhunderts – zu einer wirtschaftlichen; der Fortschritt besteht höchstens darin, daß an die Stelle des Geburtsadels eine Geldaristokratie tritt und daß der sippenmäßig organisierte Adelsstaat einem plutokratisch aufgebauten Rentnerstaat Platz macht. Athen ist zu all dem eine imperialistische Demokratie: sie führt eine Kriegspolitik, deren Vorteile seine Vollbürger und Kapitalisten auf Kosten der Sklaven und der vom Kriegsgewinn ausgeschlossenen Schichten genießen. Die Fortschritte der Demokratie bedeuten im besten Fall die Erweiterung der Rentnerklasse.

Die Dichter und Philosophen fühlen weder dem begüterten noch dem unbegüterten Bürgertum gegenüber Sympathien; sie halten es mit dem Adel, auch wenn sie von bürgerlicher Herkunft sind. Alle die bedeutenden Geister des 5. und 4. Jahrhunderts stehen, mit Ausnahme der Sophisten und von Euripides, im Lager der Aristokratie und der Reaktion. Pindar, Aischylos, Herakleitos, Parmenides, Empedokles, Herodotos, Thukydides sind selber Aristokraten, und die Bürgersöhne Sophokles und Platon sind mit dem Adel durchaus solidarisch. Selbst Aischylos, der der Demokratie noch am meisten zugetan ist, wendet sich in seinen letzten Jahren gegen die seiner Meinung nach allzu progressive Entwicklung.<sup>30</sup> Auch die Komödiendichter der Zeit sind – obgleich die Komödie eine an und für sich demokratische Gattung ist<sup>31</sup> – reaktionär gesinnt, und nichts ist für die Verhältnisse in Athen bezeichnender, als daß ein Gegner der Demokratie wie Aristophanes nicht nur erste Preise gewinnen, sondern auch große Publikumserfolge erzielen kann.<sup>32</sup> Diese konservativen Tendenzen verlangsamten den Fortschritt des Naturalismus, können ihn aber nicht aufhalten. Wie genau man übrigens den Zusammenhang zwischen Naturalismus und progressiver Politik einerseits, Formrigorismus und Konservativismus andererseits empfindet, beweist, daß Aristophanes an den Tragödien von Euripides die Verletzung der alten aristokratischen Lebensideale und die des alten künst-

lerischen „Idealismus“ in einem Atem und unter den gleichen Gesichtspunkten kritisiert. Nach Aristoteles soll schon Sophokles gesagt haben, daß er die Menschen so darstelle, wie sie sein sollten, Euripides so hingegen, wie sie tatsächlich sind (Poet. 1460b, 33–35). Diese Worte aber sind nur eine andere Formulierung des Gedankens, den Aristoteles selber so ausdrückt, daß die Gestalten Polygnots und die Charaktere Homers „besser seien als wir selber“ (Poet. 1448a, 5–15), so daß das angebliche Diktum des Sophokles vielleicht gar nicht authentisch ist. Wie dem aber auch sei, ob nun Sophokles, Aristophanes, Aristoteles oder ein anderer diesen Gedanken zuerst aussprach, die Idee, den klassischen Stil als „Idealismus“ und die klassische Kunst als die Darstellung einer seinsollenden, besseren Welt, eines gesinnungsmäßig höheren Menschentums, zu kennzeichnen, ist eine charakteristische Äußerung der aristokratischen Denkart, die dieses Zeitalter beherrscht. Der ästhetische Idealismus der Adelskultur kommt vor allem in der Wahl der darzustellenden Stoffe zur Geltung. Die Aristokratie bevorzugt oder wählt gar ausschließlich Gegenstände des althellenischen Götter- und Heldenmythos; die Motive der Gegenwart und des Alltags empfindet sie als gemein und nichtig. Der Naturalismus als Stil erregt zunächst nur mittelbar, nur als die übliche Darstellungsweise für Gegenwartsmotive, ihren Widerwillen; sie verabscheut ihn aber da, wo er sich, wie bei Euripides, an die großen historischen Stoffe heranwagt, noch mehr als in den volkstümlichen Gattungen, wo er wenigstens den trivialen Gegenständen adäquat ist.

Die Tragödie ist die charakteristischste künstlerische Schöpfung der athenischen Demokratie; in keiner Gattung kommen die inneren Gegensätze ihrer Gesellschaftsstruktur so unmittelbar und scharf zum Ausdruck wie hier. Ihre äußere Form, die Öffentlichkeit der Darbietung, ist demokratisch, ihr Inhalt, die Heldensage und das heroisch-tragische Lebensgefühl, aristokratisch. Sie wendet sich von vornherein an ein zahlreicheres und mannigfaltiger zusammengesetztes Publikum als der für vornehme Tischgesellschaften bestimmte Helden- gesang oder auch das Epos; sie ist aber andererseits ganz an dem Ethos des großen Einzelnen, des ungewöhnlichen, vor-

nehmen Menschen, der Verkörperung der aristokratischen Kalokagathie, orientiert. Sie verdankt ihren Ursprung der Konfrontierung des Chorführers mit dem Chor und der Umwandlung der kollektiven Form des Chorgesanges in die dialogische Form des Dramas – also wesentlich individualistischen Motiven; ihre Wirkung setzt aber andererseits ein starkes Gemeinschaftsgefühl, eine weitgehende Nivellierung verhältnismäßig breiter Schichten voraus und kann in ihrer wahren Gestalt nur als Massenerlebnis zustandekommen. Auch die Tragödie wendet sich freilich noch an ein ausgewähltes Publikum, das im besten Fall aus der Gesamtheit der Vollbürger der Stadt besteht und nicht viel demokratischer zusammengesetzt ist als die Schichten, die das Regiment über die Polis führen. Der Geist aber, in dem das offizielle Theater geleitet wird, ist noch weniger volkstümlich als die Zusammensetzung seines Publikums, denn auf die Auswahl der Stücke und die Zuteilung der Preise haben nicht einmal die schon von vornherein durchgesiebten Massen, die den Aufführungen beiwohnen, entscheidenden Einfluß. Die Kompetenz liegt ganz in den Händen der reichen Bürger, die für die Liturgie aufzukommen haben, und der Preisrichter, die nichts als Exekutivorgane des Magistrats sind und sich bei ihrem Urteil in erster Reihe von politischen Rücksichten leiten lassen. Der freie Zutritt aber und die Entschädigung des Publikums für die im Theater verbrachte Zeit, Begünstigungen, die man als den höchsten Triumph der Demokratie zu rühmen pflegt, sind gerade jene Momente, die den Einfluß der Massen auf das Schicksal des Theaters von vornherein verhindern; denn nur eine Bühne, deren Existenz von den Groschen, die an Eintrittsgeldern gezahlt werden, abhängt, kann ein wirkliches Volkstheater sein. Die durch den Klassizismus und die Romantik in Kurs gesetzte Auffassung vom attischen Theater als dem Prototyp einer Nationalbühne und von seinem Publikum als dem Ideal einer das ganze Volk in sich vereinigenden Kunstgemeinde ist eine Entstellung der historischen Wahrheit.<sup>33</sup> Das Festspieltheater der athenischen Demokratie war durchaus keine Volksbühne; die Klassizisten und Romantiker konnten es nur darum als eine solche darstellen, weil sie unter

einem Theater vor allem ein Bildungsinstitut verstanden haben. Das wirkliche Volkstheater der Antike war der Mimus, der keine Subvention bezog, infolgedessen auch keine Weisungen von oben zu befolgen hatte und seine Richtlinien einzig und allein aus der eigenen unmittelbaren Erfahrung mit dem Publikum schöpfte. Er bot den Leuten keine kunstvoll gebauten Dramen mit tragisch-heroischen, vornehmen und erhabenen Sitten, sondern kurze, skizzenhafte, naturalistisch gezeichnete Lebensbilder mit Motiven und Typen aus dem trivialsten Alltag. Darin haben wir es erst mit einer Kunst zu tun, die nicht nur für das Volk, sondern gewissermaßen auch von dem Volk geschaffen wurde. Die Mimen mögen Berufsschauspieler gewesen sein, sie blieben Volksschauspieler und hatten mit der Bildungselite, wenigstens solange sie bei der vornehmen Gesellschaft nicht in Mode kamen, nichts zu tun. Sie stammten aus dem Volke, teilten den Geschmack des Volkes und schöpften aus der Lebensweisheit des Volkes. Sie wollten ihre Zuschauer weder belehren noch erziehen – sie wollten sie unterhalten. Dieses unpräntiöse naturalistische Volkstheater hatte eine viel längere und geschlossenere Entwicklung hinter sich und konnte eine viel reichere und mannigfaltigere Produktion aufweisen als das offizielle klassische Theater, nur gingen für uns seine Schöpfungen fast restlos verloren. Wären sie uns erhalten geblieben, so hätten wir wohl von der griechischen Literatur, und wahrscheinlich von der ganzen griechischen Kultur, eine andere Vorstellung. Der Mimus ist nicht nur viel älter als die Tragödie, er ist wahrscheinlich uralte und hängt entwicklungsgeschichtlich mit den magisch-mimischen Tanzchören, den Vegetationsriten, dem Jagdzauber und dem Totenkult unmittelbar zusammen. Die Tragödie, die aus dem Dithyrambus, einer an und für sich undramatischen Gattung, entsteht, hat allem Anschein nach die dramatische Form – die Verwandlung der Darsteller in die fiktiven Personen der Handlung und die Transponierung der epischen Vergangenheit in die Gegenwart – vom Mimus her. In der Tragödie bleibt allerdings das Dramatische dem lyrisch-didaktischen Element untergeordnet; daß der Chor sich behaupten kann, beweist schon, daß die Tragödie nicht ausschließlich auf das Dramatische ge-

stellt ist und auch anderen Zwecken als der Unterhaltung des Publikums zu dienen hat.

Im Festspieltheater besitzt die Polis ihr wertvollstes Propagandainstrument; sie liefert es selbstverständlich nicht einfach der Willkür der Dichter aus. Die Tragiker sind Staatsstipendiaten und Staatslieferanten; der Staat entlohnt sie für die aufgeführten Stücke, läßt aber natürlich nur solche aufführen, die seiner Politik und den Interessen der herrschenden Schichten entsprechen. Die Tragödien sind Tendenzstücke und wollen auch nicht anders erscheinen; sie behandeln Fragen der Tagespolitik und drehen sich um Probleme, die mit der brennendsten Frage des Tages, dem Verhältnis des Geschlechter- und des Volksstaates, unmittelbar oder mittelbar zusammenhängen. Daß Phrynichos, wie es heißt, bestraft wurde, weil er die erst kurz zuvor stattgefundene Einnahme von Milet zum Gegenstand eines Stückes machte, geschah wahrscheinlich, weil seine Behandlung des Themas der offiziellen Auffassung nicht entsprach, nicht aber weil er etwa das Prinzip des „l'art pour l'art“ verletzt hätte.<sup>34</sup> Nichts lag der damaligen Kunstanschauung ferner als die Idee eines Theaters, das von jeder Beziehung zum Leben und zur Politik frei gewesen wäre. Die griechische Tragödie war im engsten Sinne des Wortes „politisches Theater“; das Finale der *Eumeniden* mit dem inbrünstigen Gebet um das Gedeihen des attischen Staates zeigt, worum es ihr am meisten zu tun war. Mit dieser Politisierung des Theaters hängt es zusammen, daß der Dichter wieder als der Hüter einer höheren Wahrheit und als der Erzieher seines Volkes zu einem höheren Menschentum angesehen wird. Infolge der Verbindung der Tragödienaufführungen mit den staatlich eingesetzten Festen und durch den Umstand, daß die Tragödie die autoritäre Auslegung des Mythos geworden ist, rückt er sogar wieder in die Nähe des Priesters und des Magiers der Vorzeit.

Die Einsetzung des Dionysoskultes durch Kleisthenes in Sikyon ist zwar ein politischer Schachzug, womit der Tyrann den Adrastoskult der Adelsgeschlechter zu verdrängen sucht, und die durch Peisistratos eingeführten Dionysien in Athen sind politisch-religiöse Feste, bei welchen der politische Faktor ungleich wichtiger ist als der religiöse, die kulti-

schen Einrichtungen und Reformen der Tyrannen stützen sich aber auf echte religiöse Gefühle und Bedürfnisse des Volkes und verdanken teilweise dieser Gefühlsdisposition ihren Erfolg. Die Demokratie benützt die Religion, ebenso wie die Tyrannis es getan hat, hauptsächlich dazu, um die Massen an den neuen Staat zu binden. Die Tragödie erweist sich bei dieser Verbindung von Religion und Politik als die beste Vermittlerin, indem sie zwischen Religion und Kunst, dem Irrationalen und dem Rationalen, dem „Dionysischen“ und „Apollinischen“ an und für sich in der Mitte steht. Das rationale Moment, das heißt der Kausalnexus der dramatischen Handlung, spielt in der Tragödie von Anfang an eine fast ebenso wichtige Rolle wie das irrationale Element, die tragisch-religiöse Erschütterung. Je reifer aber die Klassik wird, desto stärker tritt das rationale Prinzip hervor und desto wesensloser wird das irrationale. Schließlich wird alles Dumpfe und Dunkle, Mystische und Ekstatische, Unbeherrschte und Unbewußte in das Tageslicht der sinnfälligen Formen gerückt und überall die überprüfbare Gestalt, der kausale Zusammenhang, die logische Begründung gesucht. Das Drama, die rationalistischste Gattung, diejenige, in der die lückenlose und konsequente Motivation von der größten Bedeutung ist, ist zugleich die klassischste Form. Aus dieser geht am klarsten hervor, wie groß der Anteil des Rationalismus und Naturalismus an der Klassik war und wie kongruent diese beiden Prinzipien sein können.

In der bildenden Kunst sind die Elemente des Naturalismus und der Stilisierung noch inniger miteinander verbunden als im Drama, wo die zum Formrigorismus neigende Tragödie und der naturalistische Mimus zwei verschiedene Gattungen bilden und wo der Naturalismus der Tragödie sich auf die logische Wahrscheinlichkeit der Handlung und die psychologische Glaubwürdigkeit der Charaktere beschränkt. In der Plastik und Malerei des Zeitalters sind dagegen auch das Häßliche, das Gewöhnliche und Triviale wichtige Motive der Darstellung. Auf den Giebeln des Zeustempels von Olympia, des repräsentativen künstlerischen Denkmals der Frühklassik, finden wir einen Greis mit schlaffer, überhängender Haut am Bauch und einen Lapithen mit häßlichen negroiden Zügen dar-

gestellt. Die Motivenwahl ist also durchaus nicht mehr ausschließlich von dem Prinzip der Kalokagathie beherrscht. Die gleichzeitige Vasenmalerei übt sich in der Perspektive und den Verkürzungen und befreit sich nunmehr auch von dem letzten Rest der archaischen Rechtwinkligkeit und Frontalität. Myrons Bestrebungen konzentrieren sich bereits auf die Schilderung der Vitalität und Spontaneität. Der Darstellung der Bewegung, des plötzlichen Schwunges, der dynamisch geladenen Pose gehört seine ganze Aufmerksamkeit. Er sucht das Transitorische der Bewegung, den Eindruck des dahingleitenden Augenblicks festzuhalten. In seinem Diskobolos wählt er den flüchtigsten, spannungsvollsten, zugespitztesten Moment zur Darstellung: den Augenblick unmittelbar vor dem Abschießen der Scheibe. Hier wird seit dem Paläolithikum zum erstenmal der Wert des „fruchtbaren Moments“ erfaßt. Es beginnt die Geschichte des abendländischen Illusionismus und es endet die der vorstelligen, gedankenmäßigen, nach Hauptansichten geordneten Darstellungsweise. Es wird, mit anderen Worten, eine Stufe erreicht, auf der die an und für sich noch so schöne, noch so ausgeglichene, dekorativ noch so wirkungsvolle Form keinen Verstoß mehr gegen die Gesetze der Erfahrung zu rechtfertigen vermag. Die naturalistischen Errungenschaften werden nicht mehr in ein System von unabänderlichen Traditionen eingebaut und durch diese begrenzt; die Darstellung hat unter allen Umständen „richtig“ zu sein, und es sind die Traditionen, die weichen müssen, wenn die Richtigkeit der Darstellung mit ihnen als unvereinbar erscheint.

Die Lebensformen sind so dynamisch, so ungebunden, von starren Überlieferungen und Vorurteilen so frei geworden, wie sie es seit dem Ende des Paläolithikums nie gewesen sind. Alle äußerlichen und institutionsmäßigen Schranken der individuellen Freiheit sind gefallen; es gibt keine Despoten, keine Tyrannen, keinen erblichen Priesterstand, keine autonome Kirche, keine heiligen Bücher, keine geoffenbarten Dogmen, kein ausdrückliches Wirtschaftsmonopol und keine formelle Beschränkung der Konkurrenzfreiheit mehr; alles begünstigt die Entwicklung einer weltzugewandten diesseits- und gegenwartsfreudigen, den Wert des Augenblicks würdigenden

Kunst. Neben dieser dynamischen und progressiven Tendenz sind aber die alten konservativen Mächte noch immer wirksam; der Adel, der sich an seine Privilegien klammert und mit dem autoritären Geschlechterstaat die alte konkurrenzlose Monopolwirtschaft aufrechtzuerhalten strebt, trachtet auch in der Kunst, die Geltung der strengen, archaischen, statischen Formen zu bewahren. Und so gestaltet sich die ganze Geschichte der Klassik zu der abwechselnden Vorherrschaft der beiden gegensätzlichen Stile. Nach dem bewegten Anfang des Jahrhunderts tritt mit der polykletischen Formel ein Stillstand ein; in den Parthenonskulpturen entsteht dann eine Synthese der beiden Richtungen, die gegen Ende des Jahrhunderts wieder einer naturalistisch expansiven Tendenz weicht. Die allzu scharfe Abgrenzung der Stilrichtungen gegeneinander würde aber auch in den extremen Fällen eine unstatthafte Simplifizierung des wirklichen komplexen, feinverzweigten, historischen Sachverhalts bedeuten. Naturalismus und Stilisierung sind in der griechischen Klassik fast überall unzertrennlich miteinander verbunden, wenn auch ihr Gleichgewicht nicht immer so vollendet ist wie in dem Göttersymposion des Parthenonfrieses oder, um ein weniger anspruchsvolles Werk zu nennen, in jener „Trauernden Athena“ des Akropolis-museums, die in ihrer vollkommenen Entspanntheit bei vollkommener Beherrschung der Form, ihrer restlosen Überwindung alles Angestregten, Krampfhaften und Maßlosen, ihrer Freiheit und Leichtigkeit, ihrer Gelassenheit und Zurückhaltung außer der klassischen Kunst kaum ihresgleichen hat. Es wäre indessen durchaus irrig, die sozialen Bedingungen im damaligen Athen als die notwendigen oder auch nur als die idealen Voraussetzungen für die Entstehung einer Kunst dieser Art und dieses Ranges anzusehen. Der künstlerische Wert hat kein einfaches soziologisches Äquivalent; die Soziologie kann höchstens die Elemente, aus welchen sich ein Kunstwerk zusammensetzt, auf ihren Ursprung zurückführen – diese Elemente können aber in Werken von verschiedenster Qualität die gleichen sein.

## 4. DIE GRIECHISCHE AUFKLÄRUNG

In dem Maße wie das Jahrhundert sich seinem Ende nähert, gewinnen die naturalistischen, individualistischen und subjektiv-emotionalen Faktoren der Kunst an Umfang und Gewicht. Die Entwicklung schreitet von der Typik zur Charakteristik, von der Konzentration zur Häufung der Motive, von der Zurückhaltung zum Überschwang. In der Literatur beginnt die Epoche der Biographie, in der bildenden Kunst die des Porträts. Der Stil der Tragödie nähert sich dem Konversations-ton der Alltagssprache und nimmt das impressionistische Kolorit der Lyrik an. Die Charaktere erscheinen interessanter als die Handlung, die differenzierten und die exzentrischen Naturen anziehender als die einfachen und die normalen. In der bildenden Kunst betont man die Dreidimensionalität und die Perspektive, bevorzugt die Dreiviertelansichten, Verkürzungen und Überschneidungen. Die Grabstelen stellen stimmungsvolle, intime, häusliche Szenen dar, die Vasenmalerei sucht das Idyllische, Zarte, Graziöse.

In der Philosophie entspricht dieser Entwicklung die geistige Revolution der Sophistik, die in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts das ganze, noch immer auf den Voraussetzungen der Adelskultur beruhende Weltbild der Griechen auf neue Grundlagen stellt. Diese Bewegung, die in denselben geldwirtschaftlichen, städtisch-bürgerlichen Verhältnissen wurzelt wie die Wendung der Kunst zum Naturalismus, setzt der adeligen Kalokagathie ein neues Bildungsideal entgegen und legt das Fundament einer Erziehung, die, statt die irrationalen Gegebenheiten der Physis zu pflegen, bewußte, urteilsfähige und redegewandte Polisbürger heranzubilden sich zur Aufgabe macht. Die neuen bürgerlichen Tugenden, die an die Stelle der ritterlich-agonalen Ideale des Adels treten, sind auf Wissen, logisches Denken, Bildung des Geistes und der Sprache gegründet. Zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit ist das Ziel der Erziehung, Geistesmenschen auszubilden. Man braucht sich nur Pindars und seiner Verspottung der „Gelernten“ zu entsinnen, um den ganzen Abstand zu er-

messen, der die Welt der Sophisten von der der spartanischen Turnlehrer trennt. Hier, in der Gedankenwelt der Sophisten, stehen wir zum erstenmal der Idee einer Intelligenz gegenüber, die kein abgegrenzter Berufsstand mehr ist wie die Priesterschaft der vorgeschichtlichen und der frühen geschichtlichen Zeiten, oder die Rhapsoden des homerischen Zeitalters, sondern ein Menschenreservoir, das weit genug ist, um den Nachwuchs der zum politischen Führertum Berufenen sicherzustellen.

Die Sophisten gehen von der unbeschränkten Erziehbarkeit des Menschen aus und glauben, im Gegensatz zu der alten mystischen Lehre vom Blute, an die Lehrbarkeit der „Tugend“. Mit ihrer Idee der Bildung nimmt der abendländische Kulturgedanke, der auf Bewußtheit, Kontrollfähigkeit und Kritik beruht, seinen Ursprung.<sup>35</sup> Mit ihnen beginnt die Geschichte des abendländischen Rationalismus, die Kritik der Dogmen, Mythen, Traditionen und Konventionen. Von ihnen stammt die Idee des historischen Relativismus, die Einsicht in die historische Bedingtheit der wissenschaftlichen Wahrheiten, ethischen Normen und religiösen Glaubenssätze. Sie sind die ersten, die in allen Geltungen und Ordnungen – in Wissenschaft, Recht, Moral, Mythos, Götterbild – historische Gebilde, Schöpfungen des Menschengenies und der Menschenhand erblicken. Sie entdecken die Relativität von Wahr und Falsch, Recht und Unrecht, Gut und Böse, erkennen die pragmatischen Motive der menschlichen Wertungen und sind damit die Vorläufer aller humanistischen Aufklärungs- und Enttüllungsbestrebungen. Ihr Rationalismus und Relativismus ist übrigens von dem gleichen Wirtschaftsstil, den gleichen Tendenzen des freien Wettbewerbs und des Erwerbstrebens, abhängig, wie das naturwissenschaftliche Weltbild der Renaissance, die Aufklärung des 18. und der Materialismus des 19. Jahrhunderts. Der antike Kapitalismus eröffnet ihnen ähnliche Perspektiven wie der moderne Kapitalismus ihren Nachfolgern.

Die Kunst steht in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts unter der Wirkung der gleichen Erfahrungen, die die Ideen der Sophisten bestimmen; eine geistige Bewegung jedoch wie die

Sophistik mußte mit ihrem anregenden Humanismus die Weltanschauung der Dichter und Künstler auch unmittelbar beeinflussen. Im 4. Jahrhundert gibt es keine Kunstgattung mehr, in der dieser Einfluß nicht wahrzunehmen wäre. An keiner aber läßt sich der neue Geist deutlicher ablesen als an dem neuen Athletentypus, der bei Praxiteles und Lysippos das Männerideal des Polyklet ersetzt. Ihr Hermes und Apoxyomenos haben nichts Heroisches, nichts aristokratisch Strenges und Abweisendes mehr an sich und machen eher den Eindruck eines Tänzers als den eines Athleten. Ihre Geistigkeit drückt sich in ihrem ganzen Habitus aus, ihr ganzer Körper ist beseelt, ihre Nerven vibrieren an der Epidermis. Ihre ganze Erscheinung trägt die Züge jener Einmaligkeit an sich, die die Sophisten an den geistigen Gebilden beobachten und betonen. Ihr ganzes Wesen ist dynamisch geladen, voll latenter Kraft und Bewegung. Sie lassen den Beschauer bei keiner Ansicht verharren, denn sie richten sich nach keinen „Hauptansichten“ mehr; sie unterstreichen dagegen die Unvollständigkeit und die Einstweiligkeit der einzelnen Aspekte und zwingen den Beschauer zur fortwährenden Änderung seines Standpunktes und zur allmählichen Umgehung der ganzen Figur, bis ihm schließlich die Relativität jedes einzelnen Aspektes bewußt wird. Auch das ist aber nur eine Parallele zu der Lehre der Sophisten, daß jede Wahrheit, jede Norm, jede Geltung eine perspektivische Struktur habe und sich mit der Änderung des jeweiligen Gesichtspunktes verändere. Die Kunst macht sich erst jetzt von den letzten Bindungen des Geometrismus frei; erst jetzt verschwinden die letzten Spuren der Frontalität. Der Apoxyomenos ist bereits ganz mit sich selbst beschäftigt, führt ein Dasein für sich und nimmt von dem Beschauer keine Notiz mehr. Im Individualismus und Relativismus der Sophistik und im Illusionismus und Subjektivismus der gleichzeitigen Kunst kommt der gleiche Geist des wirtschaftlichen Liberalismus und der Demokratie zum Ausdruck, die gleiche geistige Verfassung einer Generation, die auf die alte aristokratische Haltung, auf Feierlichkeit und Großartigkeit des Auftretens keinen Wert mehr legt, weil sie alles nur sich selber, nichts ihren Ahnen verdankt, und die ihre Gefühle und Leidenschaften

mit einer ganz hemmungslosen Offenheit enthüllt, weil sie von der Idee des menschlichen Maßes aller Dinge durchdrungen ist.

Ihren umfassendsten und bedeutendsten künstlerischen Ausdruck findet die Gedankenwelt der Sophistik in Euripides, dem einzigen wirklichen Dichter der griechischen Aufklärung. Die mythischen Stoffe scheinen für ihn nur ein Vorwand zu sein, um die aktuellsten Fragen der Philosophie und die unmittelbarsten Probleme des bürgerlichen Lebens zu behandeln. Er diskutiert frank und frei das Verhältnis der Geschlechter, die Ehe, die Frauen- und Sklavenfrage, und aus der Sage der Medea macht er so etwas wie ein bürgerliches Ehedrama.<sup>36</sup> Seine gegen den Mann revoltierende Heldin steht den Frauengestalten Hebbels und Ibsens fast näher als den Heroinen der älteren Tragödie. Denn was hätten diese noch mit einem Frauenzimmer zu tun, das erklärt, daß man zum Kinderkriegen mehr Mut brauche als zu den kriegerischen Heldentaten! Die bevorstehende Auflösung der Tragödie aber verrät sich nicht nur in der unheroischen Weltanschauung, sondern auch in der skeptischen Deutung des Schicksals und der negativen Theodizee des Euripides. Aischylos und Sophokles glaubten noch an „die immanente Gerechtigkeit des Weltlaufs“, bei Euripides ist der Mensch nur mehr der Spielball des Zufalls.<sup>37</sup> An Stelle der Erschütterung, die der Zuschauer über die Erfüllung des göttlichen Willens empfunden hat, tritt das Erstaunen über die Wunderlichkeit des menschlichen Schicksals und die Bestürzung über den jähen Wechsel des irdischen Glücks. Von dieser, mit dem Relativismus der Sophisten übereinstimmenden Anschauung rührt die Lust an allem Zufälligen und Wunderbaren her, die für Euripides und die ganze spätere Entwicklung so charakteristisch ist. Das Vergnügen an den Peripetien des Schicksals erklärt auch ihre Vorliebe für das *happy ending* in der Tragödie. Bei Aischylos ist der glückliche Ausgang noch ein Überbleibsel aus dem primitiven Passionsdrama, wo auf den Märtyrertod des Gottes seine Auferstehung folgt,<sup>38</sup> und ist als solches der Ausdruck eines tief religiösen Optimismus. Bei Euripides wirkt dagegen das glückliche Ende durchaus nicht erhebend, denn es ist ein Geschenk desselben blinden Zufalls,

der den Helden ins Unglück gestürzt hat. Bei Aischylos ließ der versöhnliche Ausgang die Tragik der Ereignisse unberührt, bei Euripides hebt er sie zum Teil auf. Der psychologische Naturalismus, der die Dramatik des Euripides beherrscht, vollendet die Zersetzung des tragisch-heroischen Lebensgefühls. Schon die bloße Tatsache, daß die Frage von Schuld und Nichtschuld erörtert wird, verhindert das Aufkommen der tragischen Erschütterung. Die Helden von Aischylos sind schuldig im Sinne eines Fluches, der auf ihnen liegt,<sup>39</sup> – das ist etwas Objektives und Unstreitiges. Der Gedanke des Unschuldigen Leidens und der Ungerechtigkeit des Schicksals taucht hier gar nicht auf. Erst bei Euripides wird der subjektive Standpunkt diskutiert, erst hier wird beschuldigt und gerechtfertigt, um Recht und Zurechnung gefeilscht. Erst jetzt nehmen die tragischen Charaktere jenen pathologischen Zug an, der es dem Zuschauer erlaubt, sie gleichzeitig für schuldig und unschuldig zu halten. Das Pathologische erfüllt hier die doppelte Aufgabe, dem Geschmack der Zeit am Sonderbaren Rechnung zu tragen und der psychologischen Rechtfertigung des Helden zu dienen. In der Erörterung der Schuldfrage und der Motivierung der tragischen Handlung kommt übrigens noch ein weiterer von der Sophistik herrührender Zug des euripidischen Dramas zum Ausdruck: die Vorliebe für das Rhetorische. Diese verrät aber, ebenso wie die Lust an der philosophischen Sentenz, die für Euripides so bezeichnend ist, die eingetretene Senkung des ästhetischen Niveaus, oder vielmehr das allzu plötzliche Eindringen von neuem, künstlerisch unverarbeitetem Material in die Dichtung.

Euripides ist als Dichterpersönlichkeit eine im Verhältnis zu seinen Vorgängern durchaus modern anmutende Erscheinung und ist auch als sozialer Typus von der Sophistik abhängig. Er ist Literat und Philosoph, Demokrat und Volksfreund, Politiker und Reformers, ist aber gleichzeitig ein Klassenloser und sozial Entwurzelter, so wie es seine Lehrer sind. Schon im Zeitalter der Tyrannis begegneten wir Dichtern wie Simonides, die ihren Beruf gewerbsmäßig betrieben, ihre Dichtungen als Ware feilgebieten, ein Wanderleben ohne feste Stellung geführt haben und von ihren Brotherrn gleichzeitig

als Gäste und Diener behandelt wurden, also wohl Berufsliteraten waren, aber bei weitem noch kein unabhängiges Berufsliteratentum bildeten. Es fehlte nicht nur ein dem Buchdruck entsprechendes Verbreitungsmittel für ihre Werke, es fehlte auch der allgemeine Bedarf an dichterischen Produkten, der zu so etwas wie einem freien Markt geführt hätte. Die Zahl der Interessenten war so gering, daß an eine wirtschaftliche Unabhängigkeit der Dichter gar nicht zu denken war. Die Sophisten sind in sozialer Beziehung die direkten Nachfolger der Dichter der Tyrannenzeit – auch sie sind beständig auf der Wanderschaft und führen eine unregelmäßige, wirtschaftlich ungesicherte Existenz –, sie sind aber durchaus keine Parasiten mehr, stehen nicht mehr einer von vornherein beschränkten Anzahl von Brotherren, sondern einem verhältnismäßig breiten, unpersönlichen, neutralen Abnehmerkreis gegenüber. Sie bilden eine nicht nur an und für sich klassenlose, sondern sich auch an gar keine Klasse attachierende Schicht – eine soziale Gruppe, für die es bisher keine Analogie gab. Sie sind ihrer Weltanschauung nach Demokraten, ihre Sympathien gehören den Rechtlosen und Unterdrückten, sie verdienen sich aber ihr Brot als die Lehrer der vornehmen und wohlhabenden Jugend; die ärmere kann ihre Lehrerdienste weder bezahlen noch verwerten. So werden sie nun zu den ersten Repräsentanten jener „freischwebenden Intelligenz“,<sup>40</sup> die sozial heimatlos ist, weil sie sich in den Rahmen keiner Klasse ganz einfügen kann, weil keine sie ganz in sich aufzunehmen vermag. Euripides gehört seinem ganzen sozialen Habitus nach dieser freien, wurzellosen, zwischen den verschiedenen Klassen haltlos schwebenden Intelligenzschicht an; er empfindet in sozialer Hinsicht höchstens Sympathien, keine Solidarität. Aischylos glaubt noch an die Vereinbarkeit der Demokratie mit seinem aristokratischen Persönlichkeitsideal, obgleich er gerade in der entscheidenden Phase der Entwicklung die Demokratie im Stich läßt; Sophokles opfert dagegen von vornherein die Idee des demokratischen Volksstaates den Idealen der Adelsethik und stellt sich in dem Streit zwischen partikularem Familienrecht und absoluter, egalitärer Staatsgewalt unbedingt auf die Seite der Geschlechteridee. Aischylos

schildert in der *Oresteia* noch ein abschreckendes Beispiel der Selbsthilfe,<sup>41</sup> Sophokles ergreift in seiner *Antigone* schon die Partei der gegen den demokratischen Staat aufbegehrenden Heldin, und im *Philoktet* gibt er seinem Widerwillen gegen die skrupellose „bürgerliche“ Schlauheit und Tüchtigkeit des Odysseus unumwunden Ausdruck.<sup>42</sup> Euripides ist seiner Überzeugung nach zwar Demokrat, das bedeutet aber praktisch nur, daß er eher gegen den alten aristokratischen, als daß er für den neuen bürgerlichen Staat ist. Seine unabhängige Denkart bekundet sich in einer skeptischen Stellung zum Staat überhaupt.<sup>43</sup>

Die Modernität des Dichtertypus, dessen erster Vertreter Euripides ist, äußert sich in zwei charakteristischen Zügen: in der künstlerischen Erfolglosigkeit und der genialischen Weltfremdheit des Dichters. Euripides gewann im Laufe von fünfzig Jahren mit einer Produktion, von der uns der vollständige Text von neunzehn, Fragmente von fünfundfünfzig und die Titel von zweiundneunzig Stücken überliefert sind, nicht mehr als vier Preise; er war also durchaus kein erfolgreicher Bühnenautor – als solcher zwar sicher nicht der erste und der einzige, aber jedenfalls der erste bedeutende Dichter, von dessen Erfolglosigkeit wir Kenntnis haben. Die Erklärung ist nicht etwa, daß es vor ihm so viele Kenner, sondern daß es so wenige Dichter gab; schon die handwerksmäßige Beherrschung der dichterischen Technik sicherte ihnen den Erfolg. Zur Zeit des Euripides ist dieser Zustand bereits überholt; es wird – wenigstens für das Theater – eher zu viel als zu wenig produziert. Das Theaterpublikum der Zeit aber besteht durchaus nicht aus lauter Kennern. Das unfehlbare Kunstverständnis dieses Publikums gehört zu den gleichen Fiktionen wie seine angeblich die ganze Bevölkerung der Polis umfassende, demokratische Zusammensetzung. Die Tyrannen von Sizilien und Makedonien, zu denen sich Euripides sowie auch der wohl erfolgreichere Aischylos vor den kunstverständigen Athenern flüchteten, erwiesen sich als besseres Publikum. Der andere modern anmutende Zug des Dichtertypus, den Euripides in die Geschichte der Literatur einführt, besteht in dem anscheinend freiwilligen Verzicht, im öffentlichen Leben eine

Rolle zu spielen. Euripides war kein Soldat wie Aischylos, kein priesterlicher Würdenträger wie Sophokles, dafür wird uns von ihm als dem ersten Dichter berichtet, daß er die Existenz eines von der Welt zurückgezogenen Gelehrten führte. Wenn sein Porträt mit den wirren Haaren, den müden Augen und dem bitteren Zug um den Mund nicht trügt und wir es richtig deuten, indem wir darin die Diskrepanz von Körper und Geist und den Ausdruck einer ruhelosen, unbefriedigten Seele erblicken, so war er vielleicht der erste unglückliche, der erste an seinem Dichtertum leidende Dichter.

Der Antike ist nicht nur die Vorstellung vom Genie im modernen Sinne fremd, ihre Dichter und Künstler haben auch nichts „Genialisches“ an sich. Die rationalen und handwerksmäßigen Elemente der Kunst wiegen bei ihnen schwerer als die irrationalen und inspirationsartigen. Die Enthusiasmuslehre Platons betont zwar, daß die Dichter ihre Werke einer göttlichen Eingebung und nicht etwa einem technischen Können verdanken, dieser Gedanke führt aber keineswegs zur Verklärung des Dichters, sondern vergrößert nur den Abstand zwischen ihm und seinem Werk und macht aus ihm selber ein bloßes Werkzeug der göttlichen Absicht.<sup>44</sup> Das Wesen des modernen Geniebegriffes besteht gegenüber dieser Auffassung in der Idee der Abstandslosigkeit des Künstlers zu seinem Werk, oder, wenn ein solcher Abstand zugegeben wird, in dem Gedanken, daß das Genie über sein Werk erhaben und in diesem nie zur Gänze enthalten ist. Daher der tragische Zug der Einsamkeit, der Unfähigkeit, sich restlos mitzuteilen, den wir mit dem Begriff des Genies verbinden. Aber nicht nur dieser, auch der andere tragische Zug des modernen Künstlertums, das Verkanntsein von der Mitwelt und das verzweifelte Appellieren an die ferne Nachwelt, ist der klassischen Antike so gut wie unbekannt;<sup>45</sup> vor Euripides findet sich jedenfalls von diesen Zügen keine Spur.

Die Erfolglosigkeit von Euripides lag hauptsächlich daran, daß es in der klassischen Antike so etwas wie einen gebildeten Mittelstand nicht gab. Der alte Adel fand an seinen Stücken kein Gefallen aus weltanschaulichen, das neue bürgerliche