

Sechstes Buch.

Die Perioden der griechischen Kunst.

Erstes Kapitel.

Erste Periode der griechischen Kunst, bis auf die Solonische Zeit.

Das Volk der Griechen ist ein Glied der grossen indogermanischen Völkerfamilie, die im Inneren Asiens ihren Sitz hatte, bevor sich die einzelnen Brudervölker der Inder, Perser, Hellenen, Römer, Germanen von einander trennten und in die Länder einzogen, wo sie ihre Cultur entwickeln sollten. Die vergleichende Sprachforschung, welche durch Vergleichung des grammatischen Baues der von diesen Völkern gesprochenen Sprachen dies grosse Resultat gewonnen, ist nun auch dazu fortgeschritten, sich einen Einblick zu verschaffen in den Culturzustand, den jene Völker vor ihrer Trennung hatten und der gleichsam die gemeinsame Mitgift aller bildet. Es hat sich dadurch herausgestellt, dass wir uns das indogermanische Volk keineswegs in primitiver Rohheit denken dürfen. Man verstand Häuser und Schiffe zu bauen und mancherlei Handwerksthätigkeit wurde geübt, für den Zimmermann hat sich im Griechischen und Sanskrit dasselbe Wort erhalten. Es ist wahrscheinlich, dass schon in dieser ältesten Handwerksthätigkeit künstlerische Elemente, wenn auch nur in einzelnen Ornamenten, hervorgetreten sein werden, wenigstens wissen wir von keinem noch so rohen Volke, das nicht dem zum Leben Nothwendigen etwas Zierendes, etwas über das blosse Bedürfniss Hinausgehendes mitgäbe, und die in der Frühzeit des Völkerlebens überwiegende Thätigkeit der Phantasie und des Gemüths lässt dies als etwas Regelmässiges erscheinen. Indessen aus einer blossen Verzierung der Lebensbedürfnisse entsteht die höhere Kunst nicht; sie hat vielmehr ihren Ursprung in den religiösen Vorstellungen der Völker. Das indogermanische Volk aber war, als es

sich trennte, noch nicht zum Bilderdienst gekommen; noch auf griechischem Boden (und ähnliche Erscheinungen finden wir bei den Bruder-völkern) finden wir eine Zeit der bilderlosen Gottesverehrung. Dies ist die Periode der Pelasger, der ältesten Bevölkerung, die wir auf griechischem Boden treffen. Von der vielbesprochenen Frage, ob diese Pelasger den Griechen stammverwandt waren oder nicht, sehen wir hier ab, für unseren Zweck genügt es, darauf hinzuweisen, dass die Cultur der Griechen überall anknüpft an die der Pelasger, der pelagische Cult in Dodona war auch den späteren Griechen heilig. Ihre Gottesverehrung war ein Naturcultus, an bestimmten Orten verehrten sie die Götter, ohne sich eine feste Gestalt von ihnen zu bilden, nur merkwürdige Naturmale, namentlich gewisse Bäume und Steine, gaben ihrer Verehrung einen Anhalt und machten eben die Oertlichkeit heilig. Zufall und physikalische Erklärungen liegen dem ältesten phantasievollen Volksgeist fern, alle auffallenden Eigenschaften eines Naturgegenstandes schrieb man daher der Thätigkeit eines Gottes zu.

Es ist schwer zu sagen, wie der Uebergang von diesen durch die Natur gegebenen Symbolen göttlicher Nähe und Wirksamkeit zu jenen Bildern der Götter stattfand, die wir bereits in den homerischen Gedichten finden. Vielleicht waren es Einflüsse fremder, götzendienerischer Völker, vielleicht die eigne, sich nach und nach mehr entwickelnde Sinnesweise der Hellenen, welche darauf hinwirkten, dass die Götter im Bewusstsein des Volkes sich allmählig immer mehr zu festen, menschenähnlichen Gestalten verdichteten, wodurch denn das Bedürfniss entstand, sie auch äusserlich so darzustellen. Gewiss ist, dass die ältesten Götterbilder, die alle von Holz waren, noch äusserst primitiv aussahen und wenig Menschenähnlichkeit hatten. Sie wurden nicht in natürlicher Grösse dargestellt, sondern waren kleine Puppen, die man ihrer Kleinheit wegen auf Säulen stellte. In einigen Darstellungen auf Münzen, Gemmen und Vasen finden wir Beispiele solcher alten Cultusbilder, steife Gestalten ohne ausgesprochene Körperform in engen, faltenlosen Gewändern mit dicht geschlossenen Beinen, symmetrisch steifgehobenen Armen, manchmal mit symbolischen Verzierungen bedeckt¹⁾. Die bekannte Gestalt der Diana von Ephesus ist ohne Zweifel noch ein Ueberrest aus jener frühen Zeit.

In diese steifen Götterbilder soll nun zuerst Dädalus Leben und Bewegung hineingebracht haben. Er ist, wie man schon im Alterthum einsah, eine Personification, sein Name bezeichnet ihn als den Schnitzer, und als seine Heimat gilt Athen, von welcher Stadt wir also den durch

¹⁾ Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst I. Taf. 1 u. 2.

Dädalus bezeichneten Fortschritt herzuleiten haben. Seine Werke sind zwar auch noch hölzerne puppenartige Götterbilder, allein nicht mehr so steif wie früher, indem er die Figuren schreitend und mit vom Leibe gelösten Armen darstellte. Wegen dieser Fortschritte wurden die dädalischen Figuren sprichwörtlich zu Mustern der Lebendigkeit, wir würden freilich auch ohne Nachrichten und Nachbildungen vermuthen können, dass sie verglichen mit der späteren Kunst, noch ein sehr seltsames Ansehen hatten.

Aus dem Dasein der Götterbilder erklärt sich als eine leichte und natürliche Consequenz die Erbauung von Tempeln. So lange man die Gottheit als eine unsichtbare, im Reiche der Natur waltende Macht verehrte, genügte ein geweihter Raum und ein Altar unter freiem Himmel, und es erhielt sich auch in bestimmten Fällen noch lange eine solche bild- und tempellose Gottesverehrung. Mit der Einführung der Bilder und der Gewöhnung an eine menschenartige Vorstellung der Götter entstand aber natürlich auch der Gedanke, dem Gotte nun auch ein Haus, einen Tempel zu bauen. Wir haben über die älteste Gestalt der Tempel keine sicheren Nachrichten, doch ist uns ein merkwürdiger, gewiss sehr alter Bau erhalten, der von allen späteren hellenischen Tempeln durchaus abweicht und wenn auch schon von Stein, doch so primitiv aussieht, dass ihm schwerlich eine lange architektonische Entwicklung vorausgegangen sein kann. Dies ist das kleine Heiligthum auf dem Gipfel des Berges Ocha auf Euboea. Innerhalb einer Umfassungsmauer, die indessen wegen der Lage des Tempels auf einer steil abfallenden Höhe nur an einer Seite erforderlich war, erhebt sich ein einfaches, aus mächtigen Steinblöcken erbautes Haus, gegen 40 Fuss lang und etwas mehr als 20 Fuss breit. Die Thür mit je einem Fenster an ihren Seiten befindet sich an der südlichen Längenseite, eine Abweichung von dem späteren Brauch, wonach die Thür an der nach Osten gelegenen Schmalseite angebracht ist, die sich indess durch die räumlichen Verhältnisse erklären lässt. Im Inneren springt in der Mitte der westlichen Wand in geringer Höhe über dem Fussboden eine Steinplatte vor, die wohl zur Aufnahme eines Götterbildes diente. Besonders merkwürdig aber ist die Construction des Daches. Die Ueberdeckung ist hier nämlich in ganz ähnlicher Weise, wie an den gleich zu besprechenden cyklopischen Thoren und Thesauren, durch allmählig einander überragende Steinbalken bewerkstelligt, nur berühren und stützen sich diese Balken nicht alle, sondern in der Mitte des Daches ist ein achtzehn Fuss langes und fast zwei Fuss breites Lichtloch gelassen, welches sich durch schräge Abkantung der dasselbe bildenden Balken nach innen zu erweitert, um eine grössere Lichtmasse einfallen zu lassen. Diese Balken

aber haben ihren Schwerpunkt auf der Wand, die eben desswegen eine sehr mächtige Dicke, von etwa vier Fuss hat. Es scheint, dass uns in diesem Heiligthum ein Beispiel vordorischer Tempelbaukunst erhalten ist, das an Alter den ältesten profanen Bauten auf griechischem Boden nicht nachstehen möchte, wie es ihnen in der Construction verwandt ist.

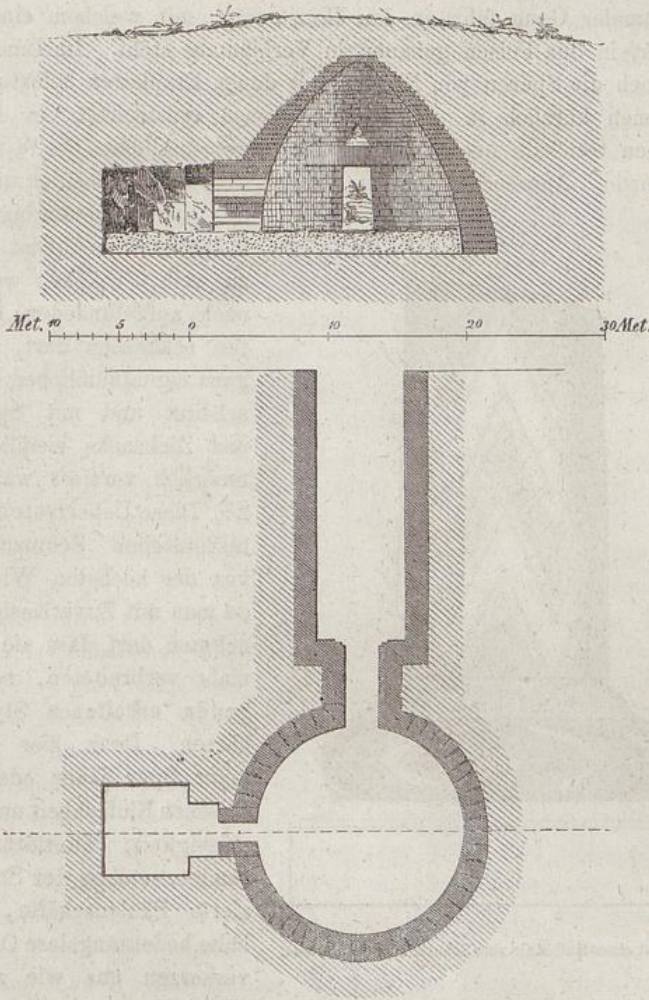
Die ältesten uns erhaltenen Profanbauten sind die Mauern der alten Königsburgen und Städte, welche die späteren Griechen selbst mit einem Ausdrucke der Verwunderung cyklopische Mauern nannten, wie man in christlicher Zeit auch wohl von Riesen- oder Teufelsmauern gesprochen hat. Gewöhnlich begreift man unter diesem Namen zwei unter sich nicht wenig verschiedene Arten von Mauern, von denen die eine aus gewaltigen unbehauenen Steinblöcken besteht, deren Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt sind, während die Blöcke der anderen mit grossem Geschick in polygonaler Form bearbeitet und so auf einander gelegt sind, dass die oberen Steine stets in die wunderlichen, scharfen Winkel der unteren Lage genau eingreifen, woraus denn eine völlig unerschütterliche Festigkeit entsteht. Doch hat nur die erste Art ein Recht auf den Namen cyklopischer Mauern, der sogar nach den Berichten der Alten nur an der Landschaft Argolis haftet, wiewohl sich manche andere den argivischen Beispielen ähnliche Mauern in und ausserhalb Griechenlands, in Italien wie in Kleinasien erhalten haben. Jene polygonale Bauweise aber scheint nicht auf so hohes Alter Anspruch machen zu können, sie geht parallel mit dem regelmässigen Quaderbau und es hing unzweifelhaft nur von der einem Ort eigenthümlichen Lagerung und Brechung des Gesteins ab, ob man in Quadern oder Polygonen baute. Unter den cyklopischen Mauern sind die von Tiryth die grossartigsten, der Reisende Pausanias meint, sie verdienen keine geringere Bewunderung als die ägyptischen Pyramiden, die Steine seien so gross, dass nicht einmal der kleinste von ihnen durch ein Gespann Maulthiere in Bewegung gesetzt werden könnte. In der That sind diese Mauern lebendige, ausdrucksvolle Zeugen jener ritterlichen, kraftvollen Zeit, deren Andenken in der griechischen Heroensage fortlebt.

Die Thore der cyklopischen Mauern sind noch in sehr einfacher, roher Weise construirt; eine feste, leicht ausführbare Regel, um den Zweck der Thüröffnung mit dem der Beibehaltung des Zusammenhangs der Mauer zu vereinigen, existirte noch nicht. In einzelnen Fällen ist die Bedeckung der Thür durch einen einzigen gewaltigen Stein bewirkt, in anderen aber den Seitenwänden durch Auflegen überragender Steine eine schräge, nach oben zusammenlaufende Richtung gegeben, wodurch denn die obere Oeffnung schon mit einem kleineren Steine zu decken war. Die Mauern von Tiryth sind sogar im Inneren von Gängen durch-

zogen, die auf ähnliche Weise durch schräg übereinander vortretende Steine bedeckt sind.

Ausser den Mauern hat sich an mehreren Orten Griechenlands ein

Fig. 27.



Schatzhaus des Atreus, Grundriss und Durchschnitt.

eigenthümlicher Theil der alten Königsburgen erhalten, ohne Zweifel weil er der festeste war, nämlich das Schatzhaus (Thesaurus), ein rundes, kuppelartig spitzes Gebäude, ganz oder theilweise unterirdisch, wie es scheint ohne Beleuchtung, welches zur Aufbewahrung der Kost-

barkeiten, der schönsten Waffen, Gefässe, Becher und anderer Erbstücke diente. Dies ist wenigstens die antike Tradition, in neuerer Zeit aber hat man diese Gebäude nicht ohne Grund für Gräber der alten Könige erklärt. Am besten erhalten ist der Thesaurus des Atreus zu Mycenae (Fig. 27). Er ist 50 Fuss hoch und hat ebensoviel im Durchmesser; ein schmaler Gang führt in den Hauptraum, mit welchem eine Seitenkammer, in den Felsen gehauen, in Verbindung steht. Im Inneren sieht man noch die Spuren von Nägeln, mit denen Erzplatten befestigt waren, von denen kürzlich in einem ganz ebenso construirten, in der Nähe liegenden Gebäude noch eine an ihrer ursprünglichen Stelle vorgefunden wurde. Aeusserlich scheint der Eingang mit Halbsäulen und Tafeln

Fig. 28.



Fragment einer Halbsäule vom Schatzhause des Atreus.

aus verschiedenfarbigen Marmorstücken bekleidet gewesen zu sein, welche, wenn man nach 'aufgefundenen Fragmenten schliessen darf, in einem ganz eigenthümlichen Style gearbeitet und mit Spirallinien und Zickzacks ziemlich abenteuerlich verziert waren (Fig. 28). Diese Ueberreste des architektonischen Schmuckes sind von der höchsten Wichtigkeit, da man mit Zuverlässigkeit annehmen darf, dass sie dem damals verbreiteten, sonst nirgends erhaltenen Style angehörten. Denn hier ist noch keine Spur jener edelen griechischen Einfachheit und Zweckmässigkeit; buntfarbige Zusammensetzung der Steine, verzierte Säulenschäfte, willkürliche, bedeutungslose Ornamente

versetzen uns wie zu einem

Volke ganz anderer Art¹⁾, und auch die Bekleidung mit Metallplatten, die wir im Inneren fanden, muss als etwas Fremdes, dem Orient, wo sie nach Berichten alter Schriftsteller vorkam, Entlehntes angesehen

¹⁾ K. O. Müller in den Wiener Jahrb. Band 36. S. 186. Eine Reconstruction des Portals versucht Donaldson im Supplement to the antiquities of Athens, doch bleibt manches unsicher.

werden. Die kuppelartige Form dieses und ähnlicher Gebäude ist nicht durch eigentliche Wölbung, sondern durch horizontale, allmähig zusammenretende, oben durch einen Schlusstein bedeckte Steinlagen hervorgebracht. Sie ist aber hier wie an den Thoren, wo wir sie schon bemerkten, nicht eine freie Aeusserung des Geschmackes, sondern nur ein Werk der Nothwendigkeit. Bei den Schatzhäusern war sie schon durch die unterirdische Anlage bedingt; man bedurfte einer Construction, welche der Last der Erdmasse widerstand. Bei den anderen Bauten war es nicht minder der Mangel an einer bequemeren Technik, welcher zu diesem schwierigen und gewaltsamen Mittel führte. Auch bei den Aegyptern und Babyloniern fanden wir Gewölbe ähnlicher Art, nicht durch den Steinschnitt, sondern durch horizontal aufgelegte, überragende Steine gebildet, und schon oben¹⁾ wurde bemerkt, dass diese Form bei fast allen Völkern des Alterthums wiederkehrt. Es hat daher den Anschein, als sei sie überall selbstständig, aus gleicher Unkenntniss besserer Mittel entstanden, indessen bestimmen uns weiter unten zu erwähnende Umstände, für Griechenland lieber eine Entlehnung, als einen selbstständigen Ursprung derselben anzunehmen.

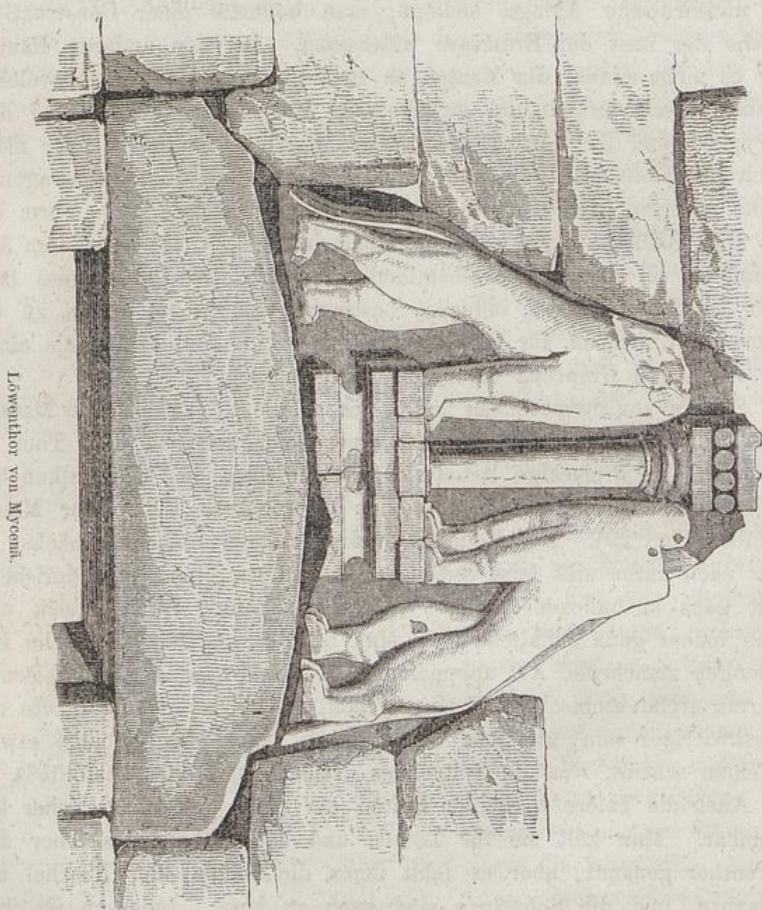
Spuren von Steinsculptur finden wir an diesen cyklopischen Mauern nicht häufig; der einzige Ueberrest einer solchen ist an dem Thor in Mycenae, eine dreieckige Relieftafel, welche über dem Thürbalken befindlich die zur Entlastung desselben erforderliche Lücke der Mauer ausfüllt (Fig. 29). Der Reliefschmuck derselben besteht zunächst in einer nach unten sich leise verjüngenden und mit einem dem dorischen nicht ganz unähnlichen Kapitäl versehenen Säule, deren Gebälk und Basis indess ganz auffallend ist. Man hat desswegen symbolische Beziehungen mancherlei Art angenommen, während Andere die Erklärung auf rein architektonischem Gebiet suchen, eine Entscheidung dürfte um so schwieriger sein, als über der obersten Platte des Gebälks etwas zu fehlen scheint, was die Spitze des dreieckigen Feldes ausfüllte²⁾.

Auch die Thiere zu beiden Seiten der Säule sind nicht sicher bestimmbar. Man hält sie für Löwen und hat deshalb das Thor das Löwenthor genannt, aber es fehlt ihnen die Mähne, der Büschel am Schwanz, und die Schwänze sind auch zu kurz. Indessen ist ihre Bedeutung ohne Zweifel die der Wächter des Thores. Die Darstellung ist nicht ganz ohne Naturwahrheit, namentlich in der Biegung der Brustpartie, die durch die Richtung der jetzt fehlenden, zurückgebogenen Köpfe veranlasst ist, im Ganzen aber weichlich und stumpf, so dass

¹⁾ Band I. 159.

²⁾ Vgl. Bötticher, Verzeichniss der Abgüsse im Neuen Museum zu Berlin, Nachtrag, Abthlg. I. 135 ff.

man nicht ohne Grund einen fremdländischen Ursprung des Werkes annimmt. Auch die Sage lässt die Cyklopen, die mythischen Urheber dieses Werkes, aus Lycien nach Argos kommen. Ausser diesem Löwenthor ist nur noch das merkwürdige Relief der Niobe am Berge Sipylos bei Magnesia zu erwähnen, welches schon die Ilias kennt. Es ist ein



Löwenthor von Mycenae.

Fig. 29.

an einer Felswand in der Höhe von 200 Fuss angebrachtes Hochrelief, in etwa dreifacher Naturgrösse, aber in ganz rohen Umrissen, eine sitzende Frau in trauernder Haltung darstellend. Neuere Reisende bestätigen die Bemerkung des Pausanias, dass man in der Nähe nichts sehe, in einiger Entfernung aber ein betrübtes Weib erkenne.

Wenden wir uns nun zu den homerischen Gedichten, die uns zuerst

ein klares und zuverlässiges Gesamtbild griechischer Verhältnisse geben. Wie sehr man sich auch die Griechen der ältesten Zeit barbarischen Einflüssen unterworfen denken mag, hier finden wir sie schon weit in der Umbildung derselben vorgeschritten. Sitten und Regierungsformen, Götterlehre und Cultus sind im Ganzen vollkommen griechisch, dem entsprechend, was sich in späterer Entwicklung entfaltetete und sich mehr in einzelnen Aeusserungen als seinem inneren Geiste nach veränderte. Die Klarheit der Anschauung, das feine Gefühl für alles Menschliche, die Richtung auf männliche Thatkraft, die Freiheitsliebe und die Unbefangenheit gegen alle Satzung, alle diese schönsten Züge des griechischen Volkes zeigen sich hier schon in bedeutendem Maasse entwickelt, und vor allem ist der Schönheitssinn in seiner eigenthümlich griechischen Form schon bedeutend gereift. Homer selbst kennt zwar den Namen der Hellenen, als Gesamtbezeichnung aller Griechen, den der Barbaren als Bezeichnung aller Fremden, noch nicht. Er erzählt auch manches Barbarische so unbefangen, dass man sieht, er ist sich des Gegensatzes in allen Consequenzen noch nicht bewusst. Wir sehen daher bei ihm den griechischen Geist noch nicht auf seiner Höhe, aber schon der völligen Entwicklung genähert, und seine Gesänge selbst, in ihrer ächt griechischen Schönheit und Humanität, mussten diese Entwicklung mächtig fördern. Wenn man Homers Gesänge mit den späteren Dichtungen vergleicht und das griechische Wesen in ihnen so vollständig vorfindet, dass wenigstens für epische Dichtung schon das Höchste geleistet war, so sollte man glauben, dass auch die bildende Kunst, als ein so wesentlicher Theil des griechischen Lebens, schon vorgeschritten gewesen sein müsste. Diese Voraussetzung wird indessen nicht bestätigt; unsere Kenntniss dieser Zeit, die wir wiederum nur durch Homers Dichtungen erlangen, ist zwar eine sehr mangelhafte, indessen können wir doch mit Sicherheit entnehmen, dass der griechische Charakter in der bildenden Kunst noch nicht durchgedrungen war.

Was zunächst die Architektur betrifft, so fehlt es uns über die Gestalt der Tempel gänzlich an Nachrichten. Die Burgen der Könige lernen wir genauer kennen und finden sie geräumig, mit manchen Bequemlichkeiten einer noch einfachen, patriarchalischen Sitte versehen, im Inneren mit Säulen und selbst mit kostbarem Schmucke verziert. Das Königshaus in Ithaka mit seiner grossen Säulengetragenen Versammlungshalle, mit Nebenkammern und Frauengemächern wird uns in der Odyssee anschaulich genug. Andere fürstliche Wohnungen, des Menelaos, des Alkinoos, scheinen bei ähnlicher Einrichtung noch prachtvoller ausgeschmückt. Erzplatten an den Wänden werden erwähnt, und die Gesimse, Pfeiler und Thüren hatten anderen Metallschmuck, so

dass das Ganze in fabelhafter Pracht strahlte¹⁾. Offenbar begegnen wir hier derselben Geschmacksrichtung, wie an jenen Thesauren, die ebenfalls im Inneren mit Erz bekleidet waren. Weit einfacher dagegen waren die Grabmäler, schlichte Erdhügel mit einem Stein auf der Spitze und an der Basis rund ummauert. Griechenland und die Ebene von Troja sind noch voll von solchen Grabhügeln, Pausanias gedenkt ihrer an vielen Orten mit den Namen gefeierter Heroen, deren Andenken mit ihnen verknüpft war, so dass wir sie als eine dieser Zeit eigenthümliche Form betrachten dürfen.

Hinsichtlich der Plastik sind Homers Nachrichten über die Bilder der Götter unzureichend, er erwähnt eine Statue der Pallas in Troja, die sitzend dargestellt war, da die troischen Frauen ihr das Gewand auf die Kniee legten (Il. 6, 301), aber Näheres erfahren wir nicht. Schwerlich dürfen wir sie uns weiter fortgeschritten denken, als jene alten hölzernen Idole, die wir oben erwähnten, wenigstens erscheint das troische Palladion, das berühmte Bild der streitbaren Pallas, dessen Raub zum Fall Troja's nothwendig war, auf späteren Darstellungen in durchaus primitiver Gestalt. Etwas genauer werden wir über die profane Kunst unterrichtet. Manche kunstreich verzierte Geräte, die Fackelhaltenden Jünglinge im Hause des Alkinoos und das Gewand, in welches Helena viele Kämpfe der Troer und Achäer hineinwebt, deuten darauf hin, dass die Kunst damals schon verbreitet und beliebt war, und die Beschreibung des Achillesschildes, die manches Undarstellbare enthält, lässt nicht auf eine Unbekanntschaft mit ihr schliessen, sondern ist nur als ein dichterisches Gemälde aufzufassen, bestimmt, die hohe Kunstfertigkeit des göttlichen Werkmeisters Hephästus zu schildern. Beachtenswerth ist aber, dass von mehreren kunstreichen Metallwerken bemerkt wird, dass sie von den Phöniziern stammten, es scheint, dass Griechenland damals noch abhängig war von der älteren Cultur des Auslandes.

An die Betrachtung der ältesten Kunst im eigentlichen Griechenland knüpfen wir eine kurze Uebersicht über die ältesten Kunstleistungen einiger den Griechen verwandter Völkerschaften Kleinasiens. Es sind drei

1) Telemachos im Saale des Menelaos:

Schaue doch, Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus, dem Olympier, innen der Vorhof.

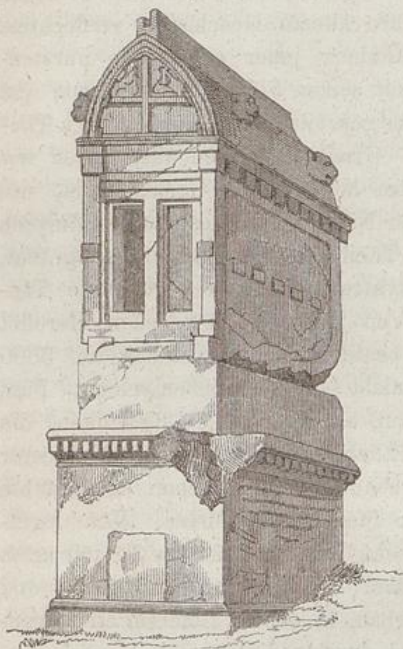
Völker, die theils durch Sprache und Cultus, theils durch geschichtliche Ereignisse mit den Griechen zusammenhängend, gerade für die älteste Cultur Griechenlands bedeutsam sind, während sie in späterer Zeit sich mehr empfangend als gebend verhalten. Diese Völker sind die Lyder, Lycier und Phryger, von denen nach der Sage sowohl Künste als Gottesdienste den ältesten Griechen mitgetheilt wurden, wir bemerkten schon oben, dass die Cyklopen von Lycien stammen sollten. Indessen zeigen die Denkmäler dieser Völker, die den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnde verdankt werden und nur in Gräbern bestehen, doch nur zum Theil eine deutliche Verwandtschaft mit den griechischen.

Das erste dieser Völker sind die Lyder, zwar nicht den Griechen stammverwandt, aber doch eng in ihre älteste Geschichte verflochten. Denn der Lyder Pelops war der Ahnherr jener achäischen Fürstenthäuser im Peloponnes, des Atreus mit seinen Söhnen Agamemnon und Menelaos, deren Namen mit den oben geschilderten erzbekleideten Thesauren und Palästen verknüpft sind. Grade in Lydien aber finden wir dieselbe Form des Grabmals, die dem homerischen Griechenland, wie wir sahen, eigenthümlich war. In der Nähe von Sardes und von Smyrna nämlich erheben sich zahlreiche, zum Theil höchst kolossale Hügelgräber, von denen dort das Grabmal des Alyattes, hier das sogenannte Tantalosgrab die bedeutendsten sind. Von jenem spricht schon Herodot mit der grössten Bewunderung und bestimmt seinen Umfang auf 3800 Fuss, was nach neueren Messungen nicht sehr übertrieben scheint. Fünf Pfeiler oder Kegel standen oben darauf, an welchen sich diejenigen, die sich an dem Bau betheiligte, inschriftlich verewigt hatten, in neuerer Zeit sind die aus Marmorquadern gebaute, freilich schon ausgeraubte Grabkammer und auch Reste dieser Pfeiler aufgefunden. Von geringeren Dimensionen aber noch immer sehr bedeutend ist das Tantalosgrab am Sipylos. Es erhebt sich auf einem kreisrunden, ummauerten und von einem Gesimse umsäumten Unterbau, in dessen Innerem andre concentrische Mauerringe angebracht und durch radienförmige Mauern verbunden sind. In der Mitte des Unterbaues, dessen Durchmesser 200 Fuss beträgt, befindet sich die kleine viereckige Grabkammer, die spitzbogig mit allmählig über einander vorkragenden Steinen überwölbt ist, also in der Weise, die wir auch an den griechischen Thesauren fanden. Man darf wohl als gewiss annehmen, dass zwischen diesen lydischen Königsgräbern und den entsprechenden griechischen Bauten ein historischer Zusammenhang besteht.

Wir wenden uns sodann nach Lycien, einem mit Griechenland durch Religion und Sage eng verbundenen Lande, dessen Sprache nach den bis jetzt entzifferten Inschriften gleichfalls der griechischen sehr

nahe steht, fast als ein Dialekt derselben zu bezeichnen ist. Hier hat namentlich der Engländer Fellows eine grosse Anzahl eigenthümlicher Gräber entdeckt. Es sind theils Freibauten, thurmartige Pfeiler mit flachem Dach, und häufiger sarkophagähnliche Denkmäler, auf hohem Unterbau ruhend und von einem spitzen Bogen gedeckt (Fig. 30), so dass die Grabkammer hoch über dem Boden, manchmal unmittelbar unter dem Dach sich befand, theils aber in den Felsen gehauene Gräber mit frei hervortretenden Façaden. Die eine Classe der letzteren zeigt ionischen Styl und wird daher erst später näher zu betrachten

Fig. 30.



Lycischer Sarkophag.

sein, die andre ungleich primitivere aber gewährt die merkwürdige Anschauung einer auf das Genaueste in Stein übertragenen Holzarchitektur. Ganze Felswände sind bedeckt mit solchen von vorragenden Baumstämmen überdeckten und mit einem steilen, bald spitzbogigen bald gradlinigen Giebel gekrönten Gräbern. (Fig. 31).

Endlich die Phryger, ebenfalls durch Sprache und vielfältige Mittheilung von Künsten und Gottesdiensten den Griechen sehr nahe stehend. Auch bei ihnen finden wir, wie in Lycien, eine doppelte Art von Felsengräbern, eine spätere, sichtlich unter griechischem Einfluss stehende, zu welcher aber nicht der ionische, sondern dorische Styl benutzt ist, und eine durchaus selbstständige, unzweifelhaft hochalterthümliche. Die Façaden

der letzteren stellen eine viereckige Wand von etwas grösserer Breite als Höhe nebst einem dieselbe bekrönenden flachen Giebel und somit ungefähr den Umriss eines Hauses dar, sie treten aber nicht so frei und kräftig hervor, wie in Lycien, sondern sind von sehr flachem Relief und ohne alle architektonische Gliederung. Die Wandfläche besteht nämlich aus einem mittleren, fast quadratischen Felde, in welchem sich unten die sehr niedrige Thür der Grabkammer öffnet und das entweder unverziert oder mit einem mäanderartigen, aus rechtwinkelig gebrochenen Linien gebildeten Muster bedeckt, und einem dieses Wand-

feld oben und auf den Seiten umschliessenden Rahmen, der aber ebenfalls nur mit einem durchgeführten Muster von Rauten oder ähnlichen

Fig. 31.



Lycische Felsengräber.

gradlinigen Formen geschmückt ist. Eine gleiche Decoration haben dann die beiden balkenartig gestalteten Dachschrägen des Giebels, so jedoch,

dass sie auf ihrer Spitze jede in eine der ionischen Volute ähnliche Gestalt auslaufen, welche beide aneinanderstossend den Giebel bekrönen. Das Ganze gleicht hienach mehr einem von leichten Stäben gebildeten und mit Teppichen bekleideten Zelte, als einem festen Bau und hat nur durch den flachen Giebel und durch die freilich in ungewöhnlicher Weise verwendete Volute einige Verwandtschaft mit der griechen Architektur. Das grösseste und wahrscheinlich auch älteste dieser Monumente ist das Grab des Midas bei Daghan-lu, etwa vierzig Fuss hoch und von einer phrygischen Inschrift umgeben, in welcher sich der Name des Königs Midas findet.

Blicken wir zurück auf die oben geschilderte Kunstthätigkeit des ältesten Griechenlands, so begegnen wir kaum irgendwo einer eigenthümlich hellenischen Form. Während im Leben und in der Dichtung das griechische Gefühl sich schon kräftigst regte, war in der Baukunst und im Bildlichen der griechische Sinn noch vom orientalischen Geiste gefesselt. Dies dauerte bis zum Auftreten des dorischen Stammes, erst die unter dem Namen der dorischen Wanderung bekannte politische Umwälzung rief eine neue und eigenthümlich hellenische Thätigkeit auf dem Gebiet der Kunst hervor. Der Stamm der Achäer, auf dem die Cultur des homerischen Griechenlands beruht, verlor durch die Dorier, welche obernd aus den nördlichen Gebirgen in die unteren, milderen Gegenden herabstiegen, seine politische Bedeutung, und von nun an sind es die Stämme der Dorier und Ionier, von denen alle höhere Cultur Griechenlands ausgeht. Der dorische Stamm erscheint als der Vertreter des nationalen, männlichen Elementes, ernst und kräftig, während der weichere Sinn der Ionier gewandter, empfänglicher, für die Künste des Friedens, Dichtung und Bildung, geschickter, aber auch dem Eindringen des Fremden und dadurch dem Verfall der Sitte und der Auflösung in egoistische Vereinzelung mehr ausgesetzt war. Der Gegensatz und die Wechselwirkung dieser Stämme ist eine der glücklichen Eigenthümlichkeiten des hellenischen Volkes, welche es vor einer einseitigen Richtung behütete und eine umfassende Bildung beförderte. Ohne den höheren sittlichen Ernst des Dorismus würde die Empfänglichkeit des ionischen Stammes nicht so gediegene Früchte getragen, ohne diesen weichen Sinn jener der zartesten Blüten entbehrt haben. Besonders wichtige Ergebnisse dieser neuen, von den Doriern gegebenen Anregung waren die Ausbildung strenger Zucht und Sitte, die höhere Achtung männ-

licher Kraft, die Wichtigkeit, welche den gymnastischen Uebungen beigelegt wurde, die Verbindung des gesammten Hellas zu den grossen Kampfspielen. Aber auch manche Nachtheile waren damit verbunden, und nicht bloss vorübergehende. Eine gewisse Härte trat zunächst an die Stelle der milden, menschlichen Gesinnung der homerischen Griechen, und als diese wieder nachliess, waren wenigstens einige Züge der früheren patriarchalischen Zeit verschwunden. Jene edle Gestalt der Weiblichkeit, welche wir in der Penelope, Andromache und Nausikaa des Homer erkennen, finden wir nun nicht mehr. Die Frauen wurden entweder mehr oder weniger in orientalischer Abgeschlossenheit gehalten, wo sie denn an der Oeffentlichkeit des Lebens und an der geistigen Bildung der Männer keinen Antheil hatten, oder sie erhielten, wie es in den dorischen Staaten geschah, eine der männlichen ähnliche Erziehung, bei der dann das eigentlich Weibliche ohne Ausbildung blieb. Das Vorherrschen des männlichen Elements begünstigte zwar die bürgerlichen Tugenden, aber nicht die, welche dem Kreise der Familie angehören, und führte ausserdem zu einer Entsittlichung in dieser Beziehung, welche das Verderben und die Schmach Griechenlands wurde.

Es ist begreiflich, wie diese Sinnesänderung den bildenden Künsten förderlich sein musste; sie gab ihnen Ernst und Ruhe, Klarheit und Maass. Betrachten wir die Gestalten Homers, so ist die plastische Anlage unverkennbar, allein eben so deutlich zeigen seine Gedichte selbst, dass sie noch nicht ganz gereift war. Seine Götter wenigstens schildert der Dichter in ihren Handlungen zwar menschlich und bestimmt, in ihrer Körperbildung aber noch zum Theil mit phantastischen Zügen; sie sind von ungeheurer Grösse, im Falle mehrere Aecker Landes bedeckend, in ihren Bewegungen maasslos, die Schritte reichen vom Himmel zu den Gebirgen der Erde. Damit sie sich plastisch gestalteten, bedurfte es noch des genaueren Eingehens in die menschliche Natur, des beschränkenden Maasses. Dies konnte freilich bei so entschiedener Anlage nicht ausbleiben, sobald sich der Sinn auf die menschlichen Verhältnisse, auf das Bürgerliche und Sittliche mit Schärfe und Liebe wandte; ehe aber diese plastische Richtung für die Kunst fruchtbar wurde, musste sie das wirkliche Leben durchbilden, und diese Arbeit war besonders in Griechenland eine lange und langsame, weil fromme Ehrfurcht vor dem Hergebrachten ein wesentlicher Zug der hellenischen Gesinnung war. Eben dieser Langsamkeit der ersten Schritte höherer Cultur verdankt Griechenland die vollendete Schönheit seines Wesens, es wuchs wie ein wohlgearteter Jüngling, in strenger Zucht und Mässigkeit heran, um im reiferen Alter desto sicherer und schöner aufzutreten. Der Sinn war auf das Nöthige gerichtet; die

Verfassungen der Staaten zu gründen, die Bürger in reiner Sitte zu erziehen, die Bande zu knüpfen, welche die vielgestaltigen Landschaften Griechenlands vereinigen sollten, dies war das Kunstwerk, für welches die Männer des lykurgischen und solonischen Zeitalters begeistert waren. Das hohe Selbstgefühl des griechischen Volkes, sich zu allem Edelen und Hohen berufen zu glauben, lag dieser Begeisterung zum Grunde, und führte, als es sich in der Gestaltung der wirklichen Dinge bewährt hatte, auf die künstlerische Durchbildung und Darstellung. Nach der Gründung äusserer Ordnung, bei zunehmendem Reichthume und fortdauerndem Frieden brachte der Wetteifer der einzelnen, aufblühenden Gemeinwesen grosse Bauunternehmungen, kostbare Weihgeschenke an berühmte Tempel und Orakelstätten, endlich den Wunsch hervor, ihre verdienten Bürger, die Besieger der Tyrannen oder die, welche in den Kampfspielen zum Ruhm ihrer Vaterstadt den Preis davon getragen hatten, durch Bildsäulen zu ehren.

In dieser Periode einfacher Sittenstrenge machten sich nun die Gefühle, welche die grossen politischen und sittlichen Veränderungen herbeigeführt hatten, auch auf künstlerischem Gebiete geltend. Der griechische Geist streifte zunächst in der Architektur den Schmuck asiatischer Pracht ab, und erzeugte jenen folgereichen Formgedanken, den ich schon oben als den Ausgangspunkt hellenischer Kunst bezeichnete, den Gedanken des Säulenhauses, des peripterischen Tempels. Mag man auch immerhin den einfacheren Antentempel als eine frühere Form des dorischen Tempels betrachten, so ist doch der Peripteros gewiss so alt wie die dorische Wanderung, denn wir haben Kunde von einem gleich nachher in dieser Form erbauten Tempel. Das Genauere seiner Entstehung wissen wir nicht; ob er die Folge eines absichtlichen Strebens gewesen, um die einfache Tempelhütte mit einer ihre Würde andeutenden Umgebung zu versehen, sie unter den Säulengetragenen Baldachin des Daches zu stellen, ob er noch in Holz, dem ältesten Material des dorischen Tempels, und dann etwa in einem Mischstyl mit Holzbalken und weit gestellten Steinsäulen ausgeführt wurde ¹⁾, ob demnächst Studien ägyptischer Architektur weniger wegen einzelner Berührungspunkte, wie der dort vorkommenden sogenannten protodorischen Säule, als wegen der dort so gründlich ausgebildeten Praxis des Steinbaues vorhergegangen sein mögen oder andere Vorbilder eingewirkt haben, das alles müssen wir dahin gestellt sein lassen; aber im Wesentlichen war die Schöpfung des dorischen Tempels, dieses so organisch durchgebildeten und in sich einigen Ganzen, gewiss eine selbst-

1) Semper, a. a. O. II. 408.

ständige That des griechischen Volkes, hervorgegangen aus dem strengen architektonisch bildenden Geiste, der auch in den Verfassungen der Städte wirksam war. Einfachheit, Gleichheit, Mässigkeit, männliche Kraft, Verbannung des barbarischen Luxus der Fürstenhäuser waren hier wie dort die glücklich gelösten Aufgaben.

Als die technische Grundlage des dorischen Styls mag man mit einigem Rechte die Anwendung des Steinbalkens betrachten, welcher die enge Stellung der Säulen und in weiterer Folgerung die einfache, streng auf das Nothwendige oder Zweckmässige gerichtete Durchbildung aller Theile bedingte, aber schon dieser Gebrauch des Steinbalkens selbst, die Durchführung desselben Materials im ganzen Bau, hat auch eine ästhetische Bedeutung und giebt die Richtung an, der gemäss dann alle Details mit bewundernswerther Feinheit des Sinnes ausgebildet sind. Die nähere Betrachtung derselben, die wir schon oben angestellt haben, zeigt deutlich, wie vortrefflich sie alle jenem Gedanken des Peripterischen entsprechen, und es ist begreiflich, dass man in dieser Frühzeit unmittelbar nach dem Auffinden dieser acht nationalen Form ihre Eigenthümlichkeiten strenge, selbst mit einiger Uebertreibung der dichteren Säulenstellung, der Schwere des Gebälks u. s. f. durchführte.

Von den ältesten dorischen Tempeln geben uns die Schriftsteller nur kurze unzureichende Angaben, bis auf einen, den uns Pausanias (V. 16) etwas näher beschreibt. Dies ist der merkwürdige, kurz nach der dorischen Wanderung erbaute Tempel der Hera in Olympia, ein Peripteros mit sechs Säulen vorn und hinten. Das von den Säulenreihen umschlossene Haus hatte die Form eines Antentempels, aber nicht eines einfachen nur mit einer Vorhalle versehenen, vielmehr entsprach dieser Vorhalle ein Hinterhaus, welches ebenso wie jene durch zwei Säulen geöffnet war. Eine der beiden Säulen des Hinterhauses war von Holz, die vermuthlich zur Erinnerung an einen früheren Holztempel beibehalten war. Die uns erhaltenen Monumente reichen nicht in die Zeit dieses Baues hinauf, doch gehören wenigstens zwei derselben noch dieser Periode an, wie man bei dem einen aus seinen Bildwerken, bei dem anderen besser erhaltenen aus dem hochalterthümlichen Charakter seiner Formen schliessen darf. Jenes ist der Tempel von Assos, welcher in roherem Stein ausgeführt ist, und in einigen Punkten von dem ausgebildeten Dorismus der späteren Zeit abweicht. Es fehlen nämlich die Tropfen unter den Triglyphen und ausserdem ist der Architrav mit Reliefs verziert, die unten näher zu betrachten sind. Der andere ist der Tempel von Korinth (Fig. 32), der in den wesentlichen Formen durchweg der späteren Entwicklung des dorischen Styls entspricht und nur in den Verhältnissen davon abweicht. Nur sieben (vor

Kurzem noch zwölf) Säulen und ein Stück des Architravs sind erhalten. Die Säulen sind höchst niedrig, noch nicht vier Durchmesser hoch und sehr stark verjüngt, übrigens aber mit zwölf Kannelluren und einem durch drei Einschnitte gebildeten Säulenhalse versehen, die Kapitäle etwas weniger kräftig als die späteren; der Charakter hat eine gewisse Trockenheit. Das Material ist ein geringerer, mit Stuck bekleideter Stein, welcher Umstand denn natürlich auch ein Motiv für schwerere Verhältnisse war.¹⁾

Fig. 32.



Tempel zu Korinth.

Auch die erste Anwendung des ionischen Styls fällt in diese Periode. Entstanden ist derselbe wahrscheinlich im kleinasiatischen Griechenland, unabhängig vom dorischen Styl, aber nicht ganz unabhängig von der Bauweise der älteren Culturvölker Asiens. Einzelne Aehnlichkeiten, auf die wir schon im ersten Bande²⁾ hinwiesen, lassen darüber keinen Zweifel. Diese Einzelheiten sind indess zu wenig erheblich und das Ganze ist zu eigenthümlich, als dass wir nicht auch den ionischen Bau als eine ächt hellenische Schöpfung betrachten müssten. Wann derselbe entstanden, wissen wir nicht, jedenfalls in einer Zeit, von welcher die uns erhaltenen Monumente um Jahrhunderte ent-

¹⁾ Uebrigens herrscht hinsichtlich der Datirung der erhaltenen architektonischen Monumente, mit Ausnahme der durch geschichtliche Notizen bestimmbar, grosses Schwanken. In der Plastik und Malerei wird mit viel grösserer Sicherheit die Stylperiode erkannt, als in der Architektur.

²⁾ S. 168.

fernt sind, denn schon im eigentlichen Griechenland finden wir ihn bereits am Ende des siebenten Jahrhunderts und zwar an einem Beispiel, welches auf eine noch frühere Anwendung schliessen lässt. An einem und demselben Gebäude nämlich, an dem zur Aufnahme von Weihgeschenken gebauten Schatzhause des sicyonischen Tyrannen Myron in Olympia, waren beide Baustyle, der dorische und ionische, zur Anwendung gekommen. Ueber die älteste Gestalt des ionischen Styls, über die Veränderungen, die in der unseren Denkmälern vorausliegenden Zeit mit ihm vorgegangen sein werden, sind wir nicht besser unterrichtet als beim dorischen Styl, nur dies dürfen wir für die ionische Säule aus der Form ihres in der Vorder- und Seitenansicht verschiedenen Kapitälts schliessen, dass sie nicht für periptale Verwendung geschaffen wurde. Jenes oben (S. 22) beschriebene ionische Eckkapitäl ist sichtlich keine ursprüngliche Form, sondern erst durch die peripterale Anordnung nothwendig geworden ¹⁾. Auf einige andere Veränderungen in der

Entwicklung des ionischen Styls lassen die schon erwähnten, ionisch gebauten Felsengräber Lyciens schliessen, die, wenn auch selbst nicht aus sehr alter Zeit, doch eine frühere architektonische Form festgehalten zu haben scheinen. An diesen Felsfacades nämlich erscheinen die Zahnschnitte sichtlich als die vorspringenden, den inneren Raum bedeckenden Balken, ausserdem fehlt der Fries, und auch die Säulen scheinen zufolge der bisher publicirten Zeichnungen in der Bildung des Kapitälts zum Theil ursprünglicher als die der griechischen Tempel (Fig. 33).

Fig. 33.



Lycisches Felsengrab mit ionischer Façade.

¹⁾ Vgl. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 191 und Semper II. 443.

Die Bildkunst schloss sich wahrscheinlich an die Baukunst an, doch wie es scheint, ohne bedeutenden Erfolg. Einige Kunstschriften dieser Zeit haben noch einen mehr fabelhaften als geschichtlichen Charakter. Dahin gehört die Erzählung, welche man von der Entstehung der Plastik, der Bearbeitung des Thones zu Bildwerken, gab. Die Tochter des Butades, eines Töpfers von Korinth, habe, erzählt man sich, beim Schein der Lampe den Schatten ihres Geliebten, als er am Tage vor seiner Abreise bei ihr sass, an der Wand mit Linien umzogen, der Vater nachher diesen Schattenriss mit Thon belegt und danach ein Bild geformt, und es mit anderen Töpferwaaren eingebrannt. Noch in später Zeit, bis zur Eroberung Korinths durch Mummius, soll man dies Bild des Geliebten gezeigt haben. Es versteht sich, dass dem artigen Märchen keine historische Bedeutung unterzulegen ist, doch erscheint andererseits der Töpfer Butades ganz wie eine historische Figur, indem von ihm berichtet wird, dass er zuerst Masken in flachem Relief auf die äussersten Hohlziegel der Dächer gesetzt und nachher auch Hautreliefs gemacht habe. Jedenfalls war Korinth schon frühe als der Sitz blühender Thonbildnerei berühmt, und man nahm an, dass von hier aus diese Kunst sich nach Italien verbreitet habe. Als nämlich, so wird uns berichtet, der Tyrann Kypselos (Ol. 30) das oligarchische Geschlecht der Bacchiaden aus Korinth vertrieb, sei einer von ihnen, Demaratus, der Vater des Tarquinius Priscus begleitet von den Platen Eucheir, Diopos und Eugrammos, deren Namen freilich mehr Bezeichnungen von Thätigkeiten als von Individuen zu sein scheinen, nach Italien ausgewandert. Auch in anderer Beziehung scheint Korinth eine hervorragende Stelle in der älteren Kunstgeschichte einzunehmen; die Erfindung der Tempelgiebel wird den Korinthern zugeschrieben, und nicht mit Unrecht führt man eine gewisse Classe alter Thonvasen, von denen wir sogleich näher sprechen werden, auf Korinth als Ausgangspunkt zurück. Selbst bedeutendere Kunstwerke gingen in dieser Periode von Korinth aus. Eine Statue des Jupiter in kolossaler Grösse soll der oben erwähnte Tyrann Kypselos oder sein Nachfolger Periander nach Olympia geweiht haben. Berühmt war auch ein anderes, schon in älterer Zeit verfertigtes Weihgeschenk von ihm in dem Tempel der Juno dasselbst, eine Lade von Cedernholz, welche in mehreren Streifen über einander sehr zahlreiche bildliche Darstellungen aus der Geschichte der Heroen, zum Theil mit Beziehung auf die olympischen Spiele, enthielt, wovon wir die ausführliche Beschreibung des Reisenden Pausanias besitzen. Die Gestalten dieser Reliefs waren theils wie die Kiste selbst, von Cedernholz, theils aber von Gold und Elfenbein; beigefügte Inschriften (zum Theil noch in alterthümlicher Weise, bustrophedon,

d. h. nach Art der Furchen des Pflugs, umwendend, geschrieben) gaben die Erklärung. Der Meister dieses reichen Werks ist unbekannt, vom Styl und von der Composition desselben aber geben uns die älteren Vasengemälde, denen es nach der eingehenden Beschreibung des Pausanias sehr verwandt war, eine deutliche Vorstellung. Andere Orte blieben nicht hinter Korinth zurück. Auf Chios war schon seit Ol. 30 eine Schule der Marmorsculptur thätig, und Glaukos von Chios erfand um Ol. 22 die Löthung des Eisens, während man in homerischer Zeit die Verbindung des Metalls nur durch Bänder und Nägel herzustellen wusste. Von ihm befand sich in Delphi ein Untersatz zu einem Mischgefäss von so grosser Zierlichkeit, dass „Kunst des Glaukos“ eine sprichwörtliche Redensart wurde. Von kunstreichen Metallgeräthen, wie wir sie schon in den homerischen Gedichten fanden, erfahren wir in dieser Periode öfter, Herodot erwähnt als ein Weihgeschenk samischer Kaufleute einen grossen Kessel, mit vorragenden Greifenköpfen verziert und auf sieben Ellen hohen knieenden Figuren ruhend. Auch am hesiodischen Schild des Herakles, dessen Beschreibung schon desswegen als dichterisches Gemälde zu fassen ist, weil sie eine theilweise Nachahmung des homerischen Achillesschildes enthält, sind in den von diesem Vorbild unabhängigen Scenen unläugbare Reminiscenzen wirklicher Kunstwerke zu erkennen. Als das älteste aller Erzwerke beschreibt Pausanias eine von ihm in Sparta gesehene Zeusstatue, die aus einzelnen Stücken getriebenen Erzes bestand, welche nicht durch Löthung, sondern mit Nägeln, also nach der ältesten Weise zusammengeheftet waren. Der Künstler war Klearchos aus Rhegium, den Einige zu einem Schüler des Dädalos machten, Andere freilich erst in spätere Zeit setzten. Auf dem Gebiet der religiösen Kunst scheint in dieser Periode kein erheblicher Fortschritt gemacht zu sein, die Götterbilder in den Tempeln hatten gewiss noch ein sehr primitives Aussehen, und die Weihgeschenke, in deren Anfertigung die religiöse Kunst nächst dem Tempelbild die ältesten und reichsten Aufgaben fand, bestanden in alter Zeit, wie wir vom delphischen Tempel wissen, nicht in Bildsäulen, sondern in ehernen Kesseln und Dreifüssen. Auch die profanen Kunstwerke waren im Ganzen mehr decorativer Art und dem Gebiet des Kunsthandwerks angehörig.

An beglaubigten plastischen Werken dieser Periode fehlt es unseren Museen ganz, höchst gering ist die Zahl derer, welche mit Wahrscheinlichkeit dahin gerechnet werden können. Zunächst die Reliefs vom Architrav des oben besprochenen Tempel von Assos. Sie sind nicht in Marmor, sondern in Granit ausgeführt, wodurch das Unvollkommene des Styls noch auffälliger wird. Grossentheils enthalten sie

Reihen von Thierfiguren, Stiere, Löwen, Hirsche, zum Theil mit einander im Kampf, ferner Centauren, menschliche Figuren zu einem Gelage verbunden, endlich auch eine mythologische Scene, nämlich die Bedrängung eines in einen Fischleib auslaufenden Dämon durch Herakles, umgeben von erschreckt davoneilenden Frauen, die wohl für Nereiden zu halten sind (Fig. 34). Welche Verbindung zwischen diesen verschiedenartigen Gegenständen stattgefunden, ja ob überhaupt eine solche vorhanden gewesen sei, lässt sich nicht gewiss sagen. Sehr auffallend ist auf der letzten Tafel der Proportionsunterschied zwischen den kämpfenden und davoneilenden Figuren, der sich in den anderen Darstellungen in ähnlicher Weise wiederholt und nur die extreme Durchführung einer vielen namentlich alterthümlichen griechischen Reliefs und Vasen gemälden gemeinsamen, auch auf etruskische und römische Reliefs über-

Fig. 34.



Relief vom Tempel zu Assos.

gegangenen Eigenthümlichkeit ist, wonach nämlich zur harmonischen Ausfüllung des gegebenen Raumes alle Figuren gleich hoch, und zwar bis an den Rand des Reliefs hinaufreichen müssen. Die nothwendige Folge davon war ein merklicher Proportionsunterschied der einzelnen Figuren, sitzende oder gar liegende Figuren mussten bedeutend vergrößert werden, so wie wir es an diesen Reliefs sehen. Gewiss gehören dieselben zu den primitivsten der griechischen Kunst, es lässt sich schwer denken, dass ihnen eine lange Entwicklung vorausgehen sollte.¹⁾ Ausserdem dürfte eine auf der Insel Thera gefundene, jetzt

¹⁾ Für die genauere Zeitbestimmung der Reliefs und des Tempels ist vielleicht zu beachten, dass in der Scene des Gelages die Männer nicht mehr zu Tische sitzen, wie es Sitte bei Homer ist, sondern bereits liegen, und dass der Figur des Herakles, ebenso wie auf den ältesten Vasenbildern, Keule und Löwenhaut noch fehlen, womit er erst seit Ol. 40 bekleidet wurde.

in Athen befindliche Apollostatue aus Marmor nebst einem ihr nicht unähnlichen Marmorkopf in London noch in diese Periode gehören. Sie ist das roheste Exemplar eines vielfach erhaltenen Typus, dessen besten Vertreter wir in der folgenden Periode genauer kennen lernen werden. Hier genüge desswegen die Angabe, dass es eine nackte Jünglingsfigur mit herabhängenden Armen in steif ruhiger Stellung ist. Auch von dieser Statue glauben wir annehmen zu dürfen, dass ihr keine längere Entwicklung der Bildhauerkunst vorangegangen sein kann. Endlich sind noch einige in den Museen von Paris und Berlin befindliche Bildwerke von Cypem zu erwähnen, unter denen namentlich kleine Figuren der Aphrodite interessant sind. Sie halten in der einen Hand eine Blume, mit der anderen heben sie zierlich das Gewand und entsprechen somit ganz den gewöhnlichen altgriechischen Darstellungen der Aphrodite, nur im Gesicht haben sie etwas durchaus Ungriechisches, Asiatisches. Es scheint, dass die Griechen die ältesten Bilder der Aphrodite, die ja keine ursprünglich griechische Gottheit war, aus dem Orient erhielten und dann nach ihrem Schönheitssinn umbildeten.

Endlich gehören auch einige der auf uns gekommenen Vasen male-

Fig. 35.



Vase des ältesten Stils, in München.

rien dieser Epoche an. Als die ältesten Beispiele dieser Gattung betrachtet man mit Recht die mit blossen Thierfiguren und Ornamenten bemalten, zahlreich erhaltenen Vasen (Fig. 35). Denn es ist in ihnen

von griechischer Individualität noch sehr wenig zu spüren, sie sind, wie schon im ersten Bande bemerkt wurde¹⁾, gewissen assyrischen, ebenfalls mit Streifen von Thierfiguren verzierten Bronzeschaalen überraschend ähnlich, und auch die in bunter Fülle über die Lücken zwischen den Thieren ausgestreuten Ornamente sind, wie überhaupt der grösste Theil der griechischen Ornamente, nicht von den Griechen erfunden.²⁾ Die Formen dieser Gefässe sind gewöhnlich bauchig und erscheinen dadurch noch gedrückter, dass sie mit mehreren Figurenstreifen ringförmig verziert sind, den Thieren fehlt es nicht an lebendigem Ausdruck, der aber auch den orientalischen Vorbildern eigen ist. Auch andere Darstellungen, phantastische Gestalten von Göttern und Dämonen, die zum Theil noch in die folgenden Perioden der Vasenmalerei hineinreichen, erinnern lebhaft an orientalischen Geschmack. Auf diese älteste Classe folgen sodann die oben erwähnten korinthischen Vasen, die bereits nach den Inschriften und Darstellungen ein hellenisches Gepräge tragen und besonders wegen der Formen des zu den Inschriften benutzten Alphabets korinthischen Ursprung verrathen. Auch sie sind noch oft mit mehreren ringförmigen Streifen von Bildern verziert, deren Figuren desswegen klein und puppenhaft ausfallen mussten, und die Farbe ist dieselbe, wie in der ältesten Classe, bräunlich schwarz auf gelbem Grund. Die Gegenstände sind meist aus der Heroensage genommen und im Anschluss an die epische Poesie höchst naiv, wenn auch freilich noch roh dargestellt. Aus dem Verhältniss der Darstellungen zur Dichtung lassen sich auch Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit gewinnen, jedenfalls schon vor Ol. 40 verstand man in dieser Weise die Gefässe zu bemalen. Einzeln findet sich auch bereits eine Künstlerinschrift, zum Zeichen, dass es bereits an einem gewissen künstlerischen Ehrgeiz nicht fehlte.

Alles was wir von den Kunstleistungen dieser Epoche wissen, stimmt also darin überein, dass die Zeit der Entwicklung des bildnerischen Elements noch nicht gekommen war. Wenn man das rege geistige Leben der homerischen Dichtung und ihre volle plastische Anschaulichkeit betrachtet, erscheint es fast wunderbar, dass die bildende Kunst in einer Reihe von Jahrhunderten so langsame Fortschritte gemacht, und dass die schon längst bildnerisch angeregte Phantasie sich mit so starren, einförmigen Gestalten, wie sie uns beschrieben werden, begnügt habe. Noch auffallender wird diese zögernde Entwicklung, wenn man bedenkt, welchen raschen Aufschwung die griechische Kunst

1) S. 183. Vgl. Layard, monuments of Niniveh, second series, Taf. 57. ff.

2) Vgl. I. 174.

später, besonders nach den Perserkriegen nahm. Um diese Ungleichheit der Fortschritte zu erklären, kann man leicht darauf fallen, sie äusseren Einwirkungen zuzuschreiben, welche entweder jener früheren Kunst Fesseln anlegten oder die spätere in Bewegung setzten. In der That behaupten mehrere Gelehrte solchen äusseren Einfluss, und zwar von Aegypten aus, über dessen Art und Zeit sie jedoch verschieden urtheilen. Zwei Ansichten sind darüber ausgesprochen, deren näherer Betrachtung wir uns nicht entziehen können.

Einige nehmen, und zwar in Verbindung mit manchen Nachrichten der alten Schriftsteller an, dass die Griechen die Grundlagen ihrer Bildung, namentlich ihrer Religion aus Aegypten empfangen und dass mit diesen geistigen Ueberlieferungen auch die Göttergestalten nach Griechenland den Uebergang gefunden hätten. Nun habe zwar die plastische Kunst, aus ihrer alten Heimath in ein fremdes Land verpflanzt, ihr ursprüngliches Gepräge nicht ganz treu bewahren können; sie habe auch wohl anderes, was Phönicier und die pelasgischen Urbewohner versucht, an einigen Stellen des Landes vorgefunden. Die strenge Form und Geschlossenheit, in Aegypten durch heilige Satzung festgehalten, sei daher bald in Griechenland gemildert; Dädalus, so kleide die Sage dies ein, weckte die Kunst aus ihrer langen Ruhe und verlieh ihren Werken Bewegung. Aber im Dienste der Tempel gleich einer Priesterin geboren, mit ihm in Griechenland eingewandert, sei die Kunst treu in der hergebrachten Form verblieben. Die Göttersagen mochten im Munde des Volkes wechseln und sich mischen, sie glichen dem vielfarbigen Gewande, mit dem die alten Götterbilder von ihren Verehrern bekleidet wurden; hinter ihnen bestand die Lehre in alter Gestalt. So habe man denn auch an den herkömmlichen Zügen festgehalten, in dem Glauben, den die Alten in manchen Erzählungen aussprechen: die Götter wollten nicht, dass ihre Gestalt verändert werde¹⁾. Dazu kam, führen die Vertheidiger dieser Ansicht ferner an, dass auch später der unmittelbare Einfluss ägyptischer Art und Kunst fort dauerte, dass sogar griechische Künstler bei den ägyptischen in die Lehre gingen. Diodor von Sicilien nämlich, ein freilich weit späterer Schriftsteller, erzählt an einer Stelle, wo er die Meisterschaft der Aegypter in allen Dingen hervorheben will, dass zwei der bekanntesten alten Bildhauer, Telekles und Theodorus, Söhne des Rhökus von Samos, Aegypten besucht und die Bildsäule des Apoll für den Tempel von Samos in ägyptischer Weise gebildet hätten, und zwar so, dass, der Sage nach, die eine Hälfte der Statue von Telekles in Samos, die andere von seinem Bruder

1) Tac. Hist. IV. 53. Nolle deos veterem mutari formam. Aehnlich Paus. III. 16. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. II.

in Ephesus gebildet worden, beide Stücke aber nachher so gut aneinander gepasst hätten, dass man glauben sollte, die ganze Bildsäule wäre das Werk eines Meisters. Diese Art der Bildhauerei sei nicht griechisch, wohl aber von den Aegyptern zur höchsten Vollkommenheit gebracht, indem sie nach festen Maassen für alle Körpertheile arbeiteten. Auch sonst aber sei diese Bildsäule in Haltung und Stellung den ägyptischen fast ganz gleich gewesen. Aus dieser Erzählung erkläre sich denn auch (fügt man hinzu) die Aeusserung des Strabo (p. 806) über die Aehnlichkeit des altgriechischen und ägyptischen Styls. Auch Pausanias spreche an mehreren Stellen (II. c. 19. IV. c. 32) von ägyptischen Bildsäulen in griechischen Tempeln oder doch von solchen, die den ägyptischen gleichen (I. c. 42. VII. c. 5). — Aus diesen Gründen und freilich auch aus einer Hinneigung für das geheimnissvolle Aegypten erklären diese Gelehrten das lange Beharren der älteren griechischen Kunst durch ihren Ursprung und ihre fernere Abhängigkeit von Aegypten.

Eine andere Ansicht setzt diesen Einfluss der Aegypter auf Griechenland in eine spätere Epoche. Gerade um die Zeit, als wir in Griechenland ein Erwachen der Kunst wahrnehmen, um die Zeit des Kypselos, wurden die Häfen Aegyptens, die bis dahin den Seefahrern verschlossen gewesen, durch Psammetich den griechischen Handelsleuten geöffnet. Er nahm sogar griechische Söldner in grosser Zahl in seine Dienste, und es entstand nun ein lebendiger Verkehr zwischen Griechenland und Aegypten. Ein ägyptischer König schenkte sogar Bildsäulen in griechische Tempel, und viele Griechen, wie Thales, Kleobulos, Solon, Pythagoras, reisten nach Aegypten um philosophische und politische Kenntnisse einzusammeln. Daher können denn (so schliessen die Vertheidiger dieser zweiten Annahme) die Griechen die Elemente der Kunst nur wie die der Wissenschaft aus Aegypten geschöpft haben und es erklärt sich, dass ihre Kunst anfangs eine ägyptisirende war.

Beide Ansichten, obgleich in heftigem Streit, weisen also auf Aegypten hin. Allein andere nicht minder gewichtige Stimmen sprechen dagegen und wollen auch den ersten Anfängen der hellenischen Kunst ihre Nationaleigenthümlichkeit vindiciren; und allerdings sind die meisten der vorgebrachten Gründe nicht beweisend. Die grössere Kunstpflege zur Zeit des Psammetich erklärt sich von selbst aus dem wachsenden Reichthume Griechenlands und aus dem natürlichen Fortschritte der Cultur. Auf das Urtheil eines späteren Griechen, wenn er die älteren Werke seines Volkes mit den ägyptischen zusammenstellt, ist wenig zu geben, weil es ihm nur darauf ankam, den Charakter der ägyptischen Bildwerke durch eine seinen Landsleuten zugängliche Vergleichung

zu bezeichnen, und weil ihm nothwendig das Alterthümliche, von dem Styl seiner Zeit weit Abweichende fremdartig vorkommen musste; überdies lag ihm die Folgerung, welche wir daraus ziehen, fern. Die Erzählung endlich von der Arbeit des Telekles und Theodorus, wenn sie überhaupt wahr ist, beweist wenigstens nicht eine allgemeinere Einwirkung des Aegyptischen, denn es wird ausdrücklich von Diodor als Ausnahme bezeichnet, dass hier einmal ein paar griechische Künstler in ägyptischer Weise, nach ägyptischem Figurenkanon gearbeitet hätten.

Indessen lässt sich schwerlich ein Einfluss der ägyptischen Kunst auf die griechische läugnen, zwar nicht im Sinne jener ersten, wohl aber der zweiten Annahme, welche den Einfluss in die Zeit des Psammetich setzt. Die älteste griechische Kunst dagegen ist nicht von der ägyptischen, sondern von der orientalischen abhängig. Wir haben schon oben manches dafür beigebracht, besonders jene ältesten Vasengemälde mit Thierbildern, in denen von griechischer Individualität noch wenig zu spüren ist. Auch die ältesten griechischen geschnittenen Steine, die in Form von Käfern geschnitten und manchmal auch noch mit dem Bilde eines Käfers geschmückt sind, hatten wahrscheinlich orientalische Vorbilder. Dass diese Käferform von den Griechen aus der Fremde entlehnt sei, glaubte man auch schon früher, man leitete sie von Aegypten her, wo allerdings der Käfer ein heiliges Thier war, dessen Bild als Amulet gebraucht wurde; allein auch in Assyrien sind Käfersteine zum Vorschein gekommen¹⁾, denen die griechischen nach ihrer Zeichnung näher stehen. Endlich ist die Eigenthümlichkeit, den Oberkörper von vorn, Kopf und Beine dagegen im Profil zu zeigen, die auf griechischen Reliefs, Vasen, geschnittenen Steinen und Münzen alten Styls sich oft findet, ihnen mit den assyrischen Reliefs gemein, freilich aber auch mit den ägyptischen, so dass in diesem Punkt auch eine Einwirkung der ägyptischen Kunst angenommen werden könnte. Man bezweckte dadurch, den strengen, ganz flächenartigen Reliefstyl zu wahren, welcher, wenn auch die Brust ins Profil gestellt wäre, durch das Heraustreten der Schulter und des Arms beeinträchtigt sein würde.

Die älteste, im Ganzen mehr decorative Kunst der Griechen ist also vom Orient abhängig, als man nun aber anfang, freie Statuen in Stein zu verfertigen, da hat man unzweifelhaft auch von den Aegyptern gelernt. Die ältesten griechischen Steinskulpturen, die wir im Folgenden näher betrachten werden, sind in ihrer Stellung ganz den ägyptischen ähnlich, die Beine stehen wenig von einander, und zwar so, dass immer der linke Fuss voransteht, die Arme liegen am Leibe

1) Layard, discoveries in the ruins of Niniveh and Babylon S. 186. 595.

an. Diese Stellung ist um so auffallender und deutet um so mehr auf fremden Einfluss, als die dädalischen Holzbilder den Nachrichten zufolge bereits vom Leibe gelöste Arme hatten. Aber noch wichtiger ist, dass sich hier gewisse, der ägyptischen Kunst eigenthümliche Abweichungen von der Natur wiederfinden; so die hochstehenden Ohren, die sich in der griechischen Kunst noch lange, sogar noch am Parthenonfries erhalten, und das Missverhältniss der schmalen Hüften und breiten Schultern. Bei alle dem möchten wir aber von keiner erhaltenen Statue behaupten, dass sie eine direkte Copie nach dem Aegyptischen sei, vielmehr regt sich die griechische Individualität schon immer fühlbar genug. Auch war dieser Einfluss der Aegypter keineswegs verderblich. Die Griechen lernten dort, was sie für ihre religiöse Kunst brauchten, Strenge und Ernst. Freilich milderte sich unter ihren Händen bald genug die ägyptische Starrheit, aber doch nicht so sehr, dass jene ernste, strenge Hoheit des altgriechischen Styls verloren gegangen wäre, zu deren Darstellung ihnen die Anschauung ägyptischer Kunst so förderlich gewesen.

Jenes lange Beharren oder vielmehr langsame Fortschreiten der griechischen Kunst, auf das wir oben hindeuteten, ist keinesweges so wunderbar, wie man gemeint hat. Ein Blick auf die uns wohlbekannte neuere Kunstgeschichte genügt, um das Phänomen zu erklären, denn auch hier vergingen Jahrhunderte in gleichbleibender, todter Ruhe der Kunst, während sie sich dann wieder in kurzem Zeitraum glänzend entwickelte. Bei den Griechen aber war die Achtung und das Festhalten des Hergebrachten sehr viel stärker; das Bewusstsein des schwankenden Bodens, auf dem ihr sittliches und politisches Leben ruhte, musste jede Neuerung als gefährlich erscheinen lassen. Es hing dies mit der Mässigung zusammen, welche sie so eindringlich empfahlen und zu einer so schönen Eigenschaft ihres Wesens ausbildeten. Daher erklären sich denn die warnenden Stimmen wider jede Aenderung auch in der Kunst, die priesterlichen Verbote der Aenderung von Tempeln und Götterbildern. Aber diese Warnungen und Verbote hielten die geistige Entwicklung nicht zurück, denn das vermögen sie niemals. Ganz ähnliche Warnungen und Verbote liessen sich in Rom hören, als gleichzeitig mit dem Verfall der Sitte griechische Weisheit und Kunst Eingang fand, aber sie verhalten ohne Erfolg. Verbote dieser Art sind gewöhnlich nur Zeichen, dass das Neue unaufhaltsam eindringt, vergebliche Versuche einer alten Richtung, die ihre Stütze nicht mehr im allgemeinen Bewusstsein hat. Sie waren es auch nicht, welche die griechische Kunst fesselten, sondern das allen Besseren gemeinsame Gefühl der ersten Aufgabe ihrer Zeit in Begründung einer reinen und strengen

Volkssitte prägte sich als heilige Scheu und Zurückhaltung in den strengen und starren Zügen der Gestalten bildnerisch aus.

Zweites Kapitel.

Zweite Periode der griechischen Kunst, bis auf Perikles.

Wir überblicken hier einen Zeitraum von mässiger Dauer, etwa ein und ein halbes Jahrhundert (Ol. 45—80), aber durch die Ereignisse, welche er umfasst, einen der bedeutendsten und schönsten der Geschichte. Die Zeit der homerischen Gesänge können wir nur als eine Vorahnung der hellenischen Sitte betrachten, wo sich der Sinn für Edles und Kräftiges regte, aber bei Weitem noch nicht das ganze Leben durchdrungen hatte, und manches Barbarische und Rohe unberührt bestehen liess. Die lange Zwischenzeit bis auf die gegenwärtige Epoche gewährt einen weniger klaren und erfreulichen Anblick; die Elemente sind aufgeregter und drängen sich in chaotischer Verwirrung, bis endlich in dieser Gährung allmählig die festen und reinen Krystallgestalten der griechischen Nationalität, die republikanischen Verfassungen, die strengen sittlichen Gesetze, sich bilden. In der Epoche, welche man die der sieben Weisen nennt, ist dieser Prozess vollbracht und wir sehen nun, wie auf diesen Fundamenten sich die freieren und zarteren Gebilde erheben. Die Weisheit dieser sogenannten sieben Weisen besteht nicht, wie die der späteren Philosophen, in tiefen oder phantastischen Lehrgebäuden über die Entstehung der Dinge, sondern in praktischen, moralischen Regeln, in einzelnen leicht fasslichen und fruchtbaren Sprüchen. Wir sehen daher in ihnen, wie die entstandene sittliche Ansicht sich zu festeren Begriffen und feineren Betrachtungen ausbildet. Diese Sprüche, man denke nur zum Beispiel an Solons bekannte Aeusserung gegen Krösus über das Glück, zeigen den hohen Werth, welchen man sittlichen Vorzügen, dem tugendhaften Leben, dem Tode für das Vaterland oder für die Familie beilegte. Auch Solons mildere, demokratische Gesetzgebung ist ein Beweis, dass das Volk schon in so weit von dem Geiste griechischer Sittlichkeit durchdrungen war, dass man glauben konnte, keines harten äusseren Zwanges zu bedürfen.

In jeder Beziehung regt sich nun auch sofort ein höheres geistiges Leben. Die Philosophenschulen beginnen, Pythagoras sammelt in edler Schwärmerei eine priesterliche Schaar von Freunden; die Dichtkunst

nimmt einen höheren lyrischen Schwung an, die Macht der Rede und der Töne steigert das empfängliche Volk zu wunderbarer Begeisterung. Die Wettkämpfe körperlicher Kraft und Gewandtheit boten den Dichtern würdige Stoffe, aber auch zartere Gegenstände wurden besungen. Die Gluth weiblicher Leidenschaft hatte schon die Oden der Sappho hervorgetrieben, jetzt scherzte Anakreon mit unvergleichlicher Anmuth in behaglichster Ruhe. Vor Allem aber war das Leben selbst schön. Der freieste Verkehr brachte einen Wetteifer edler Sitte unter den Städten hervor. Bei geringen Ansprüchen an Genuss und Luxus nahm die Wohlhabenheit und Zufriedenheit der Bürger zu und gab ihnen ein heilsames Selbstgefühl, durch welches der republikanische Sinn sich in jugendlicher Bescheidenheit und Mässigung ausbildete. Selbst wo noch Tyrannen herrschten, mussten sie durch wohlthätiges, gemeinnütziges Wirken ihr Ansehen erhalten, und sie dienten daher, wenn auch aus Selbstsucht, der allgemeinen Sache Griechenlands, indem sie neben dem Strengen und Nützlichen auch das Anmuthige und Schöne förderten. Freiheit und Kraft ohne Uebermuth, Bescheidenheit und Gehorsam mit einem edlen Stolze verbunden, das sind die hervorstechenden Züge dieser Zeit. Alle jene Erzählungen von Söhnen, die sich für ihre Mutter opfern, von Müttern, welche die Liebe für ihre Kinder der für das Vaterland nachsetzen, von dem unverbrüchlichen Gehorsam gegen das Gesetz und der Ehrfurcht vor den Göttern, von der Bescheidenheit der Jugend und der strengen Zucht, in welcher sie aufwuchs, sind, selbst wenn sie durch die Sage vergrössert sein sollten, Beweise der Sittreinheit und der ernstesten Begeisterung dieser Zeit. Den Höhepunkt dieser Gesinnung, oder wenigstens den, in welchem sie am Anschaulichsten hervortritt, bilden dann jene Perserkriege, welche innerhalb dieses Zeitraums liegen, ein unvergängliches Denkmal heldenmüthiger Aufopferung und des Sieges geistiger Kraft über die rohe materielle Gewalt, für die Griechen selbst aber die freudige Erfahrung ihrer inneren Einheit und Lebensfülle, und die Ursache höheren Schwunges.

Auch in dieser Periode war noch der Sinn zu sehr auf das Praktische und Nützliche gerichtet, zu weit entfernt von jedem Luxus, um den schönen Ueberfluss der Kunst zu begünstigen. In ihrer äusseren Erscheinung steht daher die Kunst noch dem Leben an Schönheit nach; jene Strenge, welche die Sitte rein erhielt, streift in der Kunst noch an Härte; aber dennoch ist das innere Walten des Kunstgeistes schöpferisch thätig und in dieser Epoche erzeugten sich gerade die Grundzüge jener festen, plastischen Charaktere, welche dann später die leichte und üppige Entfaltung der zarteren Anmuth möglich machten und begünstigten.

Architektur.

Diese Kunst, in welcher der Sinn für das Praktische und Nützliche ebensoviel Nahrung findet, wie der Schönheitssinn, sagte dieser Zeit besonders zu. Die erhöhte Pietät, der zunehmende Wohlstand, endlich der Wetteifer benachbarter freier Städte brachten es mit sich, dass sehr viel gebaut wurde, und wir können eine ziemlich zahlreiche Liste von Gebäuden dieser Periode aufstellen. Im europäischen Griechenland blieb noch immer der dorische Styl herrschend, in den kleinasiatischen Colonien dagegen löste man mit Glück die Aufgabe, gewaltige Tempel peripterischer Art in dem hier bevorzugten ionischen Style herzustellen. Zu den berühmtesten Monumenten dieser Zeit, deren die Schriftsteller gedenken, gehören die Tempel des olympischen Zeus in Athen und des Apollo zu Delphi, beide in dorischer Ordnung, und der der Diana zu Ephesus in ionischer. Berühmt war auch der Tempel der Hera zu Samos, von Herodot als der grösste, ihm bekannte Tempel gepriesen. Noch grösser würde der Tempel des olympischen Jupiters zu Athen gewesen sein, welchen Pisistratus und seine Söhne errichteten, um ihre Mitbürger zu beschäftigen und ihre Alleinherrschaft in Vergessenheit zu bringen, wenn wir nach den Fundamenten, welche aber auch einem späteren Bau angehören können, schliessen dürften. Der Wiederaufbau des Tempels zu Delphi nach einem Brande (Ol. 58.) war eine Nationalangelegenheit; selbst bis nach Aegypten hin wurden Beiträge gesammelt, und das angesehene Geschlecht der Alkmäoniden, welches die Ausführung übernahm, verwandte mehr darauf als die bedungene Summe, und suchte einen Ruhm darin, wenigstens zu der Vorhalle parischen Marmor, also ein kostbares Material, statt des versprochenen geringeren Steines zu gebrauchen. Von der Sorgfalt, mit welcher diese Bauten geleitet wurden, zeugt es, dass man an vielen Orten auswärtige Baukünstler herbeirief oder doch um Rath fragte. So war Spintharus von Korinth der Meister des delphischen Tempels; den Theodorus von Samos, den Sohn des Rhoekus, finden wir nicht bloss auf seiner Insel und ausserdem in Sparta bei dem Bau der Skias, wahrscheinlich eines Rundbaues zu musikalischen Aufführungen, thätig, sondern auch bei dem ephesinischen Tempel um Rath gefragt. Chersiphron und sein Sohn Metagenes, die eigentlichen Baumeister dieses Tempels, waren selbst nicht einheimisch in Ephesus, sondern von Knossos in Kreta, und noch mehrere Architekten werden ausserhalb ihrer Geburtsstädte genannt. Einen anderen Beweis für die Wichtigkeit und Einsicht, mit welcher man diese Werke behandelte, giebt es, dass die Baumeister zuweilen ihre Grundsätze bei einzelnen Bauten in besonderen Schriften entwickelten.

So gab der schon genannte Theodorus, der ganz im Anfange dieser Periode lebte, eine solche Schrift über den Tempel der Hera in Samos heraus, in welchem er die Verhältnisse der dorischen Baukunst darlegte und vielleicht einen Kanon derselben aufzustellen suchte. Ebenso erzählten die Architekten des ephesinischen Tempels, Chersiphron und Metagenes, in einer eigenen Schrift von ihrer Verfahrungsweise bei diesem Bau und von den künstlichen mechanischen Vorrichtungen, deren sie sich bedient hatten, um die ungewöhnlich grossen Steine an diesem prachtvollsten aller bisherigen griechischen Werke zu bewegen. Leider kennen wir diese ältesten architektonischen Schriften nur aus der Erwähnung Vitruvs, der sie noch vor Augen gehabt zu haben scheint, und entbehren dadurch der wichtigen Aufschlüsse, welche sie uns über das Verfahren und die Studien der hellenischen Baumeister geben könnten. Bei der Dürftigkeit kunsthistorischer Nachrichten namentlich aus früheren Epochen, in denen die Kunst noch weniger Gegenstand der Liebhaberei und des Luxus ist, sind indessen schon die angeführten Thatsachen von Wichtigkeit, und lassen auf ein höchst reges Leben und auf eine grosse Theilnahme an diesen Bauten schliessen.

Aehnlich, wie wir es später im italienischen Mittelalter finden, sehen wir auch hier republikanische Gemeinden für die grossen Werke, welche zur Ehre der Götter und zur Verherrlichung ihrer Städte entstehen, keine Anstrengungen scheuen, grosse Mittel aus ihren eigenen Beiträgen und durch auswärtige Beisteuern aufreiben. Diesem Eifer entsprach die Begeisterung der Künstler, welche durch Leistungen oder Rathschläge mitwirkten oder zu ihrer Ausbildung und Belehrung nach den berühmten Baustätten hinwanderten, und durch diesen Verkehr beitrugen, den Sinn für Schönheit auch unter dem Volke zu berichtigen und anzufeuern. Dadurch aber wurden diese Unternehmungen zu einer Angelegenheit, nicht bloss des Localpatriotismus einzelner Städte und Landschaften, sondern des ganzen Hellas und trugen dazu bei, das geistige Band der getrennten Staaten zu kräftigen und fester zu ziehen. Und andererseits gewährte die lange Dauer bedeutender Bauten den Vortheil, eine Pflanzschule der Kunst zu bilden, in welcher mehrere Generationen heranwuchsen und von da aus ihre Erfahrungen und Empfindungen mannigfaltig gestalten und anwenden lernten. Nicht bloss das eigentliche Griechenland, die Inseln und die ionischen Städte an der Küste von Kleinasien nahmen an diesem Verkehr Antheil, sondern gewiss auch die griechischen, meistens dorischen Colonien in Unteritalien und Sicilien. In diesen Gegenden ist es, wo sich die bedeutendsten und frühesten Monumente dieser Periode erhalten haben. Einen der schönsten Tempel, welcher freilich schon der Blüthezeit der griechischen

Kunst sehr nahe steht und daher auch an das Ende dieser Periode zu setzen ist, bietet uns Paestum (Posidonia) im Meerbusen von Salerno, eine Colonie, welche nicht von Griechenland unmittelbar, sondern von dem reichen und bevölkerten Sybaris gegründet war, und schon im fünften Jahrhundert von den Lucanern unterjocht wurde. Später, als diese wiederum von den Römern besiegt wurden, theilte es dieses Schicksal, erlangte auch die Rechte einer römischen Colonie, aber niemals wieder den Glanz und den Reichthum einer selbstständigen Stadt. Bis in das zehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung können wir die Reihe der Bischöfe von Paestum verfolgen, dann aber scheint die ungesunde Luft, welche in diesen verödeten und sumpfigen Gegenden sich verbreitete, die Bewohner verscheucht zu haben. Diesen Schicksalen und der abgelegenen Lage ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, dass weder die Ueppigkeit der römischen Kaiserzeit noch die Noth des Mittelalters hier zerstörend gewaltet haben, und dass wir noch jetzt die uralten Bauten, wahrscheinlich die, welche nach der ersten Gründung der sybaritischen Planzstadt errichtet wurden, zwar in Trümmern, aber in ziemlich wohlgehaltenen, unverkümmert und unentstellt, ohne alle störende Umgebung bewundern können. Ausser der cyklopischen Stadtmauer sind die Ueberreste von drei Gebäuden erhalten. Zwei derselben sind ohne Zweifel Tempel, mit freiem Portikus von sechs Säulen an der Fronte, vierzehn der grössere, dreizehn der kleinere auf der langen Seite; der grössere (wie man mit Wahrscheinlichkeit vermuthet, dem Poseidon gewidmet) ist das einzige Beispiel, an dem sich über den inneren Säulen eine zweite, für die Hypäthraleinrichtung erforderliche Säulenreihe erhalten hat (Fig. 36). Dieser grössere Tempel scheint der frühere zu sein, er gewährt uns die Anschauung des älteren dorischen Styls in seiner strengen Reinheit so vollständig, wie kein anderer. Die mächtigen stark verjüngten Säulen, noch ohne die mildernde Schwelung, eng aneinandergestellt, in nicht viel grösserer Entfernung als der untere Säulendurchmesser, gleichen einer Schaar von dichtgereiheten, kampflustigen Männern; das einfache, hohe Gebälk, fast von der halben Höhe des Säulenstammes, mahnt an die feste Stirn, die starke Ausladung des Kapitälts an den breiten Knochenbau der Schultern; das weit vortretende Kranzgesimse endlich beschattet die unteren Glieder wie das wollige Haupthaar oder die starken Augenknochen an den Herculesgestalten. Das Ganze giebt uns das Bild einer gedrungenen, kräftigen, ernsten Gestalt, wo alles Ueberflüssige, Luxuriöse entfernt gehalten, nur das Nothwendige in wohlthätiger Harmonie geordnet ist. Die Maasse sind überall nicht bedeutend, der Säulenstamm hat noch nicht sechs und zwanzig Fuss in der Höhe, aber dennoch macht der

Ernst dieser Formen den Eindruck des Mächtigen. Der kleinere Tempel entfernt sich schon im Grundriss sehr bemerkenswerth von der schönen Regelmässigkeit des ersteren, insofern er ein sehr tiefes Vorhaus hat. Die Säulen sind noch stämmiger, stehen sehr eng und haben eine sehr starke Schwellung, unter dem Echinus befindet sich eine Hohlkehle, ähnlich wie an manchen sicilischen Bauten. Der Architrav, an dem die Leisten mit den Tropfen fehlen, ist mit einem Eierstabe

Fig. 36



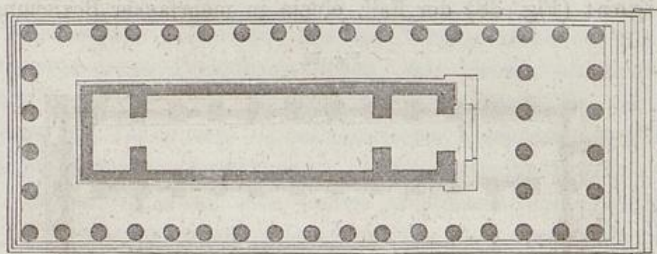
Innere Ansicht des Poseidonstempels zu Pästum.

bekrönt, der Fries schliesst nach römischer Weise mit einer halben Metope, doch wäre es möglich, dass die Triglyphen, die nur aus dünnen Täfelchen bestehen, später eingesetzt seien. Endlich befinden sich unter dem Kranzleisten statt der üblichen Tropfenfelder blosse viereckige Vertiefungen. Man kann zweifeln, ob diese Unregelmässigkeiten für

eine frühere oder spätere Entstehungszeit bezeichnend sind, uns scheint namentlich wegen der Bekrönung des Architravs und wegen des Frieses, mag er nun ursprünglich glatt gewesen sein oder nicht, die letztere Annahme wahrscheinlicher. Das dritte Gebäude scheint eine andere Bestimmung, als die eines Tempels gehabt zu haben. Seine breite Seite hat achtzehn, die schmale neun Säulen, so dass kein Durchgang in der Mitte war; man vermuthet, dass es entweder eine Stoa, zu öffentlichen Versammlungen bestimmt, oder ein Doppeltempel, mit zwiefachem Eingange war. In den Details schliesst es sich mehr dem kleineren Tempel an, auch hier finden wir einen glatten Fries.

In anderen Gegenden von Unteritalien haben sich, wie in Locri und Metapont, nur geringe Ueberreste dieses älteren Styls erhalten. Sehr bedeutend sind die dorischen Tempel Siciliens, alle in diesem schweren, gedrückten Style; doch finden sich bei einigen Merkmale oder Nachrichten einer späteren Erbauungszeit, so dass wir sie nicht sämmtlich einer sehr frühen Epoche zuschreiben, sondern vielmehr annehmen müssen, dass diese Formen theils durch das Material — ein Kalkstein, der namentlich eine engere Säulenstellung erforderte — veranlasst waren, theils dem Charakter des Volkes hier mehr zusagten und sich noch lange erhielten, als man im eigentlichen Griechenland schon zu leichteren Verhältnissen übergegangen war. Zu den älteren Bauten mögen die beiden Tempel auf der Insel Ortygia in Syrakus,

Fig. 37.

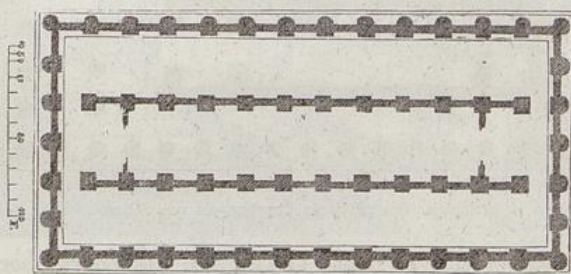


Grundriss des mittleren Burgtempels von Selinus.

der Herculestempel von Agrigent (Akragas), besonders aber der mittlere Tempel auf der Burg von Selinus gehören. Letzterer reicht höchst wahrscheinlich bis ans Ende des siebenten Jahrhunderts, der Gründungszeit von Selinus zurück, denn das Erste bei einer Stadtgründung pflegte die Erbauung der Tempel auf der Burg zu sein, und es sind hochalterthümliche Metopenreliefs, die wir unten betrachten werden, in seinen Ruinen gefunden. An dem Grundriss dieses Tempels (Fig. 37) ist ein

Mangel an Symmetrie fühlbar, denn während in der Blüthezeit der Kunst der Raum vor und hinter der Cella in Gleichgewicht steht, überwiegt hier der erstere sehr bedeutend, auch ist die Cella ganz isolirt von den umgebenden Säulen, und wie öfters an sicilischen Tempeln sehr schmal im Verhältniss zur Länge. Sehr ähnlich sowohl in der Anordnung wie in den Details ist ein zweiter Tempel, obgleich die in seinen Ruinen gefundenen Metopenreliefs beträchtlich späteren Styles sind, und selbst ein dritter Tempel, an welchem sich Reliefs von noch freierem Styl befanden, hat doch noch einen ähnlichen schweren und gedrückten Charakter. Aber auch der grosse Tempel des olympischen Zeus in Agrigent, und der grosse Jupiterstempel zu Selinus, die beide noch unvollendet waren, als die Karthager diese Städte zerstörten (Ol. 92 und 93, gegen 400 v. Chr. G.), sind in demselben alterthümlichen, schweren Style gebaut, der sich also auch in eine spätere Zeit hinein erstreckte. Gleichzeitig mit ihnen scheinen die anderen Tempel in Agrigent und Selinus und der Tempel in Segesta. Die Säulen an allen diesen sicilischen Gebäuden sind nicht viel schlanker als die der pästanischen, (etwas mehr als 9 Moduli oder $4\frac{1}{2}$ Durchmesser), die Höhe des Gebälks und die Ausladung des Gesimses nicht minder mächtig; aber in feineren Beziehungen, ebenso wie in der Anordnung, finden sich manche Abweichungen von dem reineren dori-schen Styl. Während einige dieser Tempel mässige Grösse haben, wie die übrigen griechischen, sind die Verhältnisse an mehreren derselben kolossal. Dies ist vor Allem bei dem Tempel des olympischen Jupiters in Agrigent (Fig. 38) der Fall, einem in mehrfacher Beziehung unge-

Fig. 38.



Grundriss des Zeustempel von Agrigent.

wöhnlichen Gebäude. Zunächst ist er das einzige Beispiel eines dori-schen Pseudoperipteros. Statt nämlich von freistehenden Säulen umgeben zu sein, sind vielmehr die Säulen mit der Wandmauer verbunden, und zwar so, dass sie nach aussen Halbsäulen, nach innen vierseitige

Pilaster darstellen. Der Tempel war reich mit Bildwerken geschmückt, auf dem einen der Giebfelder der Kampf der Götter mit den Giganten, auf dem anderen die Einnahme von Troja. Im Inneren war er hypaithros, aber statt der oberen Säulen waren nackte männliche Kolosse, in einem alterthümlich strengen Style angebracht. Die Verhältnisse dieses Tempels waren so kolossal, dass der Flächeninhalt mehr als das Vierfache, die Höhe fast das Dreifache von der des grossen pästanischen Tempels betrug¹⁾.

Nicht viel kleiner ist der Jupiterstempel zu Selinus in seinen Dimensionen, und andererseits dadurch bedeutender und mächtiger, dass Säulen, zwar von geringerem (aber immer noch ungewöhnlich grossem) Durchmesser, als die in Agrigent, in weitem Abstand frei um das Haus gestellt waren. Es war ein Tempel pseudodipteros hypaithros, mit acht Säulen an jeder Fronte und siebzehn auf jedem Flügel. Die Verjüngung der schon an sich kolossalen Säulen ist sehr stark (unt. Durchm. 10' 7", ober. 7' 7", Säulenhöhe 55' 6"), die Ausladung des Kapitäls sehr bedeutend, der Abstand der Säulen von einander nur dem Durchmesser gleich. Das Ernste und Schwere des Dorismus ist hier bis zum Finsternen und Drückenden gesteigert und gleichsam ein Luxus mit dem Herben getrieben. Wir erkennen darin eine eigenthümliche, von den übrigen griechischen Stämmen abweichende Richtung, und es schien angemessen, diese Bauten, wenn sie auch in der chronologischen Ordnung später folgen müssten, schon hier zu betrachten, um sie mit Verwandtem zu verbinden und zugleich den Unterschied ins Licht zu setzen.

In Griechenland selbst sind uns bei Weitem nicht so bedeutende Ueberreste aus dieser Periode geblieben; wir können als ziemlich erhalten nur den Tempel der Minerva in Aegina anführen, denselben, an welchem die für unsere kunsthistorische Kenntniss so wichtigen, späterhin ausführlich zu erwähnenden Statuen aufgefunden sind. Dieser Tempel, dessen Erbauung nach seinem architektonischen Charakter in die Zeit der Perserkriege zu fallen scheint, steht in seinen Verhältnissen dem grossen pästanischen Tempel sehr nahe. Er ist wie dieser sechssäulig und von einer offenen Säulenhalle umgeben, aber die Säulen sind bedeutend schlanker ($5\frac{1}{3}$ Durchmesser), die Oeffnungen zwischen ihnen weiter. Statt, wie die sicilischen Tempel, ins Kolossale zu gehen, sind hier die Maasse noch bedeutend geringer, als an dem grossen Tempel zu Paestum; der Durchmesser ist nicht viel mehr als die Hälfte,

¹⁾ Der Tempel zu Agrigent 359×178 engl. Fuss = 70,310. Der zu Paestum 195×79 = 15,405. Die Höhe 112 und etwa 40.

die Höhe etwa zwei Drittel von der an den Säulen jenes. Das ganze Gebäude erreicht nur die Höhe eines mässigen Wohnhauses in unseren Städten. Dagegen ist die Arbeit überall höchst sorgfältig und zierlich, auch sind reichliche Spuren von Farbe erhalten.

Von Bauten ionischen Styls im europäischen Griechenland in dieser Epoche erfahren wir nichts. Ueber die Eigenthümlichkeiten, mit welchen dieser Styl damals in seiner Heimath, namentlich an dem Dianentempel zu Ephesus angewendet wurde, fehlt es ebenfalls an näherer Anschauung, da dieser Tempel bekanntlich durch die thörichte Ruhmsucht Herostrats in Alexanders Geburtsnacht zerstört und demnächst neu aufgebaut wurde. Ueberdies ist auch dieser erneuerte Bau uns unbekannt. Den Ruf eines Weltwunders erlangte dieses Gebäude sowohl durch seine Grösse und die Pracht des Materials, und durch die ausserordentlichen Anstrengungen und mechanischen Hilfsmittel, mit welchen man die grossen Steinblöcke der Säulen und Balken gehoben und bewegt hatte, als durch seine edlen und ungewöhnlichen Formen. Er gehörte zu den grössten Gebäuden des Zeitalters, indem er eine achtsäulige Fronte und ringsumher eine Doppelreihe von Säulen hatte, welche weiter gestellt und bedeutend schlanker waren, als die der gleichzeitigen dorischen Gebäude. (Er war mithin: octastylus, dipteros, diastylus und hypaithros.) Wir dürfen aus den Angaben der römischen Schriftsteller, welche zwar nicht mehr den ursprünglichen Bau, wohl aber die Schrift der Architekten vor Augen hatten, schliessen, dass im Wesentlichen die Formen des ionischen Styls schon die charakteristische Ausbildung erhalten hatten, welche ihnen fortan blieb.¹⁾ Ausser dem ephesinischen Tempel mögen auch andere Bauten des asiatischen Küstenlandes, von denen uns nur keine Nachrichten überliefert sind, diesen Styl, aber in weniger entschiedener und glücklicher Ausführung, gehabt haben. Gewisse, wiewohl untergeordnete Aehnlichkeiten, welche wir an Säulen und Gebälk orientalischer Monumente wahrnehmen, liessen uns schon oben die Vermuthung aussprechen, dass der ionische Styl sich nicht ohne Einwirkung fremder Einflüsse gebildet habe, welche jedoch von dem griechischen Geiste so frei und eigenmächtig behandelt wurden, dass man das Resultat als ein völlig selbstständiges und neues betrachten kann, bei welchem die Kühnheit und der Geschmack der Architekten gleich bewunderungswürdig sind. Das schlanke Verhältniss der Säule, deren Höhe acht Durchmesser der

¹⁾ Manches Einzelne mag indessen noch nicht völlig festgestellt gewesen sein; ja es fragt sich, ob überhaupt die Form der Polsterkapitälé schon ganz vollendet war. Vgl. oben S. 26 Anm.

unteren Säulendicke beträgt; das schöne Maass der Verjüngung, wo der obere Durchmesser nur $\frac{1}{4}$ weniger als der untere misst, während im älteren Dorismus der Unterschied ein ganzes Viertel betrug; die weichere Kannellirung mit den breiten Stegen und tieferen Aushöhlungen im Vergleich zu der dorischen mit der flachen Vertiefung und den scharfen Stegen; das Kühne der Intercolumnien von zwei Säulendicken bei steinernem, und also dem Bruche ausgesetztem Gebälke, die Zierlichkeit der vielgliederten Basis und des mannigfaltigen und anmuthigen Kapitäl, endlich das leichte Verhältniss des Gebälks, alle diese eigenthümlichen und harmonischen Anordnungen lassen die Ausbildung des ionischen Baues als eine der seltensten Leistungen des Genius erscheinen.

Ueberblicken wir die Monumente, wie sie sich auf der ganzen Ausdehnung griechischer Wohnsitze am Ende dieser Periode zeigen, so sehen wir in den westlichen Ländern, in Italien und Sicilien, das alterthümlich Strenge des Dorismus festgehalten, im eigentlichen Griechenland gemildert und im Uebergange zu schlankeren Formen, bei den asiatischen Ioniern endlich schon den eigenthümlich ionischen Styl in seiner freien Anmuth und Zierlichkeit ausgebildet. Wir nehmen darin wahr, wie auch in dieser Beziehung das Mutterland die glückliche Mitte zu den extremen Richtungen der beiderseitigen Colonien hielt. Die consequente Durchführung des griechischen Charakters in der Architektur finden wir daher in diesem reinen, aber anmuthig gemilderten Dorismus, während im ionischen Styl schon der Anfang eines weichen, asiatischen Geistes fühlbar ist, welcher später die Auflösung des Griechenthums herbeiführte.

Ausser den Tempeln scheinen die bedeutenderen Bauunternehmungen mehr auf den allgemeinen Nutzen als auf Genuss und Pracht gerichtet, und besonders waren es die Tyrannen, welche sich durch Anlagen von Wasserleitungen, Kanälen und Brunnen, die Gunst des Volkes zu erwerben suchten. Für die Kampfspiele behalf man sich noch mit einfachen und kunstlosen Vorrichtungen, desgleichen für die Theater, soweit sie schon vorhanden waren, und in den Privatwohnungen herrschte noch eine republikanische Sparsamkeit.

P l a s t i k.

Dieselben Ursachen, welche in dieser Epoche der Baukunst einen höheren Aufschwung verliehen, die zunehmende äussere Wohlfahrt, verbunden mit der freieren Regsamkeit und Empfänglichkeit des Geistes,

zeigten sich auch in den anderen bildenden Künsten wirksam. Auch hier erkennen wir das Erwachen des Sinnes und der Liebe für die Schönheit und das weitverbreitete Bestreben von handwerksmässig unbewussten Leistungen zu einem freieren Kunstbetriebe zu gelangen. Aber dabei sind, nach der verschiedenen Natur dieser Künste, die Resultate abweichend; während die Architektur leicht und unmerklich schon eine Vollendung erhält, die nur noch den letzten Schritt erfordert, um ihrer ersten Schönheit den Reiz der Anmuth zu verleihen, während sie gleich anfangs diese Stufe erreicht und auf derselben ruhig waltet, gewährt uns die plastische Kunst den Anblick eines mühsamen Ringens und vielgestaltiger Versuche, die zwar endlich zu einem ähnlichen Ziele hinführen, aber dennoch weniger Befriedigendes, weniger Bleibendes leisten, als die Architektur derselben Zeit. Wir können uns diesen Unterschied wohl erklären, indem die Aufgabe der Plastik weiter geht, als die der Baukunst; da sie das individuelle Leben des Geistes gestalten soll, während diese sich in dem Kreise des Allgemeinen hält, umfasst sie viel Mannigfaltigeres, hat tiefere Gegensätze zu durchdringen und in Harmonie zu setzen, und steigt daher durch sehr viel feinere Modificationen, gleichsam auf vielfach unterbrochenem Boden, aufwärts, während die Architektur den auch für sie steilen Pfad ohne weitere Hindernisse mit kühnem und festem Schritte zurücklegt.

Diesen Entwicklungsgang in allen seinen Momenten zu verfolgen, wahrzunehmen, welchen Einfluss die einzelnen Richtungen der Sitte und der Cultur, welchen die Gymnastik, die häuslichen Verhältnisse zu verschiedenen Zeiten ausübten, mit welchen Gewöhnungen, Hindernissen und Vorurtheilen die strebenden Künstler zu kämpfen hatten, wie ihre Individualität, wie das Auftreten des Genius den weiteren Hergang bedingte; dies alles, sage ich, in seinen Einzelheiten bei einem so hochbegabten Volke zu beobachten, müsste in mehr als einer Beziehung Belehrung und Genuss gewähren. Diese grosse Gunst ist uns versagt. Die Geschichtschreiber Griechenlands übergehen, wie es natürlich ist, die künstlerische Seite des Volkslebens; beschäftigt mit den grossen Thaten des Muthes, der Vaterlandsliebe und der Klugheit ihrer Mitbürger, halten sie es für überflüssig und störend, auch der Künstler, die durch ihre Werke für die Zeitgenossen und nächsten Nachkommen verständlich genug gesprochen hatten, ausführlich zu erwähnen. Die Schriften aber der griechischen Künstler und Kunstfreunde, welche sich unseren Gegenstand zur eigenen Aufgabe gemacht hatten, sind uns kaum dem Namen nach bekannt; nur in den übrigens oft aus guten Gewährsmännern zusammengetragenen Notizen eines römischen Schrift-

stellers sind uns Urtheile und Nachrichten über einzelne Künstler aufbewahrt, aus welchen denn, in Verbindung mit den Inschriften und anderen zufällig und zerstreut vorkommenden Aeusserungen, unsere Alterthumsforscher mühsam den Katalog griechischer Künstler aufgestellt und eine Vorstellung von ihren Eigenthümlichkeiten zu geben versucht haben.¹⁾

Schon diese dürftigen Nachrichten ergeben, dass die Plastik eifrig geübt und bedeutend vervollkommnet wurde. Die Namenliste der Künstler, welche in dieser Epoche blüheten, ist von beträchtlichem Umfange, und wir erkennen an der Mannigfaltigkeit ihrer Geburtsorte und der Verbreitung ihrer Wirksamkeit, dass alle Gegenden Griechenlands an dieser Pflege der Kunst Theil nahmen. Dipoenus und Skyllis von Kreta, die im Anfang dieser Periode lebten, sind die ersten, welche durch Marmorwerke Ruhm erlangten, gleichzeitig wurde von den samischen Meistern Rhoekus und Theodorus der Erzguss erfunden oder wenigstens, da er dem Orient schon früher bekannt gewesen zu sein scheint²⁾, nach Griechenland übertragen. Von den Werken dieser Künstler haben wir zwar nur sparsame Nachrichten, darunter jedoch eine, den Theodorus betreffende, die nicht ohne Interesse ist. Er soll sein eigenes Bild in Erz gegossen haben, an dem man ausser der Aehnlichkeit die grosse Feinheit der Arbeit bewunderte. Die Figur trug nämlich, während sie in der Rechten die Feile hatte, auf der Linken und zwar auf drei Fingern derselben ein Viergespann, über welchem sich eine Fliege befand, die den Lenker und das Gespann mit ihren Flügeln bedeckte. Die Nachricht klingt zwar fabelhaft, auch wird das kleine von der Fliege bedeckte Gespann zugleich anderen, späteren Künstlern zugeschrieben, indessen ist sie doch nicht unglücklich. Der Künstler, von welchem auch feine Goldschmiedarbeiten angeführt werden, z. B. der berühmte und nach den besten Zeugnissen mit einem geschnittenen Stein versehene Ring des Polykrates, wollte damit vielleicht andeuten, was der dargestellte Mann in kleiner und feiner Arbeit zu leisten vermöge. Manche der ältesten uns erhaltenen Gemmen und Goldarbeiten zeigen, was für Meisterwerke feiner und zierlicher Arbeit man auf kleinstem Raume schon in früher Zeit zu fertigen verstand.

Der Erzguss, welcher der Kunst mit einem Male ganz neue Aufgaben eröffnete, fand namentlich in den Kunstschulen der dorischen Staaten die eifrigste Pflege, indess die Marmorarbeit während der

¹⁾ Vgl. besonders H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, 2 Bde. 1853.

²⁾ Vgl. I. 183.

ganzen Dauer der Kunst ihren Hauptsitz in Athen hatte. Die dori-
schen Künstler beschäftigten sich vorzugsweise mit der Anfertigung
der in so grosser Anzahl erforderlichen Siegerstatuen, wofür ihnen das
dunkle, ernste Erz, das sich zugleich für die Aufstellung im Freien
besser eignete, ein passenderes Material war; als der zarte, lichte Mar-
mor. Auf Aegina war Kallon im Erzguss berühmt und der älteste
einer ganzen Reihe von Künstlern, welche aus seiner Insel hervorgingen
und eine Schule eigenthümlichen Styls bildeten, die sich bis um die
Zeit des Phidias erhielt und aus welcher glücklicher Weise sehr be-
deutende Werke auf uns gekommen sind. Nächst Aegina erlangte
Sikyon den Vorrang im Erzgusse, welches nach dem Bericht des
Plinius schon zur Zeit des Dipoenus und Skyllis die Heimath aller
Metallarbeiten war; der berühmte Bildner Kanachos blühte hier um
die Mitte dieser Epoche. Aus einer Reihe von Künstlern aus Argos
will ich nur den etwas späteren Ageladas erwähnen, weil unter ihm
Phidias, Myron und Polyklet ihre Schule machten. Auch Korinth
verlor den alten Ruhm seiner Kunstwerkstätten nicht, und wenigstens
einer der namhafteren Künstler, Gitiadas, war von Sparta. Die Athe-
ner besaßen bei der Vertreibung des Hippias schon einen Künstler,
Antenor, welcher die Bildsäulen der Tyrannenmörder, Harmodius und
Aristogiton, verfertigen konnte, und etwas später waren Kritios und
Hegias oder Hegesias, namentlich aber Myron und Kalamis rühmlichst
bekannt. Ausser diesen hier angeführten sind noch zahlreiche andere
Künstler dieser Epoche erwähnt, deren Namen man in den Schriften
der Archäologen zusammengestellt findet.

Ueber den Styl dieser Künstler finden wir bei den alten Schrift-
stellern zwar, wie gewöhnlich, nur sehr allgemeine und unbestimmte
Aeusserungen, die aber darin zusammentreffen, dass sie ihnen den
Vorwurf des Harten und Strengen machen. Quintilian nennt die Werke
des Kallon und Hegesias zu hart und den tuscanischen ähnlich, Cicero
die Bildsäulen des Kanachos strenger, als es sich mit der Nachahmung
der Natur vertrüge, Lucian die des Kritios und Hegesias zugeschnürt,
sehnig, hart und scharf angespannt in den Umrissen. Auch wider-
sprechen die Werke, welche aus dieser Zeit auf uns gekommen sind,
diesem Urtheile nicht, und die Strenge der Formen erklärt sich zum
Theil schon dadurch, dass man sich bei den Götterbildern nicht gern
von der althergebrachten verehrten Form entfernte. Wie weit man
darin ging, ergiebt eine merkwürdige Erzählung, die uns überliefert
ist. In der Nähe der arkadischen Stadt Phigalia befand sich in einer
Grotte ein alterthümliches Schnitzbild der Demeter. Die Göttin war im
Uebrigen menschlich gebildet, hatte aber mit Rücksicht auf dortige

Legenden einen Pferdekopf, an welchem sich Schlangen und andere Thiere befanden. Dies Bild verbrannte und da es nicht gleich erneuert wurde, entstand Misswachs, bis auf Geheiss des Orakels ein neues Bild durch Onatas, den berühmtesten Künstler der aeginetischen Schule, in Erz angefertigt wurde¹.) Also selbst eine so monströse Bildung wurde durch einen Künstler wie Onatas wiederholt, die Forderungen des Cultus und der Kunst mögen auch in dieser Periode noch oftmals weit genug auseinander gefallen sein. Noch in sehr später Zeit, nachdem die Kunst die Periode ihrer höchsten Blüthe und üppigsten Entfaltung schon überlebt hatte, bewahrte man an vielen Orten die rohen Götterbilder, welche durch die Verehrung der Jahrhunderte eine grössere Heiligkeit erhalten hatten. So entfernte man sich auch nur langsam von den einfachen Stoffen; an den Holzblock, der den Körper bildete, setzte man anfangs nur Kopf, Arme und Füsse von Stein an, und erst allmählig verdrängte die prachtvolle Bekleidung mit Gold und Elfenbein die buntfarbigen und mit wirklichen Gewändern behängten Götterbilder. Dieser Geist der Ehrfurcht brachte es denn auch mit sich, dass man strenge Züge und eine wenig bewegte Haltung, entweder die sitzende, oder eine steif aufrechtstehende an den Göttern liebte. Freier war man freilich bei der Darstellung menschlicher Gestalten, welche jetzt immer häufiger wurde. Schon bald nach dem Anfange dieser Periode fing man an, die Sieger bei den Spielen, besonders bei den olympischen, durch Statuen zu ehren, zuerst in Holz, später in dauerhafterem Stoff. Eine eigentliche Porträtähnlichkeit war dabei wohl noch nicht beabsichtigt; Plinius berichtet, dass nur denen, welche drei Mal in Olympia gesiegt, ikonische, porträtartige Bilder gesetzt wurden. Aber doch musste die Art des Kampfes und die Erinnerung der Kraft und Gewandtheit des Siegers darin angedeutet werden, und da sich hiemit die Freiheit von dem Zwange religiöser Ueberlieferung verband, so war schon eine der Kunst förderliche Bahn geöffnet²). Auch in anderen Fällen wurden besonders verdienten oder ruhmwürdigen Männern Ehren-

¹) Neuerdings hat man aus der Erzählung bei Paus. 8, 42 folgern wollen, dass Onatas grade den alten Typus verändert habe. Das Richtige bemerkte schon O. Müller Handb. § 83, 3.

²) Zuerst hatten indessen auch diese Bilder eine starre Haltung. So beschreibt Pausanias (VIII. c. 49.) eins der ältesten, die Bildsäule eines gewissen Arrhachion, der zu Olympia von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer erwürgt, aber doch als Sieger gekrönt war. „Sie ist sowohl in dem Uebrigen alt, und nicht am Wenigsten in der Stellung. Nicht viel stehen die Füsse auseinander, und die Hände sind an der Seite anschliessend herabgestreckt.“ Und doch hatte sich dieser Unfall des Arrhachion 560 v. Chr. Geb., nur 60 Jahre vor dem Ausbruch der Perserkriege zugetragen.

bilder errichtet, so den frommen Söhnen Kleobis und Biton, den Freiheitshelden Harmodius und Aristogiton und sonst tapferen und gefallenen Königen und Feldherren. Aber an den Luxus von Privatbildern wurde noch lange nicht gedacht, und da alle diese Ehrenstatuen strengen Verdiensten gewidmet waren, so war auch hier keine Veranlassung, den Styl nach einer weiteren Richtung hin auszubilden.

Zum Glück sind wir nicht auf diese Nachrichten beschränkt, sondern befinden uns im Besitze einer, wenn auch nicht grossen, Anzahl von Statuen und Reliefs, welche dieser Epoche angehören und durch einzelne später ausgeführte Copien von Werken der oben erwähnten Meister nicht unerheblich bereichert werden.

Diese alterthümlichen Werke, durch die Erzeugnisse der späteren glänzenderen und anmuthigeren Kunst verdrängt, in der Zeit römischer Liebhaberei vernachlässigt, selbst dann nicht beachtet, als vor einigen Jahrhunderten der Sinn für die alte Kunst wieder erwachte und noch manches zu retten war, haben erst in neuester Zeit die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und es ist nun, durch manche äussere Zufälle begünstigt, gelungen, aus dem Schoosse der darüber aufgehäuften Erde, aus der Einsamkeit verödeter Länder, aus den Händen barbarischer Bewohner eine zwar immerhin sehr kleine, aber für uns unschätzbare Reihe von Denkmälern hervorzuziehen, welche unsere Kenntniss jener Zeiten bedeutend bereichert haben und uns in den Stand setzen, wenn auch nicht die feinsten Züge künstlerischer Bestrebungen im Einzelnen, so doch das Ganze der Entwicklung mit Sicherheit zu beobachten.

Von vorzüglicher Wichtigkeit sind denn hier diejenigen Bildwerke, welche als Theil oder Schmuck an Tempeln gedient haben, indem bei ihnen theils die Zeit der Entstehung, da sie jedenfalls nicht älter als das Gebäude selbst sein können, theils das Verhältniss der Entwicklungsstufe der Plastik zu der Architektur feststeht. Nur bei zwei Tempeln aus dieser Periode ist man so glücklich gewesen, Bildwerke von grösserem Umfang zu entdecken, die jedoch ausser ihrer eigenen Bedeutsamkeit noch dadurch besonders lehrreich sind, dass sie den beiden Gränzpunkten dieser Periode, dem Anfange und dem Ende anzugehören scheinen, und daher nähere Schlüsse auf die dazwischen liegende Zeit und für die Beurtheilung der übrigen, meistens eines festen Datums entbehrenden, aber weit zahlreicheren Monumente gestatten.

Dem Anfang dieser Periode gehören einige jetzt in Palermo befindliche Bildwerke an, welche unter den Trümmern von Selinus in Sicilien in neuerer Zeit (1822) aufgefunden worden, namentlich zwei

Metopen, welche von dem oben erwähnten mittleren Burgtempel, der gewiss aus den ersten Zeiten der Stadt stammt, herrühren, und mithin in die Zeit zwischen der vierzigsten und fünfzigsten Olympiade, also ganz in den Beginn unserer Epoche zu setzen sind. Auf der einen dieser Metopen sieht man den Herakles, wie er die Kerkopen, zwei Brüder, diebische und neckische Kobolde, die ihn beleidigt hatten, an einem auf der Schulter ruhenden Tragholze mit den Beinen angebunden hat und so mit herabhängenden Köpfen davon trägt¹⁾. Der Held ist von dickem Körperbau, unersetzter Statur und vollen Gliedern, mit dem Obertheile des Körpers ganz nach vorn, die Schenkel und Beine aber ganz im Profil gewendet, so dass die Füße in paralleler Richtung gerade vor einander stehen. Der Kopf hat einen lächelnden Ausdruck im Munde, das Auge ist, wie schläfrig, nur wenig geöffnet, die Haare sind über der Stirn regelmässig gelockt. Er ist bis auf das Löwenfell völlig nackt, an seiner linken Hüfte bemerkt man den Griff des Schwertes, dessen Tragriem quer über der Brust mit einem rothen Streifen angedeutet ist. Eine Hand hält er vor der Brust, mit der anderen drückt er das Bein des einen Kerkopen an das Tragholz fest. Die beiden Kerkopen hängen völlig gleich und regelmässig rechts und links herab, mit rechtwinkelig gebogenen Knien und auf der Brust gekreuzten Armen. Die Köpfe sind ganz nach vorn gewendet und sehr roh, auf jeder Seite derselben fallen, sich überwerfend, drei Haarflechten, regelmässig gebildet, wie eine Schnur von Kugeln herab.

Die zweite Metope (Fig. 39) stellt den Perseus dar, welcher im Beistande der Athene der Medusa das Haupt abschneidet. Der Held ist von noch dickerer und gedrungener Gestalt wie Hercules und blickt wiederum, ungeachtet der Profilstellung der Füße und der auf die seitwärts neben ihm knieende Gestalt der Medusa bezüglichen Handlung ganz nach vorn. Diese knieet mit dem rechten Beine und biegt das linke gegen den Boden, während sie mit beiden Händen ein ziemlich winziges Pferd, den aus ihrem Blute entstehenden Pegasus, hält. Das Haupt ist wahrhaft schrecklich, maskenartig, mit weit geöffnetem ungeheurem Munde, in welchem grosse Zähne und die herabhängende Zunge sichtbar sind. Die Haare sind über der Stirn regelmässig gelockt und hängen in dichten Flechten auf beide Schultern herab. Minerva auf der anderen Seite des Helden steht regungslos und schattenähnlich, in langem steifgefaltetem Gewande; auch bei ihr sind die Füße wiederum im

¹⁾ Thiersch Epochen, S. 404. und namentlich die daselbst aufgenommene Beschreibung von Klenze, nach eigener Anschauung der Originale. — Müller-Wieseler Heft I. Taf. 5. Serradifalco, antichità di Sicilia II, 9.

Profil, während der Kopf und die Schultern ganz Vorderansicht sind. Ihr Gesicht ist starrblickend und lächelnd. Auf der Brust sieht man Farbenspuren, ohne Zweifel von einer Andeutung der Aegis herrührend. Auch der Flügel des Pegasus und Andros war bemalt, am Nackten jedoch nur einzelne hervortretende Theile, die Augen und Augenbrauen.

Bei der, in der That sehr grossen Rohheit der Arbeit ist dennoch

Fig. 39.



Perseus mit der Medusa, Metopenrelief von Selinus.

der Sinn für freiere Bewegung namentlich in der Haltung der Arme des Perseus, in dem Körper des fortschreitenden Hercules und selbst in dem, wiewohl stark unrichtigen der knieenden Medusa zu erkennen. Auffallend ist dabei die Richtung auf das Derbe, welche sich sowohl in der Fülle und Muskelkraft der Körper, als auch in den breiten Gesichtern zeigt. Andererseits bemerkt man aber die Beobachtung einer regelmässigen, symmetrischen Anordnung, und sogar in der

lächelnden Miene, in den künstlichen Haarflechten und in den steifen Falten des herabhängenden Zipfels am Gewande der Minerva, eine Hinneigung zur Zierlichkeit.

Noch ein drittes Metopenrelief ist in den Trümmern dieses Tempels gefunden, das wir aber seiner grossen Verstümmelung wegen übergehen dürfen, wichtiger dagegen sind die Reste von zwei Metopenreliefs, die man in einem nicht auf der Burg befindlichen, aber noch, wie schon oben bemerkt, sehr alterthümlichen Tempel entdeckt hat. Es scheinen Göttinnen im Gigantenkampf darauf vorgestellt zu sein in einem Styl, der zwar feiner ausgebildet ist, doch aber den Charakter des Derben und Plumpen auf das Entschiedenste festhält.

In neuester Zeit (1860) ist in Sparta ein Monument zum Vorschein gekommen, das jenen ältesten Reliefs überraschend ähnlich ist. Es ist ein viereckiger, mit der Basis gegen drei Fuss hoher, nach oben sich verjüngender Pfeiler, an dessen schmälern Seiten je eine aufgerichtete Schlange in Relief ausgehauen ist, während auf den breiteren Seiten eine Frau von einem Manne angegriffen wird, das eine Mal mit einem Schwert, das andere Mal mit einer sichelförmigen Waffe, übrigens in ziemlich übereinstimmender Weise. Eine Erklärung dieser merkwürdigen Gruppen ist noch nicht gegeben, das Ganze diene wahrscheinlich als Grabstein, wenigstens findet sich die Schlange sehr häufig auf Grabsteinen in dem Sinne einer Schützerin und Hüterin derselben. In den kurzen Proportionen, in der derben Fülle und Kraft des Körpers stimmen diese Reliefs ganz mit den selinuntischen überein, man sieht also, dass dieser Styl nicht lokal vereinzelt war. Nicht mit Unrecht hat man ihn als dorischen Styl bezeichnet und seine Eigenthümlichkeit in dem Ausdruck der Kraft gefunden, der auch in der älteren Zeit der dorischen Architektur so deutlich ist¹⁾.

Sehr viel bedeutender als die Reliefs von Selinus ist ein anderer Fund, ebenfalls aus neuerer Zeit, nur etwa ein Jahrzehend älter (1811), der der äginetischen Bildwerke. Unter den Trümmern des bereits oben erwähnten Minerven-Tempels in Aegina, fand man nämlich unter anderem eine nicht unbeträchtliche Zahl von Statuen, welche zu zwei einander entsprechenden, in den beiden Giebfeldern des Tempels aufgestellt gewesen Gruppen gehörten, und jetzt von Thorwaldsen meisterhaft in ihrem eigenthümlichen Style restaurirt, eine Zierde der Glyptothek zu München bilden.

Die eine dieser Gruppen, die des westlichen oder hinteren Giebels (Fig. 40), ist fast vollständig bis auf eine Statue, welche man sich nach

¹⁾ Vgl. *Annali dell' istituto archeolog.* 1861. p. 34. Tav. d'agg. C.

dem vorgefundenen Fragmente und nach der ähnlichen Composition des anderen Giebelfeldes sehr wohl ergänzt denken kann, erhalten. Sie zeigt den Kampf um einen gefallenen Helden, wie man mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthet, um Patroklos. In der Mitte, und also in der höchsten Stelle des Giebels, sieht man Minerva, in voller Tracht, mit Helm und Aegis, den Schild an der Linken, den Speer in der Rechten, zwar ohne äussere Handlung, aber doch in beiden etwas gehobenen Armen Theilnahme an dem Ausgange verrathend. Zu ihrer

Fig. 40.



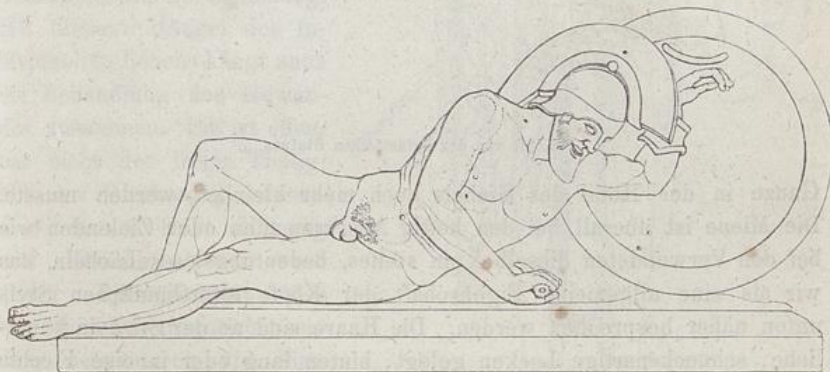
Westliche Giebelgruppe aus dem Minerventempel zu Aegina.

Rechten liegt Patroklos, auf die rechte Hand gestützt, den linken Arm mit dem Schilde hebend. Auf der linken Seite der Göttin, etwas weiter abwärts und jenseits ihres schützenden Schildes bog sich (denn dies ist die fehlende Statue) ein troischer Jüngling vorwärts, als wolle er nach den Füßen des Gesunkenen greifen, um ihn auf die Seite der Troer herüberzuziehen. Beide, dergestalt niedrig gehaltene, Figuren gestatten den Anblick der ganzen Gestalt der Pallas. Hinter ihnen sieht man auf jeder Seite noch vier Krieger, in ganz entsprechender Bewegung. Zunächst einen stehenden, mit Helm und Schild gerüsteten, der in der rechten den Speer schwingt. Dann auf jeder Seite zwei Knieende; und zwar der erste ein Bogenschütze, der troische im Begriff den Pfeil abzusenden, der griechische nicht vollständig erhalten und jenem ähnlich ergänzt; der zweite ein Speerbewaffneter, im Begriff zu stossen, der Troer mit erhobener, der Grieche mit tiefgehaltener Lanze. Endlich am äussersten Ende des Giebeldreiecks auf jeder Seite ein Verwundeter, liegend, der Grieche einen Pfeil aus der Brust ziehend, der Troer eine Wunde am linken Schenkel mit der Hand bedeckend. Durch diese Anordnung der grösseren Gestalt der (in der Vorderansicht gezeigten) Göttin in der Mitte, der stehenden, knieenden und liegenden Krieger nach der Seite hin, erhält die ganze Gruppe eine abnehmende, der Form des Giebeldreiecks entsprechende Gestalt, von vollkommener architektonischer Symmetrie, doch so, dass einzelne Verschiedenheiten an den entsprechenden Statuen das Allzuängstliche und Steife verhüten.

Von der Gruppe des vorderen oder östlichen Giebels sind nur fünf Statuen erhalten, welche auf eine der ersten Gruppe ganz ähnliche Anordnung hindeuten. Man hat sie auf den Kampf des Herakles und Telamon gegen den trojanischen König Laomedon bezogen und den Gefallenen, um den gekämpft wird, Oikles genannt, welcher bei diesem Kampfe ums Leben kam.

Die meisten der Helden sind nackt, nur mit dem Helm und Schilde, und zum Theil mit Beinschienen bewehrt; bloss die Bogenschützen sind mit enganliegendem ledernem Harnisch bekleidet. Der troische Schütze des westlichen Giebels, ohne Zweifel Paris, trägt die phrygische Mütze und enganliegende Hosen, die Tracht asiatischer Bogenschützen. Der griechische Schütze des östlichen Giebels scheint den Herakles darzustellen, sein Haupt ist mit einem Löwenkopfe bedeckt. Man sieht, in beiden Gruppen ist der Sieg hellenischer Helden gegen die Barbaren Asiens dargestellt, vielleicht mit einer Anspielung auf den eben glücklich bestandenen Kampf gegen die Perser, denn dass diese Figuren nicht vor den Perserkriegen entstanden sind, scheint ihr künstlerischer Werth, der namentlich an einigen Kriegern der Ostseite (Fig. 41) sehr bedeutend ist, unzweifelhaft zu machen.

Fig. 41.



Krieger vom Ostgiebel des äginetischen Minerventempels.

An diesen Gestalten ist nämlich die Bildung der Körper schon von grosser Schönheit und Naturwahrheit. Die Bewegungen sind kräftig und ziemlich belebt, die Formen gesund und nicht unedel, die Muskeln, Sehnen und sonstigen feineren Theile des Körpers mit grosser Genauigkeit und ohne Ueberladung gearbeitet. Auch das Weiche ist nicht vernachlässigt; die Haltung des Patroklos, sein sanft gebeugtes Haupt, sein sinkender Leib ist rührend und mit Empfindung behandelt, und

auch die Stellung der Pallas ist, wenn auch etwas steif, doch, wie bereits erwähnt, für ihre göttliche, mehr geistige als körperliche Mitwirkung bezeichnend und sinnvoll gewählt. Weit weniger befriedigend ist die Form und der Ausdruck der Köpfe (Fig. 42). Das Kinn ist meistens übermässig gross und spitz vortretend, die Nase kurz, der Mund nahe an der Nase, die Augen etwas gegen dieselbe gesenkt, das Oval des Gesichts zwar wohlgestaltet, aber der Kopf im Ganzen zu gross, wodurch der Körper zu klein und untersetzt erscheint. Minerva ist etwas über, die Krieger sind etwas unter Lebensgrösse, wodurch das

Fig. 42.



Köpfe von den äginetischen Statuen.

Ganze in der Höhe des Giebels noch mehr kleinlich werden musste. Die Miene ist überall, bei den heftig Anstürmenden oder Zielenden wie bei den Verwundeten dieselbe, ein steifes, bedeutungsloses Lächeln, das wir als eine allgemeine Eigenschaft der Köpfe alterthümlichen Styls unten näher besprechen werden. Die Haare sind an der Stirn in künstliche, schneckenartige Locken gelegt, hinten lang oder in eine Flechte gebunden. Ebenso sind die Falten an dem Gewande der Göttin (Fig. 43) durchweg mit einer steifen, absichtlichen Regelmässigkeit behandelt, in welcher aber schon der Sinn für Schönheit der Massen erkennbar ist. Das anliegende Obergewand ist unter der Brust ein wenig aufgenommen, wodurch ein breiter beleuchteter Streifen entsteht, neben dem dichte, beschattete Falten an beiden Seiten, zunächst senkrecht, dann schräge seitwärts herablaufen und am Saume eine treppenförmige Abstufung nach beiden Seiten bilden. Auch das Mäntelchen, das über dem rechten Arm hängt, fällt in stufenförmigen oder gezackten Falten

herab, während die Aegis von ähnlichen gezackten Einschnitten umgeben ist. Eine gleiche Anordnung der Falten findet sich an einigen kleinen weiblichen Figuren, welche ohne Zweifel oberhalb der Spitze des Giebels neben der Verzierung derselben aufgestellt gewesen waren, deren Bedeutung aber nicht feststeht. Sie zeigen den oben beschriebenen Typus, welcher in der älteren Kunst besonders für Aphrodite üblich ist.

Es war wichtig, diese Statuen etwas genauer zu beschreiben, um uns das Resultat der Kunstübung dieser Periode zu vergegenwärtigen. Bezeichnend ist für dieselbe, dass die Körperbildung und der Ausdruck der That schon so weit vorgeschritten, während Form und Ausdruck des Gesichts noch weit weniger entwickelt sind, jene noch unharmonisch, dieser gleichförmig, ohne wesentliche Unterscheidung der Charaktere und der Stimmung. Mit diesem Mangel des individuellen Lebens hängt auch die Behandlung des Gewandes zusammen. Sie ist offenbar nicht der freien Thätigkeit des Werktages entnommen, wo auch in Haltung und Kleidung jeder nach seiner Persönlichkeit sich eigenthümlich ausspricht, sondern dem durch die Sitte vorgeschriebenen religiösen Feste, wo man sich im ungewohnten, regelmässig geglätteten und gefalteten Gewande langsam und steif bewegt.

Wir wissen aus Nachrichten der Alten, dass auf Aegina eine Kunstschule von besonderem Styl blühte. Eine freilich nur flüchtige Andeutung des Pausanias scheint eine gewisse knappe, magere Körperbildung als eigenthümlich äginetisch zu bezeichnen, und allerdings bilden die

Fig. 43.



Minerva vom äginetischen Tempel.

besprochenen Statuen in dieser Beziehung zu den selinuntischen einen scharfen Gegensatz. Eine ziemliche Anzahl erhaltener Terracottareliefs, meist von den griechischen Inseln stammend und jetzt in verschiedenen Museen, London, Paris, Berlin u. s. w. befindlich, zeigt ebenfalls Figuren von eigenthümlich schwächtigen Formen und deutet also auf eine weitere Verbreitung jenes Gegensatzes. Wichtiger sind dann einige Marmorwerke, die der einen oder anderen erwähnten Stylgattung mehr oder weniger verwandt sind, aber zunächst noch als isolirt stehend besprochen werden müssen.

Von sehr alterthümlichem Charakter ist das auf der Insel Samothrace gefundene Fragment eines Reliefs (Fig. 44), vermuthlich von der Lehne eines Sessels, welches, wie die Beischriften zeigen, den Agamemnon vorstellt und hinter

Fig. 44.



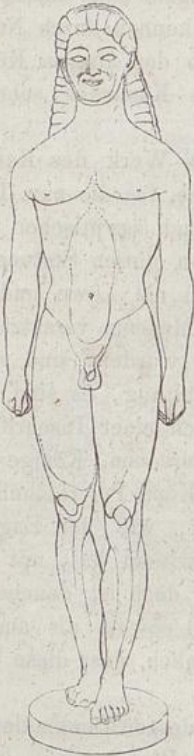
Samothracisches Relief.

ihm stehend seine Herolde Talthybios und Epeios. Die Eigenthümlichkeiten des ältesten Reliefstyls sind an ihm sehr deutlich, insofern der Körper des auf einem Stuhl sitzenden Agamemnon noch eine glatte Fläche bildet, die Behandlung weicht aber von der der selinuntischen Metopen darin ab, dass in ihr mehr das Scharfe, Zierliche, als das Derbe vorherrscht. Die Figuren sind schlanker, die Profilzüge feiner, der Bart in eine Spitze auslaufend.

Sodann sind in neuerer Zeit mehrere alterthümliche Apollostatuen aufgefunden, deren roheste aus Thera stammende wir schon oben besprochen. Die vorzüglichste unter ihnen ist die in Tenea bei Corinth gefundene, die sich jetzt in der Glyptothek zu München befindet (Fig. 45). Dargestellt ist ein nackter Jüngling mit lang herabhängendem Haar, der Kopf ist gerade ausgerichtet ohne Wendung, die Arme hängen am Körper herab, so dass die geballten Hände anliegen, der linke Fuss ist ein wenig vorgesetzt. Die Figur hat etwas ausserordentlich Straffes

und Strammes in ihrer Stellung und Muskulatur, was sich besonders deutlich an der stark zurücktretenden Kniescheibe zeigt, dabei aber ist sie schlank und nicht ohne Zierlichkeit. Das alterthümliche Lächeln im Gesicht findet sich auch hier. Wir erwähnten schon oben eine in der Stellung durchaus übereinstimmende Statue eines Athleten; die einförmige Wiederholung eines und desselben Typus selbst für verschiedene

Fig. 45



Apollo von Tenea.

Fig. 46.



Statuette des Apollo im britischen Museum.

Zwecke scheint eine charakteristische Eigenthümlichkeit des alten Styls zu sein.

Verwandt, doch aber auch in einigen Punkten abweichend ist ein ebenfalls häufig vorkommender Apollotypus, dessen schönsten Exemplar in einer kleinen Bronze des britischen Museums erhalten ist (Fig. 46). Die Stellung des Gottes ist fast dieselbe, nur sind die Arme vom Leibe gelöst, aber noch eckig, in rechtem Winkel vorspringend, in der Linken

hielt er den (jetzt fehlenden) Bogen, auf der Rechten liegt ein Rehkalb. Dieser Typus ist weit gedrungener, robuster als der von Tenea und tritt dadurch in ein näheres Verhältniss zur dorischen Kunst, er repräsentirt übrigens eine höhere Stufe der Kunst, die lächelnde Miene ist geschwunden und hat einem strengen Ernst Platz gemacht. Nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit hat man diese Figur und dazu einen ganz ähnlichen aber kolossalen Marmorkopf, der sich auch im britischen Museum befindet, auf ein berühmtes Werk des Kanachos von Sicyon, den Apollokoloss bei Milet zurückgeführt. Es ist übrigens auch dieses Werk nur die Wiederholung eines älteren Typus; wir kennen durch Nachbildungen auf Gemmen und Münzen einen Apollo der älteren Künstler Tektaeus und Angelion, welcher der Figur des Kanachos sehr ähnlich ist.

Zu dem berühmten Heiligthum, welches das Werk des Kanachos enthielt, führte vom Hafen Milet's aus eine heilige, für die zum Tempel ziehenden Processionen bestimmte Strasse, die nach ägyptischer Weise mit Statuen an beiden Seiten besetzt war. Von diesen Statuen sind jetzt zehn, darunter zwei weibliche, ausserdem ein Löwe und eine Sphinx ausgegraben und kürzlich ins britische Museum versetzt. Die Figuren, die aber fast alle ohne Köpfe gefunden wurden, sind sämmtlich sitzend dargestellt in steif symmetrischer Haltung, es sind Weihgeschenke an Apollo und zwar scheinen sie nach einer Inschrift, die sich an einer derselben befindet, bestimmte Personen, Könige u. A. darzustellen, ohne dass freilich der erhaltene Kopf Porträtähnlichkeit zeigte. Die Körperbildung dieser Figuren ist, wie der Engländer Newton, der diese Statuen der Zerstörung entrissen hat, mit Recht bemerkt¹⁾, der ägyptischen noch sehr ähnlich, doch ist daneben das griechische Kunstgefühl unverkennbar. Der Styl sowohl als auch die Geschichte des Heiligthums machen es wahrscheinlich, dass diese Werke vor den Perserkriegen entstanden sind.

Von Milet wenden wir uns nach Lycien, dessen Denkmäler auch erst in neuerer Zeit bekannt geworden sind. Die dortigen Gräber, deren Architektur uns schon oben beschäftigte, sind mit einer Fülle von Bildwerken bedeckt, an denen sich zwar einzelne Aehnlichkeiten mit persepolitianischer Sculptur finden, die aber im Ganzen einen der griechischen Kunst sehr verwandten Charakter, und namentlich eine nähere Beziehung zu der altattischen Kunst zu haben scheinen. Besonders wichtig und dieser Periode angehörig ist der Bildersims des sogenannten Harpyienmonuments aus Xanthos. Er befindet sich an einem thurm-

¹⁾ A history of discoveries at Halicarnassus etc. II. 549.

artigen, etwa 20 Fuss hohen Grabmale und umschliesst die in der Höhe unmittelbar unter dem flachen Dache befindliche Grabkammer. Ueber der auffallend engen, nach Westen gelegenen Oeffnung dieser Grabkammer erblicken wir ein uns unverständliches Symbol, nämlich die Gestalt einer Kuh mit einem an ihr saugenden Kalbe, zur Seite des Eingangs aber drei Frauen, in Haltung und Gewandung übereinstimmend, doch nicht ohne leise Verschiedenheit, die mit Opfergaben einer Göttin sich nahen. Diese Göttin, welche unsere Abbildung (Fig 47 a) wiedergibt, sitzt auf einem reichgeschmückten Thronsessel mit den

Fig. 47.



Vom Harpyienmonument aus Xanthos.

Symbolen einer Blume und einer Granate in den Händen, sie ist die zarteste Figur des Ganzen und die Betrachtung ihres Gesichts kann namentlich jenes alterthümliche Lächeln begreiflich machen, das, wenn auch oft starr und grinsend dargestellt, doch nur aus dem Streben nach freundlichem, innigem Ausdruck hervorgeht. Ihr entspricht in der anderen Ecke der Platte jenseits der Grabesthür eine weniger zarte Göttin, mit einer Schaafe in der Rechten; die Linke ist mit dem Attribut, das sie hielt, verloren gegangen. Auf den übrigen Seiten sind ähnliche Vorgänge dargestellt; wie dort weiblichen Gottheiten von Frauen, so werden hier männlichen von Männern Opfergaben und Anbetung dargebracht. An der Nord- und Südseite, wo nur je eine Figur an

den thronenden Gott herantritt, sehen wir in den beiden Ecken eigenthümliche, oben weibliche, unten in einen Vogelleib ausgehende Figuren, die ein Kind in ihren Armen davontragen (Fig. 47 b.). Diese Figuren bezeichnet man gewöhnlich als Harpyien in dem Sinne von hinraffenden Todesgöttinnen und deutet die Kinder als die Seelen der Verstorbenen, die sie entführen, und allerdings ist damit wenigstens der Sinn dieser Gruppen wohl unzweifelhaft ausgesprochen. Die Südseite macht dies noch deutlicher dadurch, dass hier unter einer dieser Gruppen eine kleine Figur am Boden kniet, im höchsten Schmerz der ihr Ent-rissenen nachschauend. In dieser kleinen untergeordneten Figur haben wir wohl die Stifterin des ganzen Werkes zu erkennen, die ihren Verwandten dies Grabmal setzte, und die adorirenden Figuren sollen eben diese Verstorbenen in ihrer Frömmigkeit gegen die Götter darstellen. In den lycischen wie in den griechischen Grabreliefs wird der Tode auf seinem Grabe oft in einer für sein Leben charakteristischen Handlung dargestellt, hier wird die Frömmigkeit an ihm hervor-gehoben.

Als Entstehungszeit des Werks wird ungefähr das Jahr 500 angenom-men werden müssen, da die Zerstörung von Xanthos im Kriege mit den Persern, der dies hervorragende Monument auf der Akropolis schwerlich entgangen sein möchte, in der Mitte des sechsten Jahrhunderts stattfand. Auch weist der Styl, wenigstens wenn wir eine einigermaassen parallele Entwicklung mit der uns näher bekannten attischen Plastik annehmen dürfen, entschieden auf spätere Zeit. Denn er ist bereits von grosser Vollendung, übrigens von ganz anderer Art als der dorische und aeginetische. Nicht unpassend hat man ihn den ionischen Styl genannt, es ist wenigstens ein eifriges Streben nach Zartheit und Grazie bemerkbar, z. B. in der Art wie die Frauen die Gegenstände, die sie in den Händen haben, anfassen, ausserdem in den Körperformen manchmal eine Hinneigung zum Weichen und Weichlichen, wie z. B. in den Brüsten der Frauen, ja zu assyrischer Fettbäuchigkeit, wie an einer Figur der Ostseite. Die altattischen Monumente sind diesem Styl durchaus verwandt, nur etwas maassvoller.

Dem Harpyienmonument sehr ähnlich im Styl, nur derber und roher in der Ausführung, ist ein schon länger bekanntes Relief in der Villa Albani, in welchem Winkelmann die Erziehung des Bacchus durch die Leukothea zu erkennen glaubte, das indess wahrscheinlicher nur ein Grabrelief ist, auf welchem nach griechischer Sitte die Verstorbene mit den Ihrigen dargestellt ist. Die Frau sitzt auf einem Sessel, den Schemel unter ihren Füßen, auf dem Schoosse hält sie ein stehen-

des Kind, das sein Händchen nach ihr ausstreckt; hinter demselben stehen drei weibliche Gestalten neben einander, in sehr schroff abnehmender Grösse, womit aber nicht etwa die Entfernung perspektivisch angedeutet werden soll, vielmehr sind es Erwachsene und Kinder, die neben einander gestellt sind, weil der Raum nicht erlaubte, sie nach der gewöhnlichen Weise hinter einander zu stellen. Die sitzende Frau hat in ihrer ganzen Erscheinung die grösste Aehnlichkeit mit den Göttinnen an der Westseite des Harpyienmonuments.

Von der altattischen Kunst hat uns die neueste Zeit interessante und wichtige Proben gebracht. Das älteste Stück freilich, eine sitzende Pallas ohne Kopf, ist leider noch nicht durch Gypsabgüsse, ja nicht einmal durch genügende Abbildungen bekannt, so dass wir nicht näher darauf eingehen können. Bekannter ist dagegen der interessante Grabstein eines alten Atheners Aristion (Fig 48), laut der Inschrift von einem Künstler Aristokles ausgeführt, der zur Zeit der Perserkriege lebte. Der Verstorbene ist dargestellt in voller Rüstung, das Bild eines alten ehrenwerthen Atheners aus der Zeit, als die Verhältnisse Athens noch etwas Altväterisches und Beschränktes hatten. Die lebensgrosse Figur steht auf dem engsten Raume, was sich öfter findet und für die Knappheit des alten Stils charakteristisch zu sein scheint; das Relief ist sehr flach, wurde aber in seiner Wirkung durch Malerei, deren Spuren deutlich erhalten, unterstützt. Die Körperbildung ist, wie an der ganz ähnlichen Kriegerfigur des Harpyienmonuments, etwas schwer, der Kopf hat die übliche Lockenfrisur in Haar und Bart und das stereotype Lächeln, die Durchbildung des Nackten steht hinter den äginetischen Statuen zurück.

Fig. 48.

Grabstein des
Aristion.

Sehr verwandt, nur etwas weiter fortgeschritten ist eine schöne attische Grabstele im Museum von Neapel, von einer Palmette bekrönt, die ganz den Stirnziegeln des Parthenon gleicht. Hier ist der Verstorbene nicht mehr steif figurirend vorgestellt, sondern wie von leiser Trauer bewegt, stützt er sich auf seinen Stock und streckt die Hand seinem treuen Hund hin, der mit ihm dargestellt ist. Eine nach Styl und Darstellung ganz ähnliche Stele befindet sich in Orchomenos, an welcher kürzlich auch eine Künstlerinschrift entdeckt ist.

Derselben Zeit scheint ein Relief von der Akropolis von Athen anzugehören, welches eine Frau darstellt im Begriff auf einen Wagen zu steigen, von dessen Pferden aber nur die Schwänze erhalten sind.

Dies Relief ist bereits von grosser Anmuth und Zartheit, deren man sich besonders bewusst wird durch einen Vergleich mit dem im Styl verwandten aber doch ungleich derberen Harpyienmonument. Auch die Relieffigur eines Hermes oder Theseus in Athen, von welcher nur die obere Hälfte erhalten ist, verdient Erwähnung als ein schönes Beispiel für die Frische und Naivetät des alterthümlichen Styls.

Dieser altattischen Schule gehören mehrere berühmte Künstler an, deren schon oben angeführte Namen zum Glücke jetzt für uns nicht mehr bloss Namen sind. So zunächst Kalamis. Dieser Künstler steht allerdings noch ganz innerhalb des alten Styls, Thiere gelingen ihm besser als Menschen, und eine kleine Copie eines Widertragenden Hermes von ihm, die sich in einer englischen Privatsammlung befindet, hat noch eine sehr steife unfreie Haltung, wenn auch das Thier auf der Schulter des Gottes lebendiger ist. Allein nach der Seite des geistigen Ausdrucks hin scheint Kalamis besonders in der Darstellung von Frauen einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan zu haben. An einer seiner Frauenstatuen wird die Schamhaftigkeit gelobt und das ehrbare und unbewusste Lächeln, auch das Wohlgeordnete und Züchtige der Gewandung; er behielt also die Eigenthümlichkeiten des alten Styls, das Lächeln und die strengen graden Linien der Gewandung zwar bei, wenn auch wohl in gemilderter Weise, wusste sie aber als Mittel zum Ausdruck des Gemüthes zu benutzen. In ihm kommt zuerst die Richtung der attischen Kunst auf Darstellung des geistigen Lebens zum Ausdruck; er ist die Knospe der attischen Kunst, hoffnungsreich, zart und innig, wenn auch noch mannigfach beschränkt durch alte Tradition.

Ganz seinem Kunstcharakter entsprechend und gewiss seiner Zeit angehörig ist die zweimal im Vatikan vorkommende Statue einer trauernden Frau, welche man mit guten Gründen auf Penelope gedeutet hat. Doch mag auch eine neuere Meinung richtig sein, welche ein Grabmonument zu erkennen glaubt, dergleichen sich von etwas vorge-rückterem Styl mehrere ganz ähnliche erhalten haben. Die Figur sitzt mit übergeschlagenen Schenkeln und vorwärts gebogenem Leibe, mit der rechten Hand den Kopf, mit der linken Hand sich auf den Sessel stützend. Ihre ganze Haltung ist höchst sprechend für einen Moment der Niedergeschlagenheit und des Versinkens und zeigt daher schon einen sehr ausgebildeten Sinn für Naturwahrheit und Charakteristik, sogar im Uebergewicht gegen den Schönheitssinn, da die Linien eher hart und ungefällig sind.

Eine ganz andere Richtung scheint Kritios verfolgt zu haben, der entweder allein oder in Gemeinschaft mit Nesiotes eine Gruppe des

Harmodius und Aristogiton verfertigte, von welcher in zwei Marmorstatuen des Museums zu Neapel Copien erhalten sind. Die Figuren sind nackt dargestellt in bewegter Stellung, wie sie mit gezückten Schwertern auf ihren Feind einstürmen, der jüngere dem älteren etwas voraneilend, welcher neben jenem wie ein schützender Sekundant steht. Der eine erhaltene Kopf zeigt noch ganz alterthümliches Gepräge ohne Seelenausdruck, während die Körper zwar noch straff, aber doch mit grosser Lebendigkeit und Freiheit gearbeitet sind. Kritios scheint besonders bestrebt gewesen zu sein, die steife Ruhe des alten Styls zu durchbrechen, ein Bestreben, in welchem er sich mit seinem grossen Zeitgenossen Myron berührte, der uns ebenfalls theils durch genauere Notizen, theils durch Copien bekannt ist. Auch dieser gehört allerdings noch zur alten Kunst, auch an ihm vermisste man noch den geistigen Ausdruck, während er das physische Leben so meisterhaft darzustellen wusste, doch scheint er unter allen Künstlern der alten Zeit derjenige gewesen zu sein, welcher am meisten dazu beigetragen hat, die Kunst von Zwang und Steifheit zu befreien. Lebensvoll und naturwahr darzustellen, darin bestand sein Ruhm, den er vor Allem in der Schöpfung seiner berühmten Kuh bethätigte. Mehrere Dutzende von Epigrammen, aus denen Goethe seine anmuthige Schilderung dieses Werks schöpfte, preisen die wunderbare Lebendigkeit der Kuh, geben aber leider kein Bild derselben. Aus diesem Triebe nach lebensvoller Naturwahrheit erklärt es sich wohl, dass Myron gern seinen Figuren möglichst bewegte, momentane Stellungen gab. So heisst es von einer seiner Statuen, die einen berühmten Läufer darstellte, der in Olympia siegte aber bald in Folge übergrosser Anstrengungen starb, dass ihr der Rest des Athems vorn auf den Lippen sitze und dass sie von ihrer Basis herabspringen zu wollen scheine, um den Siegeskranz zu empfangen. Dies bestätigen auch die erhaltenen Copien, zunächst die berühmte Erzstatue des Diskobol, deren weitaus schönste und treueste Copie sich im Palast Massimi in Rom befindet (Fig. 49). Sie stellt einen kräftigen nackten Jüngling vor, im Begriff einen Diskus abzuschleudern und zwar ist die Figur in einem ganz flüchtigen Moment fixirt, der linke Fuss schleift bereits auf dem Boden und die rechte Hand hält hoch erhoben den Diskus. Dieselbe momentane Bewegung findet sich in einer kürzlich als myronisch erkannten Statue eines Satyrs im Museum des Lateran, die zu einer aus einem Relief und einer Münze herstellbaren Gruppe gehörte. Myron nämlich hatte eine Gruppe der Minerva und eines Satyrs gemacht, jene in dem Moment, wie sie die Flöten weggeworfen, die ihr Gesicht entstellten, diesen zwar zurückweichend vor dem heftigen Gestus der erzürnten Göttin, doch

aber voll Begierde nach dem wunderbaren Instrument. Diesen Moment sehen wir fixirt in jener Statue; der Satyr erscheint zwar wie zurückgescheucht, aber er berührt den Boden noch nicht fest mit den Füßen, es wird vielmehr nicht lange dauern, dass er einen neuen Angriff auf die Flöten macht.

Fig 49.



Diskobol im Palast Massimi.

Beispiel dafür, wie der Todesschmerz durch die blosse Stellung ergreifend ausgedrückt werden kann. Eben dasselbe lehrt auch ein sehr vorzügliches etwa gleichzeitiges Fragment, nämlich die sterbende Amazone in Wien. Es ist eine Figur von kräftigem für eine Amazone tauglichem Körper, mit doppeltem Gewand bekleidet, wie es bei den Frauen in der älteren Kunst Sitte ist. Sie ist in der linken Brust verwundet; wiewohl aber der Kopf sich schwer seitwärts neigt und die Augen sich schliessen, so ist doch im Antlitz kein Zug des Schmerzes zu

Ein sehr verwandtes Streben scheint Pythagoras von Rhegium verfolgt zu haben, der auch wie Myron hauptsächlich mit Athletenstatuen beschäftigt war. Doch wird unter seinen Werken auch die Statue eines Hinkenden erwähnt, an dem der Betrachtende den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaube. Lessing vermuthete mit Recht in diesem Hinkenden den Philoktet, und wahrscheinlich ist auf einigen Gemmen eine Nachbildung dieses Werkes erhalten. Wir würden auch ohne sie annehmen müssen, dass der Schmerz der Wunde im Körper mit grosser Meisterschaft zum Ausdruck gekommen sei, nur ist nicht nothwendig anzunehmen, dass auch der Kopf bereits einen dem entsprechenden Ausdruck gezeigt habe, die Aegineten sind ein belehrendes

finden und die grosse Wirkung der Figur beruht ganz auf der Geberde.

Den Schluss dieser Aufzählung möge das von der Gesamtheit oder doch der Mehrzahl der Hellenen als Dank für den Sieg bei Plataea nach Delphi gestiftete Weihgeschenk bilden, von welchem wenigstens ein Fragment noch erhalten ist. Man weihte einen theils aus Gold theils aus Erz bestehenden Dreifuss, auf einer dreiköpfigen Schlange ruhend, die hier gewiss in dem Sinne einer Schützerin des heiligen Geräths gedacht war. Nachdem der Dreifuss beim phocischen Tempelraube bereits seines Goldes beraubt war, wurde er endlich von Constantin nach Byzanz versetzt und hat als „Schlangensäule“ auf dem Hippodrom in Constantinopel fortexistirt ohne erkannt zu werden. Erst eine vor wenigen Jahren von dem Engländer Newton unternommene Ausgrabung des kaum zur Hälfte aus dem Erdboden ragenden Monuments, welche die Namen der Weihenden griechischen Städte auf den unteren Schlangengewinden zum Vorschein brachte, liess in der Schlangensäule die Reste jenes platäischen Weihgeschenkens erkennen. Erhalten ist ein aus drei Schlangen gebildetes, etwa 15 Fuss hohes Gewinde von Bronze, dessen untere Windungen mehr horizontal laufen, indem die Schlangenleiber hier sich fester an einander drücken, während sie nach oben zu weniger zusammengepresst und in mehr diagonalen Linien sich entwickeln. Die abspringenden Köpfe sind nicht erhalten, bis auf einen Oberkiefer, der es besonders deutlich macht, dass wir es mit einer altgriechischen Arbeit zu thun haben. Wir können darum nicht die Ansicht für richtig halten, welche das Werk byzantinischer Zeit zuschreibt. Hinsichtlich der Herstellung des Fragments zu seiner ursprünglichen Gestalt gehen auch die Ansichten auseinander, wir nehmen an, dass der Dreifuss, wie wir es oft dargestellt finden, in der Mitte der drei Füsse eine Stütze hatte, die an den Bauch des Kessels heranreichte. Um eine solche mittlere Stütze sind die Schlangen umgewunden zu denken, deren Köpfe dann zwischen je zwei Füßen des Dreifusses hervorragten. So konnte gesagt werden, dass der Dreifuss auf den Schlangen ruhe, die Angabe dagegen, dass er nur auf einer dreiköpfigen Schlange ruhe, muss als ein Irrthum bezeichnet werden, der indessen leicht erklärlich ist, da die Windungen beim ersten Anblick einer einzigen Schlange anzugehören scheinen. Nur unten wo sie anheben, bemerkt man, dass sie durch drei Schlangenleiber gebildet werden. Diese Schlangensäule ist der einzige Rest von jenen zahlreichen herrlichen Weihgeschenken, die in Folge der Perserkriege von den dankbaren Hellenen den Göttern dargebracht wurden,

und für die Belebung und Erhöhung der Kunstthätigkeit von nicht geringer Bedeutung waren.

Charakteristisch ist an den Werken dieser alterthümlichen Kunst namentlich an den älteren, die gleichzeitige Richtung auf das Angestrengte und auf das Zierliche. Die Körperformen sind meist schwer, die Muskeln, Gelenke und Sehnen übermässig hervorgehoben, und dadurch alle Umrisse hart und schneidend. Die Haltung des Kopfes ist starr, die Bewegungen sind schroff und eckig, und daher selbst bei grosser Lebendigkeit steif. Die Auffassung des Reliefs ist zwar entschieden für das Profil, aber die Stellung einzelner Theile, z. B. der Augen, noch häufig fehlerhaft, wie von vorn gesehen. Neben diesen Mängeln und neben der Richtung auf das Heftige und Uebertriebene zeigt sich aber auch die Neigung zu einer wiederum übermässigen und steifen Zierlichkeit, die Gewänder sind sauber und regelmässig gefältelt, wie mit dem Plätteisen, das Haar drahtförmig gelockt oder in dicken Flechten regelmässig auf beiden Seiten herabhängend, beim Anfassen von Sceptern, Stäben oder anderen Attributen, oder auch beim Aufnehmen der Gewänder an weiblichen Gestalten, werden die Finger stets mit besonderer Grazie gehalten.

Nicht alle Bildwerke, an denen wir einzelne dieser Merkmale wahrnehmen, gehören übrigens wirklich dieser Epoche an. Namentlich giebt es einige, bei welchen die alterthümliche Tracht, die gefältelten Gewänder, die steifen Flechten und Locken des Haares, die feierliche Zierlichkeit der Hände, der übermässige Ausdruck der Kraft sich mit einer richtigeren, naturgemässen und milderer Darstellung der Gesichtszüge und Körperformen verbinden, oder an denen die angegebenen Eigenthümlichkeiten so übertrieben und karikirt erscheinen, dass man statt der Einfalt und Natur des ächten Styls eine absichtliche Nachahmung erkennt. Es erklärt sich dies dadurch, dass man auch später noch Weihgeschenke und andere für die Tempel bestimmte Werke in einem Style arbeitete, welcher durch seine Strenge und durch die Verwandtschaft mit den älteren Werken einen Schein grösserer Heiligkeit hatte. Man nennt diesen absichtlich steifen und überzierlichen Styl den hieratischen oder archaistischen.

Ein Beispiel solcher späteren Nachahmung, das genauer besprochen zu werden verdient, ist die berühmte Pallas im Dresdener Museum, ein Torso ohne Kopf und Arme, aber mit vollkommener Erhaltung des bekleideten Körpers. Der linke Fuss ist vorwärts gestellt, stark ausschreitend, in einer kriegerischen Haltung; wahrscheinlich war der linke Arm mit dem Schilde ebenfalls gehoben. Die Bekleidung ist wie an der Pallas der Aeginetengruppe; unter der Aegis hängt das Ober-

gewand in regelmässigen, am Saume zackichten Falten herab, während es an den Schenkeln und Beinen dicht anliegt, deren Form deutlich hervortritt und seitwärts durch kleine schräge Falten bezeichnet ist. In der Mitte ist es auch hier aufgenommen und bildet dadurch zwischen einer Masse von schmalen, senkrechten Falten einen breiten Streif, der aber hier nicht, wie an der Statue von Aegina, leer gelassen, sondern mit elf kleinen übereinandergestellten Reliefs, Kämpfe mit Giganten enthaltend, wie mit einer schweren Stickerei, verziert ist. Jede dieser Gruppen besteht aus zwei Gestalten, von denen meistens die eine auf ein Knie gesunken ist, oder sich sonst als überwunden und dem Schlage der anderen weichend zu erkennen giebt. Die Figuren sind gut gezeichnet und von lebendiger Auffassung und weisen eben dadurch auf eine spätere Entstehungszeit hin, als die steife Figur anzudeuten scheint. Bemerkenswerth ist übrigens die öftere Wiederkehr derselben Bewegung mit höchst geringen Veränderungen; namentlich findet sich die auf das Knie gestützte Gestalt, welche offenbar die gelungenste ist, nicht weniger als vier Mal wieder.

Andere Beispiele bieten eine Pallas aus Herkulanum und eine Artemis aus Pompeji, letztere von grosser Anmuth. Von Reliefs erwähnen wir einige Altäre und Brunnenmündungen mit ruhig schreitenden oder neben einander stehenden Göttergestalten oder auch die oft wiederholte Darstellung des Raubes des apollinischen Dreifusses durch den Herakles. Auch ein schönes Relief des kapitolinischen Museums, einen Satyr mit den drei Horen darstellend, und mit dem Namen des Künstlers Kallimachos bezeichnet, scheint dahin zu gehören.

Malerei.

Diese Kunst, welche, sobald man sich ihr einmal zugewendet, durch Wohlfeilheit und leichtere Mittel sich empfahl und viel geübt wurde, hielt ohne Zweifel mit der weiteren Ausbildung der Plastik gleichen Schritt. Beim Beginn dieser Periode stand sie noch in den ersten Anfängen, von einem der ältesten Maler, Eumaros von Athen, wird uns berichtet, dass er zuerst Mann und Frau in der Malerei unterschieden habe. Die älteren Vasenbilder, auf denen sich die Frauen durch weisse Färbung des Nackten und auch durch die Bildung des Auges von den Männern unterscheiden, indem sie ein lang geschlitztes, jene ein kreisrundes Auge haben, zeigen, woran wir bei dieser Nachricht zu denken haben. Bedeutender scheint Cimon von Kleonä ge-

wesen zu sein, von dem gerühmt wird, dass er die Malerei, die er noch roh und gleichsam in der Wiege vorgefunden, zu Ansehen gebracht habe, dass er zuerst verstanden, die Figuren in verschiedenen Wendungen zu zeichnen und die Gesichter mannigfaltig zu bilden, so dass sie rückwärts, aufwärts und abwärts sahen.

Ueberreste dieser Zeit können wir nur unter den älteren Vasengemälden mit schwarzen Figuren suchen. Sie sind in so grosser Anzahl erhalten, dass sie vielfach ergänzend in die nur allzu lückenhaft vertretene Sculptur eingreifen und uns ein sehr vollständiges Bild der künstlerischen Interessen damaliger Zeit, wenn auch im Spiegel einer mehr handwerksmässigen Thätigkeit gewähren. Die Gegenstände der Darstellung sind mit Vorliebe den heroischen Mythen entnommen, an den kühnen und kräftigen Thaten, besonders eines Herakles, fand der tüchtige und gediegene Sinn der alten Zeit ein höheres Interesse, als an den feineren Vorgängen des Seelenlebens. Der Vortrag ist entsprechend dem Styl des Epos anschaulich, naiv, treuherzig, manchmal mit einem leichten Anflug gemüthlichen Humors, und die besseren dieser Vasen sind ähnlich wie so manche der älteren Gemmen mit wunderbarer Treue und Sorgfalt selbst in der Ausführung des mühsamsten Details gearbeitet. Man ersieht aus ihnen, dass ihre Maler in der That mehr als bloss mechanisch copirende Handwerker waren, sie hatten zwar, wie man aus der Vergleichung der Darstellung eines und desselben Gegenstandes abnehmen kann, bestimmte Vorbilder, an die sie sich hielten, allein sie waren zu frei und selbstständig, um sich ängstlich daran zu binden, und es ist eine seltenste Ausnahme, wenn zwei Vasenbilder in allen Einzelheiten übereinstimmen. Die Zeichnung ist ähnlich wie in den Reliefs; dieselbe Derbheit des Muskulösen bei nackten, dieselben künstlichen Falten bei bekleideten Gestalten, derselbe weit ausschreitende Gang, dieselbe starre Haltung des Kopfes. Indessen müssen wir bei aller Unbeholfenheit das Ausdrucksvolle und Lebendige derselben bewundern. Bei der Darstellung des Hektor, der an dem Wagen des Achill geschleift wird, wie sie sich mehrmals findet, sind die springenden und schnaubenden Rosse, bei der eines Kampfes des Herakles und des Kyknos die beiden Kämpfenden mit überraschender Kühnheit und Natürlichkeit der Zeichnung gegeben. Nicht selten hat auch grade das Ringen des Künstlers mit der Unvollkommenheit des Styls einen eigenthümlichen Reiz; das Frische und Kräftige der Handlung, der feste Bau des Körpers wird bei der starren und spröden Behandlung des Gesichts noch auffallender. Wir fühlen bei allem Unvollkommenen und Schwankenden doch immer den jugendlichen, sich regenden Formensinn auf entschiedene Weise durch,

und wer daher nicht grade das Höchste vollendeter Kunst und geistigen Ausdrucks erwartet, wird an diesen zahlreichen Werken manchen Genuss finden.

Ueber die Farbe gewähren diese silhouettenartig gezeichneten Bilder keine Auskunft. Wir sehen aber an den Verzierungen und Mustern der Gewänder, dass der Sinn, ungeachtet der Einfarbigkeit dieser Malereien, dem Bunten nicht abgeneigt war. Das bei der Anwendung verschiedener Farben beobachtete Verfahren scheint sehr übereinzustimmen mit der Bemalung der Sculpturen dieser Epoche, die sich auch nur auf Hervorhebung einzelner Theile des Nackten und der Gewandung beschränkte. An der pompejanischen Artemis im Museum zu Neapel ist das Obergewand mit einem doppelten Saume eingefasst, bestehend aus einem goldfarbigen Streifen und einem breiten Purpursaum mit einem weissen Blätterornament; das Haar trägt Spuren ursprünglicher Vergoldung. An den äginetischen Statuen zeigen sich an Helmen und Schilden Ueberreste von Blau, am Gewande der Minerva von einem rothen Saume. Auch die Sohlen dieser Göttin waren roth, die Aegis schuppenartig bemalt. Löcher an ihrem Helme und der Aegis und an anderen Stellen der anderen Statuen deuten auf Anfügung von metallischem Schmuck. Lippen und Augen müssen ebenfalls einen Farbenüberzug gehabt haben, da der Stein an ihnen weniger als an den übrigen Körpertheilen durch die Witterung gelitten hat. Diese mehrfarbige Zusammensetzung kann nicht befremden, wenn wir bedenken, dass die chryselephantinen Bildsäulen, an denen die Körpertheile von Elfenbein, das Gewand von Gold war, und gewiss auch Haare, Augen und Lippen eine Färbung erhielten, noch in der folgenden Periode beliebt waren, und die Regung des Farbensinnes ebenso wie die Erinnerung an die uralte Gewohnheit, die Götterbilder mit wirklichen Prachtgewändern zu bekleiden, in dieser früheren Zeit noch kräftiger sein musste.

Betrachten wir die Werke der Plastik und Malerei zusammen, so lässt sich nicht verkennen, dass sie bei allen Mängeln und Unvollkommenheiten dennoch einen sehr vortheilhaften Eindruck machen. Selbst die frühesten Denkmäler dieser Zeit, an welchen das Harte und Steife überwiegt, sind nicht ohne Schönheit. Es ist nicht bloss die ruhige Frömmigkeit, die Unschuld und Einfalt des Sinnes, welche uns darin anspricht, sondern wir fühlen schon die Richtung auf das Kräftige und zugleich die leise Regung der feinen Empfänglichkeit für das Gemäsigte, Milde, Anmuthige, aus welcher sich später die hohe Schönheit des griechischen Styls entwickelte. Besonders charakteristisch ist aber der Ausdruck der Bewegung, so hart und gewaltsam er auch dem

Auge erscheint, weil wir darin das tiefe Gefühl für die Natur und Wahrheit, für das Entschiedene und Wirksame so naiv und unverschleiert erblicken. Es ist die Regsamkeit und Kraft, die wir an den homerischen Gestalten lieben. Andererseits ist auch jene feierliche Zierlichkeit, die wiederkehrende, absichtliche Grazie der Fingerhaltung, die architektonische, steife Regelmässigkeit der Gewandfalten nicht un schön. Sie bildet zwar einen Gegensatz, aber sie harmonirt auch zu der derben, markirten Behandlung der muskulösen Körper, und zu den heftigen, eckigen Bewegungen, und hält diesem Uebermaass gleichsam das Gegengewicht. Wir finden darin die beiden Elemente, deren Durchdringung das Wesen des Griechenthums ausmacht, die ruhige, hingeebene, bescheidene Frömmigkeit und den Geist des Strebens und Forschens, die Anhänglichkeit an das Hergebrachte und den Trieb unbeschränkten Fortschreitens. Beide sind hier noch nicht vollkommen verschmolzen, sie zeigen sich in gesonderten Momenten, aber darum nur um so klarer und bestimmter. Ihre künftige Durchdringung gewahren wir nur daran, dass beide jetzt schon gleiches, wenn auch auf jeder Seite übertriebenes Maass halten, und wir haben daher von diesen Werken einer noch vorbereitenden Zeit den wohlthätigen Eindruck, welchen uns der Anblick eines Jünglings macht, in dessen wiewohl schroffen Aeusserungen wir den Charakter des bedeutenden Mannes ahnen. Auch in einem solchen ist noch nicht die vollkommene und ruhige Harmonie der Kräfte, welche bei späterer Reife eintritt. Er geht bald nach der einen, bald nach der anderen Seite hin zu weit, die Elemente seines Wesens kämpfen noch in ihm und erlangen wechselweise die Oberhand. Aber grade die Kraft dieser einzelnen Aeusserungen, das deutliche und entschiedene Einsetzen der Töne bürgen für die Entwicklung seines Wesens. So ringen denn auch in diesen Kunstgestalten die beiden Elemente, die beharrende Frömmigkeit der Ueberlieferung mit dem Geiste der Freiheit, und in diesem Kampfe spricht sich die Frische der Jugend und die Zuversicht des Werdens erfreulich aus.

In den äginetischen Statuen, die zu den vollkommensten Werken dieser Epoche gehören, sehen wir diesen Zwiespalt bereits seiner Entscheidung nahe gebracht. Jenes Conventielle der früheren Kunstübung ist schon gemildert; nur in der Haltung und Bekleidung der Göttin ist es noch auffallend, in der Anordnung der Gruppe wirkt es nur als wohlthätige symmetrische Regel. Die Naturwahrheit hat schon die Oberhand gewonnen, und in den Körpern ist der Sinn für die Schönheit der Verhältnisse mit einer vollkommenen Kenntniss der Knochen und Muskeln verbunden, die selbst bis zur Täuschung natürlich ist.

In der Kühnheit der Stellungen und in der Mannigfaltigkeit der Haltung äussert sich ein hoher Grad künstlerischer Freiheit. Die Bewegung ist dem Leben abgelauscht, nicht durch eine hergebrachte Regel oder durch eine slavische Nachahmung der Natur entstanden, und man fühlt, dass die Steifheit oder Unbeholfenheit, die an einzelnen Gestalten und in einzelnen Körpertheilen noch zurückgeblieben ist, auf diesem Wege freierer Beobachtung der Natur bald verschwinden muss. Nur in einer Beziehung können wir einen entschiedenen Mangel aufzeigen, in der Form und im Ausdruck der Köpfe. Schon die spröden, gedehnten Züge, die Missachtung des schief gestellten Auges, die übermässige Länge des Kinnes zeigen, dass der Sinn für das geistige Leben des Hauptes noch nicht soweit wie der für die Wohlgestaltung des Leibes ausgebildet ist. Dazu kommt denn die lächelnde Miene, welche sich bei Siegern und Unterliegenden, bei der Göttin und den Menschen, bei Griechen und bei Troern wiederholt, der Mangel an Verschiedenheit der Charaktere und Momente.

Diese Erscheinung kann im höchsten Grade befremden. Schon Homer, der so viele Jahrhunderte früher sang, zeichnet die moralischen Eigenthümlichkeiten seiner Helden so scharf. Er malt nicht bloss das Aeusserliche ihrer Handlungen, sondern auch die Gemüthsbewegungen. Schon ihr blosses Auftreten ist oft höchst bezeichnend für ihren Charakter; man denke nur an die Schilderung der griechischen Helden im Gespräche der Helena und des Priamus im dritten Gesange der Ilias. Man sollte daher glauben, dass die Kenntniss und Aufmerksamkeit auf die feineren Züge des Seelenlebens sich nur erweitert haben könnte. Allein, wie man es bei ausgezeichneten Knaben findet, dass Talente, welche sie frühe vereint besessen, später sich trennen, dass eines eine Zeit lang ausschliesslich vorherrscht, und das andere in den Hintergrund drängt, bis dann auch dieses sich wieder geltend macht, so war es auch wohl in dem Entwicklungsgange der Griechen. Jene Freiheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere der homerischen Helden erlag nach den Heraklidenkämpfen unter der strengen, regelrechten Haltung der dorischen Sitte, oder trat wenigstens zurück. Bei Fürsten und aristokratischen Geschlechtern war eine so freie Entwicklung der Persönlichkeit natürlich gewesen; aber sie führte, vielleicht grade durch die Lebensfülle des griechischen Charakters, zu wilden Kämpfen, zu einem rechtlosen Zustande, welcher den Ordnungssinn des Volkes verletzte. Da erschien denn die einfache Frömmigkeit, die strenge Sitte der ruhigeren, nordischen, dorischen Stämme als etwas höchst wünschenswerthes. Es entstand nun jene feste Gesetzlichkeit, welche nicht bloss auf dem Marktplatze, im Gericht und in der Volksversammlung

herrschte, sondern das Leben des Hauses bis auf die Ordnung des Tisches und der Tracht regelte. Jene feierlichen Gestalten, die wir in den Werken der älteren Kunst sehen, mit ihren steifen und festlich gefalteten Gewändern, mit dem unveränderlichen Blicke, dem gleichmässigen Schritte und der Beobachtung fester Regeln bis in die Fingerspitzen, geben ein Bild dieses Zustandes, in welchem es als das Höchste galt, sich streng der allgemeinen Sitte unterzuordnen, nichts Eigenthümliches und Abweichendes durchblicken zu lassen. Die Freiheit schuf sich ihre Basis durch eine strenge Gleichheit des Maasses, welche allerdings höhere geistige Ansprüche nicht begünstigte, ja selbst nicht duldete. Auch jetzt gab es hervorragende Geister, aber diese waren Gesetzgeber und wandten also ihre Kraft nur auf die Befestigung der allgemeinen Regel. Selbst die Sprüche der Weisen führten nur auf die Empfehlung jener ruhigen Gleichheit des Maasses hin. So war der Sinn für Symmetrie und Ordnung, für feierlichen Ernst und ehrbare Religiosität durchaus und strenge vorherrschend, und nur innerhalb der Grenzen, welche durch ihn gezogen wurden, bewegte sich der griechische Geist. Dies war auch das Conventielle, der Zwang, welcher die Kunst von freier Beobachtung der Natur zurückhielt; priesterliche Satzungen hätten dazu nicht ausgereicht. Aber freilich ist grade in den höheren Gebieten geistigen Lebens, wo sich die Individualität am Entschiedensten und Freiesten auszubilden vermag, dieser Sinn feierlicher, symmetrischer Ordnung am Meisten fühlbar, und er mag hier, wenn man eine solche Zeit mit späteren und mehr entwickelten Zuständen vergleicht, als eine harte Beschränkung erscheinen.

Die Alten nennen bekanntlich die Musik und die Gymnastik als die beiden grossen Bildungsmittel der Jugend, und zwar wie Plato sagt, die Musik in Beziehung auf die Seele, die Gymnastik in Beziehung auf den Leib. Beide wurden in dieser Zeit mit Begeisterung gepflegt, wie dies vor Allem Pindar in seinen herrlichen Siegeshymnen zeigt; allein beide erscheinen doch in sehr verschiedenem Grade entwickelt. Die Musik war durch ihr strenges rhythmisches Maass und durch die Beschränkung auf gewisse festgestellte, einander ausschliessende Tonarten in engen Grenzen gehalten. Ihre eigentliche Aufgabe, die feinsten, innerlichsten Regungen des Gemüthes auszudrücken, erfüllte sie daher nur unvollkommen, so bezaubernd sie auf die Zeitgenossen wirkte. Die Gymnastik dagegen erlangte eine hohe Bedeutung wie in keiner anderen Zeit. Von der Begeisterung, mit welcher diese körperlichen Uebungen betrachtet wurden, vermögen wir uns kaum eine Vorstellung zu machen, wenn nicht jene glänzenden Lobgesänge Pindars und einzelne Aeusserungen der Philosophen und Geschicht-

schreiber Zeugniß davon gäben. Alle stimmen darin überein, nicht bloss die Abhärtung der Leiber und die Kräftigung der Glieder daran zu rühmen, sondern auch die geistige Wirkung. Noch in später Zeit und gleichsam beim Untergange der Sonne des griechischen Geistes fasst Lucian in einem Gespräche, das er zwischen Solon und dem Scythen Anacharsis halten lässt, die ganze Ansicht der Griechen von diesem Gegenstande zusammen. Dieses, sagt Solon zu seinem scythischen Gastfreunde, dieses sind die Uebungen, die wir mit unseren Jünglingen anstellen, indem wir glauben, dass sie dadurch zu tüchtigen Wächtern der Stadt gebildet werden; ausserdem aber werden sie auch im Frieden um vieles besser sein, indem sie nichts Schlechtes zum Ziel ihrer Bestrebungen machen, noch sich aus Müssiggang zum Uebermuth und Muthwillen wenden, sondern sich mit solchen Dingen beschäftigen und darin thätig sind. Man sieht, diese geistige Wirkung ist hier zunächst nur von ihrer negativen Seite, als Abhaltung vom Schlechten und Tadelnswerthen, ausgesprochen. Allein es ist natürlich, dass auf einem Boden, der auf diese Weise vom Unkraute reingehalten wurde, das Nützliche und Edle frei empor wachsen musste. So rühmt Lucian an einer anderen Stelle das Vergnügen, welches dem Beschauer dieser Spiele dadurch entstände, wenn er nicht bloss die Schönheit der Leiber, die bewundernswürdige Wohlgestalt, die gewaltigen Fertigkeiten und die unbekämpfbare Kraft, sondern auch die Kühnheit und Ehrliche, die unbezwungene Gesinnung und den unermüdlchen Eifer für den Sieg beobachte. So preisen auch die Pindarischen Oden nicht bloss die Körperkraft, sondern auch die Frömmigkeit und Tugend des Siegers, die Scheu vor Uebermuth und Unmässigkeit, die Ehrfurcht vor dem Gesetze und den Aeltern, die edle Gesinnung gegen Freunde und Fremdlinge, den würdigen Gebrauch des Reichthums. Durch die Gymnastik entfaltetete sich also die Freiheit und Eigenthümlichkeit der Charaktere, so weit es überhaupt statthaft war; in der Musik dagegen war nicht das frei Belebende, Anregende, sondern nur das bindende und regelnde Maass wirksam.

Den Griechen schwebte gewiss ein sittliches Ideal des Menschen vor, aber sie betrachteten es nicht wie ein bloss geistiges, der Körperlichkeit entzogenes, sondern strebten vielmehr, es aus und durch diese zu erreichen. Die Erziehung begann daher mit dem Aeusserlichen; aus der körperlichen Zucht entwickelte sich die geistige Tüchtigkeit. Sie scheinen deshalb auf einer niedrigeren Stufe zu stehen, wie die anderen Völker, welche unmittelbar nach einem geistigen Vorbilde strebten. Allein indem ein solches dazu nöthigt, die Natur von aussen her nach geistiger Regel zu beschränken, wirkt es als ein hemmender

Zwang, während die Griechen durch ihr im höheren Sinne des Wortes natürliches Verfahren den Vorzug hatten, dass ihre Bildung eine freie und selbsterzeugte war. Ungeachtet und sogar vermöge der Aeusserlichkeit ihrer ursprünglichen Richtung war ihr Streben ein innerliches und erhielt bis an die äussersten Gränzen hin die Frische und das Leben geistiger Freiheit.

Ein zweiter Vorzug dieser Sinnesweise war, dass sie dadurch zur bildenden Kunst vorzugsweise befähigt wurden. Denn diese beruht ja grade darauf, dass das Geistige nicht unmittelbar auftritt, sondern gleichsam verborgen und in dem Körper verschlossen.

In der Periode, die wir jetzt betrachtet haben, ist dieser Bildungsgang noch nicht beendet. Die geistige Kraft darf selbst noch nicht in ihrer körperlichen Erscheinung deutlich hervortreten. Deshalb steht auch in den Gestalten der Kunst die Ausbildung des geistigen Organs, des Hauptes, hinter der des Leibes zurück, der Ausdruck der Körperformen ist nicht bloss natürlicher, sondern auch edler, schöner und mithin geistiger als der des Gesichtes. Dieser Mangel wird aber weniger störend, wenn wir uns das Gesamtbild der griechischen Kunst dieser Zeit vergegenwärtigen, wenn wir die gedrungenen, kräftigen Gestalten der Plastik mit dem ebenso starken, ernsten, strengen, gleichmässigen Bau des dorischen Tempels in seiner damaligen Form verbunden denken. Dann erst verstehen wir jene völlig und sehen in ihnen das vollendete und harmonische Bild einer jugendlich ernsten, strebenden Zeit, in welcher der Geist noch in keuscher Verborgenheit seiner künftigen reifen Entfaltung entgegen wartet.

Drittes Kapitel.

Dritte Periode der griechischen Kunst, von Perikles bis Alexander.

Wenn wir die früheren Entwicklungsstufen der griechischen Kunst, ihre Vorhallen, durchschritten haben, und nun dem Zeitpunkte ihrer höchsten Gestaltung nahen, so ergreift uns ein Gefühl der Ehrfurcht, als ob wir ein geweihtes Heiligthum betreten. So würdevoll und erhaben blicken die Gestalten in ihrer ruhigen Schönheit auf uns, dass

wir mit schüchternem Fusse herangehen, und das Wort sich in die Brust zurückdrängt, um nichts zu äussern, was so hoher Gegenwart unziemlich wäre. Wenn in der Kunst ein göttlicher Geist lebt, so hat er sich hier verkündet, und seine Nähe erfüllt uns mit schweigender Bewunderung. Gewiss ist es ein Geist freudiger und dankbarer Frömmigkeit, der hier zu uns spricht, und den wir nicht mit Unrecht verehren.

Schon vor dem Perserkriege hatte sich das griechische Selbstgefühl, das Gefühl für Maass und Gesetzlichkeit, für Tugend und männliche Kraft zugleich mit dem Bewusstsein, dass Hellas die Heimath dieser schönen Eigenschaften sei, entwickelt. Schon damals begann Pindar seinen stolzen Gesang, in welchem alles Schöne und Edle, die Furcht der Götter, die Gastlichkeit und edle Sitte, die Schönheit und Macht der Städte so begeistert gepriesen werden. Der heldenmüthige Widerstand des kleinen Volkes gegen die zahllosen Schaaren des grossen Königs war die Wirkung dieser Begeisterung. Aber erst in diesem Widerstande hatte sich der Geist des Griechenthums bewährt, und war bekanntes und wohlerworbenes Gemeingut geworden; freudige Dankbarkeit gegen die heimischen Götter, die Beschützer des Rechts und des Muthes, verband sich mit dem unverkümmerten Genusse der geistigen Gaben, die sie verliehen hatten. Daher schwand denn nun jene ängstliche Besorgniss vor der Ueberschreitung des Maasses, welche die allzustrengen Gesetze und die gedrungenen, schweren Formen der Kunst hervorgerufen hatte, und die Gemüther erhoben sich frei und kühn und entfalteten ihre höchste Schönheit, die, wenn sie auch das Loos alles Menschlichen theilend, schnell verblühen und entarten sollte, dennoch ein Vorbild gewährte, zu dem alle Zeiten hinaufblicken.

In zwiefacher Gestalt hatte sich die Kraft Griechenlands in dem grossen Kampfe gezeigt. Jene harte spartanische Tugend, die höchste Leistung des rein dorischen Sinnes, in ihrer unbeugsamen Beharrlichkeit und ihrer rücksichtslosen Aufopferung glich den muskelstarken, gleichmüthig kalt lächelnden Gestalten des früheren Styles; daneben aber trat die gewandte Klugheit, der unternehmende Muth der Athenienser noch leuchtender hervor. Die Aufopferung des Leonidas bereitete den Sieg vor, das kühne, mit fester Hand ausgeführte Wagniss des Themistokles errang die Palme. Dort haftete, wenn es erlaubt ist die That als ein Gleichniss des Sinnes zu gebrauchen, aus dem sie hervorging, der Geist noch auf dem Boden und wusste nur todesmüthig darauf zu sterben; hier hob er sich geflügelt darüber empor und fand seine Heimath auch auf dem beweglichen Elemente des Meeres. Es war gewiss nothwendig, es war aber auch entscheidend für die weitere Entwicklung

des griechischen Geistes und wir können sagen der Welt, dass nunmehr Athen den Vorrang der Macht und des Reichthums in Griechenland erlangte, und dass der gewandte, bewegliche Geist des ionischen Stammes die feste, gediegene Form des dorischen bleibend durchdrang. Wer vorzüglich auf die dauerhafte Ausbildung der Staaten und der bürgerlichen Sitte sieht, mag diesen Gang der Dinge vielleicht — aber auch nur, vielleicht — beklagen; für Kunst und Wissenschaft war er unlängbar von entschiedenem Vortheile. Das feinste Schönheitsgefühl, der scharfe Verstand, der philosophische Geist fanden in den Mauern Athens für lange Zeit ihre Heimath. Die grossen Tragiker, welche in wenigen Jahren auf einander folgten, das kühne Wagniss der aristophanischen Komödie werden immer unerreichbar bleiben; der feine, gedrängte Scharfsinn der attischen Beredsamkeit giebt allen Zeiten ein Muster, und an der klaren Tiefe, der anmuthigen Gründlichkeit, dem engelreinen Ernst der platonischen Philosophie üben und stärken sich die verwandten Geister der spätesten Generationen. Nicht geringer aber wuchsen auf diesem Boden die bildenden Künste, in ihnen vielmehr gewahren wir den Mittelpunkt aller dieser verschiedenen Bestrebungen, und die dauerhafte Blüthe des griechischen Sinnes.

Architektur.

Für die Entwicklung der Kunst war die Zerstörung des von seinen Bewohnern verlassen Athen durch die Perser ein wichtiges Ereigniss. Sie gab Gelegenheit, die Stadt neu zu erbauen und wie eine Siegestrophäe kostbar zu schmücken. Zwar Themistokles verfolgte zunächst noch mehr praktische Zwecke, die Ringmauern der Stadt wurden in aller Eile wieder aufgebaut, die Häfen des Piraeus mit einer festen Mauer umzogen und vielleicht fasste er auch schon den Gedanken, Stadt und Hafen durch lange Mauern zu verbinden, dessen Ausführung freilich späteren Staatsmännern vorbehalten blieb. Bald aber, zu Cimons Zeit, konnte man schon weiter gehen als auf das bloss Nützliche, der Tempel des Theseus, des einheimischen Heroen, wurde angefangen, und nicht lange so dachte man an Erneuerung aller von den Persern zerstörten Heiligthümer. Um diese Zeit war es denn, wo Perikles an die Spitze der öffentlichen Angelegenheiten kam, dessen eindringende Klugheit und redlicher Sinn ihm den Ruhm erwarb, seinem Volke neben der vollen Freiheit der demokratischen Verfassung die Vortheile der Alleinherrschaft verliehen zu haben. Im Besitze der Volksgunst und bei dem Reichthume, den die Beisteuern der Bundesgenossen dem

Staate, die Herrschaft über sie und die Blüthe des Handels den Einzelnen verschaffte, gelang es ihm ungeheure Summen auf die reichste, aber auch würdigste Weise zur Verherrlichung der Stadt zu verwenden. Auf der Akropolis (Fig. 50), der hochgelegenen Burg von Athen, erstand von Neuem das grosse Heiligthum der Beschützerin von Attika, der Pallas, nach ihr Parthenon, der Tempel der Jungfrau, genannt. Prachtvolle Treppen und Vorhallen, Propyläen, bildeten den Zugang von der Stadt zur Akropolis. Innerhalb derselben war ein uraltes

Fig. 50.



Die Akropolis von Athen zur Zeit des Perikles.

Heiligthum, mehreren athenischen Schutzgöttern in verschiedenen Abtheilungen gewidmet, das Erechtheum, auch dieses wurde erneuert. Ausser den Tempeln der Götter wurde aber auch für die Feste gesorgt, welche bekanntlich den Griechen nicht bloss die Bedeutung eines erheiternden Spieles, sondern auch einer religiösen Feier hatten. Ein steinernes Theater war schon einige Jahrzehnde früher begonnen, nachdem die hölzernen Gerüste, mit denen man sich bis dahin begnügt hatte, eingestürzt waren, daneben baute Perikles zum Zweck musikalischer Auf-

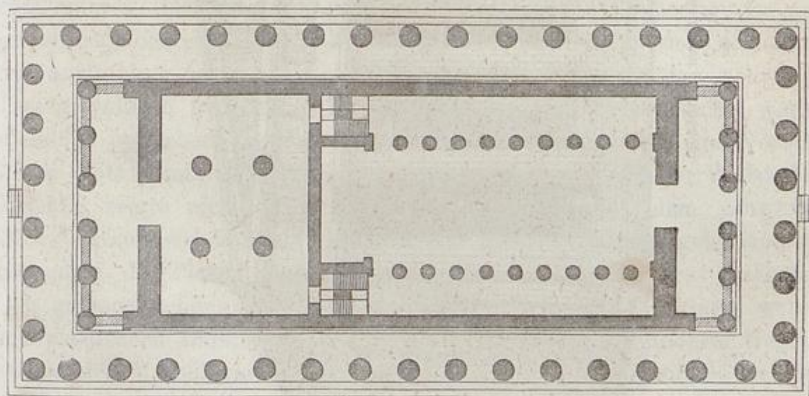
führungen das Odeum. Auch das benachbarte Eleusis, der Sitz der von den Athenern so hochgehaltenen Mysterien wurde um diese Zeit auf das Reichste geschmückt, und andere attische Orte, Rhamnus und Sunion, erhielten mehr oder weniger prachtvolle Tempel. Diese Bauwerke durften natürlich, zumal nach griechischen Begriffen, angemessener bildlicher Ausstattung nicht entbehren, und es entwickelte sich daher in Athen eine künstlerische Thätigkeit, die vielleicht ohne Gleichen in der Geschichte ist, und auf welche die Freigebigkeit und der Kunstsinne der Athenischen Bürger Summen verwendete, die für jene metallarmen Zeiten von höchster Bedeutung waren. Es wird berichtet, dass allein der Bau der Propyläen mehr als zweitausend Talente, drei Millionen Thaler unseres Geldes, gekostet habe, während die gesammte jährliche Einnahme des atheniensischen Staats beim Anfang des peloponnesischen Krieges nur tausend Talente betrug. Ein ganzes Heer von Künstlern aller Art, Zimmerleute, Former, Erzbildner, Steinmetzen, Färber, Gold- und Elfenbeinerweicher (welche das Material weich und biegsam machten zum Anlegen an den Holzkern der chryselephantinen Statuen), Maler, Buntweber, Ciseleure (so zählt ein alter Schriftsteller sie auf), wurde dabei beschäftigt. Die Seele aller dieser Unternehmungen aber und das leitende Haupt in allen Kunstzweigen war Phidias, der Freund des Perikles, dessen eigene plastische Werke wir unten näher betrachten werden, und nach dessen Namen mit Recht der Styl dieser Zeit benannt wird.

Die Stürme der Jahrhunderte haben furchtbar unter diesen herrlichen Schöpfungen des attischen Geistes gewüthet. Schon die römischen Kaiser begannen mit habgieriger Prunksucht die Tempel und Märkte Griechenlands ihres Schmuckes zu berauben, christlicher Eifer mag manches zerstört haben. Barbarische Eroberer, Slaven und die rohen Helden der Kreuzzüge, dann Venetianer und Türken hausten auf dem geweihten Boden der höchsten Kunstblüthe. Der Zahn der Zeit nagte an den vernachlässigten Mauern, die Wuth des Krieges, Feuersbrünste griffen sie mit rascherer Zerstörung an; bei der Belagerung durch die Venetianer im Jahre 1687 wurde der Parthenon sogar durch eine Pulverexplosion auseinandergerissen. Ueberdies opferte unwissende Habsucht die edle Form des Marmors, um den Kalk zu kahlen Wänden wohlfeiler zu erlangen. Als darauf seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts kunstliebende Reisende zu den Monumenten durchdrangen, sie zeichneten und maassen, wurden sie auch eine Fundgrube der Sammler und Kunsthändler, bis endlich Lord Elgin mit grossen Anstrengungen und Kosten die bedeutendsten plastischen Werke des Parthenon und Erechtheum aus den Mauern, an denen sie mehr als zweitausend Jahre

gehaftet, herausnahm, damit sie zuletzt im brittischen Museum ihre Stelle fänden. Ein Raub, den man bedauern mag, der aber, zumal während noch die Türken Besitzer des Landes waren, nur heilsam erscheinen konnte, und dem wir den leichteren Genuss und die fruchtbarere Einwirkung dieser unvergleichlichen Bilder auf europäische Kunst verdanken. Dennoch aber ist das Erhaltene noch höchst bedeutend und nimmt die begeisterte Bewunderung und langjährige Studien der Alterthumsforscher und Architekten in Anspruch.

Der Styl dieser Bauten des perikleischen Zeitalters ist meistens noch der dorische. Ihn finden wir am Parthenon, an den Propyläen der Burg, am Theseustempel, in den anderen Tempeln des attischen Gebiets. Nur das Erechtheum, der Niketempel und ein noch im vorigen Jahrhundert vorhandener Tempel am Ilissus, dessen Gottheit wir nicht wissen, sind im ionischen Style errichtet; grössere Bauten im korinthischen Style kannte diese Zeit noch nicht. Aber der Dorismus hatte sich von den kurzen, gedrungenen Formen und den harten Gegen-

Fig. 51.

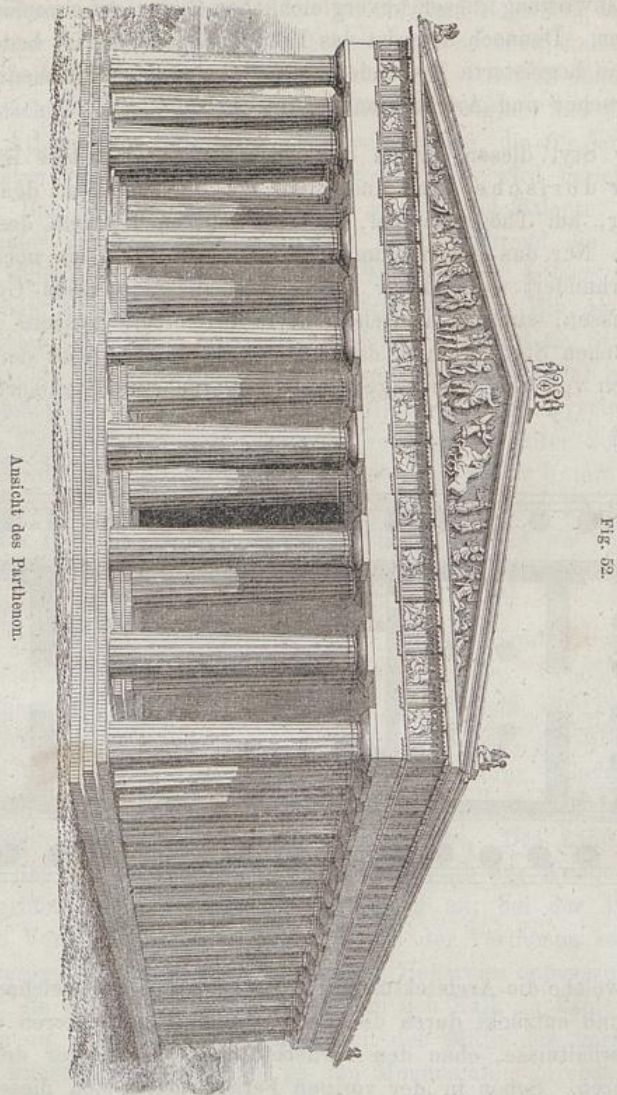


Grundriss des Parthenon.

sätzen, welche die Architektur der früheren Perioden bezeichnet, frei gemacht, und entzückt durch die Anmuth seiner schlankeren und leichteren Verhältnisse, ohne den vorherrschenden Charakter der Majestät zu verlieren. Schon in der vorigen Periode hatte sich dieser Styl in seinen wesentlichen Verhältnissen entwickelt. Nur der letzte Hauch der Vollendung fehlte ihm noch und wurde ihm jetzt zu Theil.

Vor Allem verdient der Tempel der Athene Parthenos (Fig.

51, 52.) diesen hohen Ruhm, und selbst seine Ruinen erregen noch immer einen wunderbaren Enthusiasmus, und geben das Bild des reinsten, würdigsten Ebenmaasses. Er ist auf der Stelle des von den



Persern verbrannten älteren Parthenon errichtet, von welchem noch Säulentrömmeln und Gebälkstücke erhalten sind, war aber um fünfzig Fuss grösser, auch ganz aus pentelischem Marmor erbaut, während an dem

älteren einzelne Theile des Gebäcks aus piräischem Kalkstein mit Stucküberzug bestanden. Die Anordnung des Ganzen ist, wie an dem grösseren Tempel von Pästum und anderen ähnlichen Bauten der vorigen Periode, die des Peripteros Hypaithros, nur in grösseren Verhältnissen. Auf einem Unterbau von drei Marmorstufen umschloss ein einfacher Peristyl von acht Säulen in der Fronte und siebenzehn an den Seiten die Cella. Innerhalb dieser äusseren Säulenhalle befand sich an jedem Ende noch eine zweite Reihe von sechs etwas kleineren Säulen, die eine Art von Vorhalle bildeten, durch welche man zu den Thüren des Tempels und des Hinterhauses gelangte. Das Innere der Cella war durch eine Zwischenmauer in zwei ungleich grosse Räume getheilt, von denen der kleinere westliche die Schatzkammer, der grössere den eigentlichen Tempel bildete, jener von einer durch innere Säulen getragenen Decke bedeckt, dieser wahrscheinlich oben geöffnet (hypaithros) ¹⁾. Die Säulen des Peristyls standen in einer Entfernung, welche die Dicke des Säulenstammes nicht viel überstieg, aber ihre Höhe war im Verhältniss zu ihrem unteren Durchmesser bedeutend grösser wie bisher, und die Verjüngung, obschon bei unmittelbarer Vergleichung des oberen mit dem unteren Durchmesser ziemlich dieselbe, erschien daher wegen der grösseren Höhe minder schroff, die ganze Säule zeigte sich schlanker und anmuthiger, gleichsam leicht tragend, nicht mehr wie von schwerer Last gewaltsam gedrückt. Die Kannelluren der Säulenstämme waren dieselben geblieben, die Formen der Kapitäle, des Gebäckes im Wesentlichen beibehalten, aber weniger mächtig und ausladend; der Wulst des Kapitäls zeigte nicht mehr die gebogen vortretende, dem schweren Druck entsprechende Linie, sondern war mehr geradlinig gehalten und nur unter der Platte ein wenig eingezogen. Am Architrav befanden sich goldene Schilde über den Säulen; die Metopen des Frieses waren mit plastischen Darstellungen der Centaurenkämpfe und anderer Gegenstände der Mythologie geschmückt. Innerhalb der Säulenhalle an der Aussenseite der Cellenwand lief unter der Decke ein Fries herum, auf dem, ohne weitere architektonische Verzierung die Feier der Panathenäen, des grossen Minervenfestes, in bewundernswürdig schöner Darstellung gemeisselt war. Die Giebel endlich waren noch sehr niedrig

¹⁾ Man hat die Spuren von dorischen Säulen innerhalb der Cella entdeckt. Auch ein italienischer Reisender, der den Tempel vor seiner Zerstörung durch die Venetianer besuchte, bezeugt, dass das Innere durch dorische Säulen in drei Schiffe, von denen die Seitenschiffe schmal, das Mittelschiff sehr breit gewesen, getheilt war. Vgl. Beulé, l'acropole d'Athènes II. 39. Ueber diesen Säulenreihen denke man sich kleinere Säulen, welche das die Dachöffnung bildende Gebäck trugen.

gehalten; nach Brøndsteds schönem Vergleiche wie eine ruhig fortglühende Flamme sich mässig erhebend. Im Inneren derselben standen Statuengruppen, an die Giebelform sich anschliessend, auf der östlichen oder vorderen Seite des Tempels die Geburt der Pallas, auf der westlichen ihren Streit mit Poseidon um die Schutzherrschaft von Attika darstellend. Von dieser ist wenigstens in einer Zeichnung bei weitem mehr erhalten, bei jener würden wir den Gegenstand aus den Ueberresten kaum erkennen, wenn nicht Nachrichten darüber auf uns gekommen wären. Das Bildwerk war an Gewändern, Waffen und Schmuck, auch die kleineren architektonischen Theile waren mit entsprechenden Ornamenten bemalt und vergoldet. Die höchste Zierde verlieh dem Tempel endlich das von Gold und Elfenbein gearbeitete Standbild der Göttin, eins der Meisterwerke des Phidias, nur von ihm selbst in seinem olympischen Jupiter übertroffen. Die Baumeister des Tempels sind uns genannt, Iktinos und Kallikrates; jener hatte auch in Gemeinschaft mit Karpion eine Schrift über den Bau aufgesetzt.

Der Theseustempel (Fig. 53), — denn dies ist trotz neuerer Zweifel noch immer die wahrscheinlichste Benennung dieses Tempels — etwa zwanzig Jahre vor dem Parthenon vollendet, zeigt ein ähnliches, wiewohl noch weniger durchgeführtes Bestreben, die strengen und gewaltsamen Verhältnisse des älteren dorischen Baues zu mildern und anmuthiger zu machen. Die Säulen sind um ein Geringes stämmiger gehalten als am Minerventempel, auch die Höhe und die Ausladung des Kapitäl und des Gebälkes ist noch etwas stärker. Indessen stehen doch die Verhältnisse im Ganzen denen des Parthenon sehr nahe und näher als denen der früheren Architektur. Auch dieser Tempel gehört der Gattung Peripteros an, allein er hat nur sechs Säulen in der Fronte und dreizehn auf jeder Seite. Ueberhaupt ist er in sehr kleinen Dimensionen erbaut, dennoch aber macht er durch die Eurhythmie seiner Theile auf die Beschauer den Eindruck von Grösse und Erhabenheit. Er wurde auch in christlicher Zeit religiösem Dienste gewidmet, und zwar wie früher einem ritterlichen Heiligen, St. Georg, und ist vorzugsweise gut, bei weitem besser erhalten als der Minerventempel, daher er den Reisenden eine ungestörte Anschauung gewährt und sie zum Theil noch mehr begeistert. „Die Vollkommenheit dieses Gebäudes,“ ruft Wordsworth, ein enthusiastischer Britte, aus, „ist so gross, dass man sie auf den ersten Blick gar nicht in ihrem ganzen Werthe auffassen kann. Seine Schönheit besticht alles; seine kräftigen und dennoch so graziösen Formen sind bewundernswürdig und bei der Lieblichkeit der satten honiggelben Farbe, welche der Marmor jetzt nach Jahrtausenden angenommen hat, möchte man glauben, dass dies Gebäude nicht aus

den rauhen Steinen des Felsgebirges, sondern aus den goldigen Strahlen eines atheniensischen Sonnenunterganges hervorgegangen und zusammengesetzt worden.“ Mit plastischem Schmucke war der Theseustempel zwar bei weitem nicht in dem Maasse ausgestattet, wie jener; die Westseite scheint bis auf einen Fries über den inneren Säulen ganz ohne Bildwerk gewesen zu sein. Die östliche dagegen hatte Sculpturen

Fig. 53.



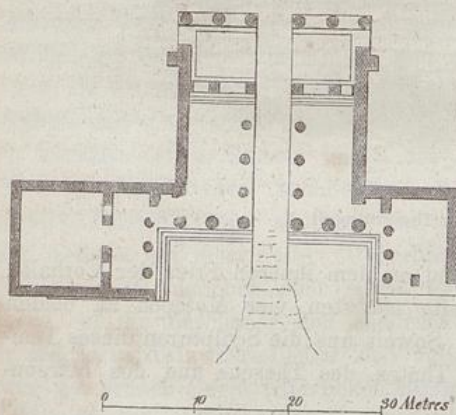
Ansicht des Theseustempels.

im Giebelfelde, in den Metopen und an dem inneren Fries der Vorhalle, ausserdem waren die der Ostseite nächsten vier Metopen an beiden Langseiten mit Reliefs verziert. Soweit uns die Sculpturen dieses Tempels deutlich sind, waren darin Thaten des Theseus und des befreundeten Heroen Hercules dargestellt.

Unmittelbar nach der Vollendung des Parthenon wurde der Bau der Propyläen begonnen, unter der Leitung eines anderen Meisters dieser an Künstlern so reichen Zeit, des Mnesikles. Die Aufgabe war hier eine ganz andere, als bei den Gebäuden, mit denen man sich bisher beschäftigt hatte, und nahm eine freiere Erfindung in Anspruch. Für den Tempel war der einfache Grundgedanke gegeben, Bedürfniss und Sitte erheischten das von allen Seiten zugängliche und anschauliche Säulenhäus; es kam daher nur darauf an, die Verhältnisse zu erweitern

und zu mildern, und in dieser gewiesenen Richtung bewegte sich die Kunst gemessenen Schrittes vorwärts. Anders verhielt es sich hier. Die Akropolis, ein steiler Felsen in der Mitte der Stadt, war durch seine Lage geeignet den haltbarsten, bei feindlichen Ueberfällen sichersten Punkt derselben zu bilden; auf dieser Höhe waren daher die wichtigsten Heiligthümer und in ihnen die Schätze des Staates. Zu ihrem Schutze musste denn der Fels in seiner natürlichen Unangreifbarkeit durch hohe, starke Mauern befestigt werden, in welche nur ein Zugang hineinführte. Diesen zu schmücken, durch ein Gebäude, welches dem steilen Aufgange angemessen war, das, von der Stadt her gesehen und bei den Festzügen zu den obengelegenen Tempeln, einen prächtigen, würdevollen Anblick gewährte, das aber auch bei der Vertheidigung der Burg in Kriegsfällen dienlich sein konnte, dies war die Aufgabe, welche Mnesikles zu lösen hatte. Er löste sie so glücklich, dass selbst die Athener sein Werk vor allen bewunderten, dass bei dem späteren Bau der Propyläen von Eleusis es fast ganz nachgeahmt wurde, dass Epaminondas zur Zeit des höchsten Ruhmes von Theben damit umgegangen sein soll, es auf die Burg des Kadmos zu versetzen, und

Fig. 54.



Grundriss der Propyläen.

Wann man von unten her zur Akropolis hinaufstieg, gelangte man auf einer breiten Treppe zu einem flachen, viereckigen Raume, dessen gegenüberstehende Seite durch das Hauptthor, eine sechssäulige, durch einen Giebel gekrönte Halle, begränzt wurde. Neben demselben, im rechten Winkel, und also die beiden anderen Seiten eines Vierecks bezeichnend, lagen die beiden Flügelgebäude, die wohl als Versammlungsorter oder Ruhepunkte dienten. Dasjenige zur Rechten des Auf-

gangs stand, das nach der Stadt zugewendeten Hauptthore, dem entgegengesetzten etwas höher gelegenen, nach dem Inneren der Burg gerichteten Thore, und zwei kleineren Flügelgebäuden. Wenn man von unten her zur Akropolis hinaufstieg, gelangte

ganges war eine einfache, durch drei Säulen geöffnete Halle, die zur Linken, auch durch drei Säulen geöffnet, hatte die Form kleinerer Tempel, s. g. Antentempel, die, wie oben schon bemerkt ist, bloss am Eingange zwischen den Seitenwänden eine Säulenhalle hatten, und enthielt Gemälde des berühmten Malers Polygnotos. Diese Hallen, indem sie, bevor man das Innere des Thores betrat, den Zugang schon in feste architektonische Gränzen einschlossen, indem sie zugleich durch ihre geringere Höhe auf die grössere des Thores selbst vorbereiteten und einen vortheilhaften Maassstab für dieselbe gewährten, verliehen der Anlage eine höhere Würde. Zugleich dienten sie dazu der offenen Säulenhalle des Thores, die nicht wie bei den Tempeln eine Fortsetzung auf den dahintergelegenen Seiten hatte, einen Abschluss zu geben. Von der Plattform, die wir beschrieben, gelangte man nun auf drei Stufen in das Innere der Propyläen. Von den fünf Durchgängen zwischen den sechs Säulen der Fronte, war der mittlere bedeutend weiter, drittheil Säulendicken gleich, ohne Zweifel um Raum zur Durchführung der Wagen, die bei den Festen von der Stadt hinauf fuhren, zu verschaffen. Dieser Eingang führte in eine bedeckte Halle von bedeutender Tiefe. Der erste und längere Theil dieser bedeckten Halle wurde von zwei Reihen schlankerer Säulen getragen, so dass auf jeder Seite des mittleren Durchganges drei Säulen hintereinander standen, durch welche also dieser Theil des Gebäudes in drei Schiffe oder Gänge getheilt war, von denen die beiden äusseren eine um etwas grössere Breite hatten, als der mittlere. Diese Säulen waren, merkwürdig genug, nicht dorischen, sondern ionischen Styls. Diese Verbindung verschiedener Säulen war aus einer leicht ersichtlichen Rücksicht auf die zweckmässige Anordnung des Ganzen gewählt. Der Architrav der ionischen Säulen liegt nämlich höher als der der äusseren dorischen Säulen, und zwar so, dass er auf diesem aufliegt, also die Höhe des Frieses einnimmt. Wollte man diese grössere innere Höhe erlangen und dennoch die inneren Balken durch dorische Säulen stützen, so musste man entweder diese stärker machen als die äusseren, was ohne Zweifel unschön gewesen wäre, oder von dem hergebrachten schönen Verhältnisse der Höhe zum Durchmesser des Stammes abweichen. Diesem Uebelstande entging man durch die Anwendung ionischer Säulen. Denn da diese, ihrer Gattung gemäss, schlanker gehalten werden mussten, so erreichten sie eine Höhe, welche der der äusseren dorischen Säulen und des Architravs gleichkam. Auf ihnen ruhten sodann lange, mächtige Marmorbalken in der Längsrichtung des Gebäudes, von kleineren Querbalken über jedem der drei Schiffe überspannt, zwischen denen das oberste Deckenwerk mit kassettenartiger Verzierung sichtbar war. Die Schönheit dieser aus Marmor ge-

bildeten Decke wurde bei den Alten selbst als unübertroffen gepriesen. Ausser diesem Vortheile, welchen die grössere Höhe der ionischen Säule gewährte, entsprach diese auch durch ihre zarteren Verhältnisse einem Inneren, dessen Aeusseres durch die kräftige dorische Säule repräsentirt war. Dieser dreischiffige Gang war nach der Burg zu durch eine Wand begränzt, in welcher sich aber fünf Eingänge, das eigentliche Thor, befanden, der grösste in der Mitte, die beiden äusseren an Breite und Höhe abnehmend, alle fünf von bronzenen Thüren geschlossen; mehrere Stufen führten zu diesen Thoren hinauf. Hindurchgeschritten durch dieselben kam man nun in die letzte Halle, welche die Fronte nach dem Inneren der Burg bildete, ganz wie der erste Eingang nach der Stadt zu, und diesem in Säulen und Giebel völlig gleich war, nur, weil sie auf höherem Boden ruhte, auch mit ihrem Dach über das Vorgebäude hinüberraigte. Man kann schon nach der Beschreibung das Harmonische und Sinnreiche dieser Anordnung nicht verkennen. Das eigentliche, verschliessbare Thor lag in der Mitte des bedeckten Raumes, der also im Ganzen das Thorgebäude bildete, und auf beiden Seiten, sowohl nach der Stadt wie nach der Burg zu, Säulenhallen als Façaden und Vorthore zeigte¹⁾. Eine Einrichtung, die sowohl der Sicherheit als der Würde des Zuganges eines so wichtigen und heilig gehaltenen Raumes entsprach. Diese Vorhalle war aber auf der Stadtseite durch den dazwischenliegenden, von den ionischen Säulen getragenen Gang bedeutend tiefer als auf der Burgseite. Mit Recht, weil es dem langsameren Schritt des Aufwärtssteigenden entsprach, und besonders weil die ehrfurchtsvolle Hemmung des Festzuges, der sich den oberen Tempeln näherte, darin ihren Ausdruck fand. Endlich unterschied sich denn die vordere oder äussere Vorhalle durch die beiden Seitengebäude, mit denen sie wie mit geöffneten Armen den Herannahenden empfing; eine Anordnung, welche bei der anderen, nach der Burg zu gewendeten Vorhalle nicht angemessen gewesen wäre, weil sie den Abwärtssteigenden, von der Heiligkeit des Ortes befriedigt Heimkehrenden entlassen und nur jener äusseren Halle zuführen musste. Bei aller architektonischen Pracht und Schönheit waren übrigens die Propyläen selbst, so viel wir wissen, mit Bildwerk nicht geschmückt, dies blieb den Tempeln vorbehalten. Nur auf dem Vorplatze vor dem Thore standen Reiterstatuen.

¹⁾ Man kann sich die ganze Thorhalle auch wie ein zusammenhängendes, tempelähnliches Gebäude vorstellen, das auf jeder der schmalen Seiten einen Portikus von sechs Säulen hatte, dessen kleinere hintere Hälfte aber, wegen der Unebenheit des Bodens, höher lag als die vordere.

Man mag es verzeihen, wenn ich bei diesem Gebäude mich länger, als bei anderen, aufgehalten und den Versuch gemacht habe, es anschaulicher darzustellen; es schien mir, als ob hiedurch deutlicher würde, wie diese Architektur bei aller Regelmässigkeit und Einfachheit dennoch so grosse Freiheit gewährte und sich den mannigfaltigen Bedürfnissen des Lebens und den Bedingungen des Bodens anfügte.

Neben diesen Gebäuden in Athen selbst ist sogleich ein benachbartes zu erwähnen, das auch noch der Zeit des Perikles angehört, der grosse Tempel der Ceres zu Eleusis. Es ist bekannt, welche Wichtigkeit für die Griechen und besonders für die Athenienser die Geheimnisse des eleusinischen Dienstes hatten; das Genauere der Lehren, die hier mitgetheilt, der Weisungen, die hier verliehen wurden, ist zwar dunkel und zweifelhaft, aber gewiss ist, dass sich beides gegen den sonstigen Cultus als ein mehr Gemüthliches und Innerliches, als eine Form der Erbauung darstellte, welche namentlich tröstliche Hoffnungen für das jenseitige Leben mittheilen sollte¹⁾. Die Zahl der Theilnehmer war nicht gering, es waren daher grosse und würdige Gebäude für so wichtige und zahlreich besuchte Feste erforderlich. Die Risse des grossen Tempels soll, nach Vitruv, Iktinus, der Baumeister des Parthenon entworfen haben. Die Propyläen dagegen, welche zu demselben einführten, schlossen sich genau an das Vorbild an, welches der Bau des Mnesikles auf der Burg zu Athen gewährte, und wichen nur so weit davon ab, als es der ebene Boden von Eleusis erforderte; schon diese Nachahmung deutet auf eine Zeit, welche die Kraft zu selbstständigen Schöpfungen nicht mehr besass, ausserdem aber verrathen die unschönen architektonischen Details den Geschmack einer weit späteren Periode. Durch dieses Prachtthor kam man in den ersten kleineren Vorhof, dann durch einen anderen, ebenfalls reich verzierten Eingang in den inneren Hof, der auffallender Weise und vielleicht aus mystischen Rücksichten von einer regelmässig fünfeckigen Mauer umschlossen war, und wo der grosse Einweihungstempel sich erhob. Dieser war in mehr als einer Beziehung ungewöhnlich, theils durch seine Grösse (er war, wie Vitruv sagt: *immani magnitudine*) theils durch seine Form, denn er bildete ein grosses Quadrat, jede Seite im Inneren von 166 Fuss. Vier Reihen dorischer Säulen, und zwar

1) Nach Isocrates (Panegyricus cap. 6.) gewährten die Mysterien denen, die ihrer theilhaft wurden, nicht nur über den Ausgang des Lebens, sondern für ewige Zeiten die süssesten Hoffnungen. Vgl. Cicero (de legg. II. 14.): *Principia vitae cognovimus. Neque solum cum laetitia vivendi rationem accepimus, sed etiam cum spe meliori moriendi.*

sämmtlich in zwei Stockwerken übereinander, trugen die Decke und theilten das Innere in fünf Schiffe, jedoch nicht in der Richtung des Einganges, sondern in entgegengesetzter; eine unharmonische Anordnung, welche ihren Grund in mystischen Beziehungen oder in dem Ritus der Mysterien gehabt haben muss. Beleuchtung erhielt dieser grosse Raum nur durch eine Oeffnung in der Decke.

Unter dieser Cella war ein unterirdischer Raum, wo unverjüngte cylindrische Stämme den oberen Boden stützten, ohne Zweifel auch diese Vorrichtung zu mystischen Zwecken. Im Aeusseren war das Gebäude ursprünglich ohne den Schmuck einer Säulenhalle; die Höhe seiner Mauern, auch wohl die quadratische Form mochte dies dem reinen Geschmack des Perikleischen Zeitalters als unangemessen darstellen. Erst später, in der Zeit nach Alexander, wurde eine einfache Vorhalle von zwölf dorischen Säulen hinzugefügt. Von dem Eindrücke des Baues können wir leider nicht näher urtheilen, da nur die Fundamente und Fragmente auf uns gekommen sind; schon die Anordnung ist aber sehr merkwürdig, weil sie von der der übrigen Tempel so sehr abweicht, dass sie sich zu ihnen ungefähr ebenso verhält, wie die Innerlichkeit und Heiligkeit der Mysterien zu dem heiteren, äusserlichen Leben der Griechen. Wie jede organische Natur, so hat auch der Geist eines Volkes eine Stelle, wo er seine Gränzen fühlbar berührt, und nahe daran steht, in eine andere Sphäre überzugehen, wo daher auch seine Aeusserungen einen ungewöhnlichen Charakter annehmen; diese Stelle ist für die Griechen das Mysterium, eine Vorahnung einer künftigen innerlichen Geistesrichtung, die aber eben deshalb, weil sie mit dem öffentlichen Leben des Volkes nicht im Einklange stand, immer nur vorsichtig und mit heiliger Scheu berührt werden durfte, und bei aller Verbreitung ihrer Anhänger sich unwillkürlich in ein ehrfurchtsvolles Dunkel hüllte. Jene architektonische Form des Tempels mag man freilich schon dadurch erklären, dass, während sonst Tempel und Wohnhäuser nur von Wenigen besucht wurden, alle grossen Versammlungen, selbst die der Theater, unter freiem Himmel statt fanden, hier einmal ein bedeckter Raum für eine grosse Zahl von Zuhörern nöthig war. Allein selbst dieses, dass Viele zusammenkamen um Leises und Mystisches zu hören, ist schon in der Gestalt eines äusserlichen und zufälligen Ereignisses der Ausdruck eines von dem sonstigen griechischen Geiste abweichenden Verhältnisses.

Auch an anderen Stellen von Attika haben sich Ueberreste dorischer Bauten erhalten, welche der Perikleischen Zeit oder einer nicht viel späteren angehören, namentlich zu Rhamnus, Sunion und Tho-

rikos; besonders von dem grösseren Tempel zu Rhamnus lässt sich dies nicht bloss aus der Verwandtschaft des Styls, sondern auch aus der Nachricht schliessen, dass in dem dortigen Tempel der Nemesis eine berühmte Statue dieser Göttin von der Hand des Phidias oder doch seines Schülers Agorakritus aufgestellt gewesen sei. Auch diese schönen Ueberreste sind in mancher Beziehung lehrreich und betrachtenswerth, wengleich wir uns hier versagen müssen, näher auf sie einzugehen.

• Der ionische Styl in Athen hat manche Eigenthümlichkeiten, die ihn von den Bauten der kleinasiatischen Colonien unterscheiden. Von der attischen Säulenbasis war schon oben die Rede, ausserdem fehlen gewöhnlich die Zahnschnitte, einzeln findet sich auch ein nach dorischer Weise ungetheiltes Architrav. Wichtiger als diese Einzelheiten ist der Umstand, dass die Athener diesen Styl, in welchem, wie wir sahen, die grössten Tempel Kleinasiens ausgeführt waren, nur zu kleineren Heiligthümern benutzt zu haben scheinen. Gewiss verfahren sie darin nach einem richtigen Gefühl, indem die zarte Anmuth des ionischen Styls für kleinere Bauten unlängbar angemessener ist. Alle in Athen erhaltenen ionischen Monumente gehören dieser Periode an, doch ist ihre Zahl nicht bedeutend. Ausser jenen Säulen im Inneren der Propyläen und ausser dem kleinen zierlichen Tempel am Ilissus, der jetzt nur noch in Zeichnungen existirt, finden wir ihn nur an zwei Gebäuden der Akropolis. Zunächst an dem Niketempel, einem kleinen Heiligthum zur Rechten der zu den Propyläen hinaufführenden Treppe auf einem Mauervorsprung gelegen. In der Zeit der Türkenherrschaft wurde er abgetragen, um das Material zu Befestigungsbauten zu benutzen, glücklicherweise hat man ihn in neuerer Zeit fast ganz wieder zusammensetzen können und er zählt jetzt zu den anmuthigsten Gebäuden der griechischen Architektur. Er ist von sehr kleinen Verhältnissen, achtzehn Fuss breit und siebenundzwanzig Fuss lang und wie jener Tempel am Ilissus, ein Amphiprostylos, d. h. er hat nur vorn und hinten eine Säulenhalle und zwar von nur vier Säulen, deren Verhältnisse noch nicht so schlank sind, wie in späterer Zeit. Jedenfalls gehört er dem fünften Jahrhundert an.

Jünger ist der andere ionische Bau, der nach einer aufgefundenen Inschrift um das Jahr 409 noch nicht vollendet war. Es ist dies das Erechtheum (Fig. 55-58), ein uraltes Heiligthum auf der Burg, das bei dem Einfall der Perser durch Feuer zerstört, später aber prächtiger wieder aufgebaut wurde. Es bildet eigentlich nicht einen Tempel, sondern eine Verbindung dreier Tempelhäuser in einem Bau.

Fig. 55.



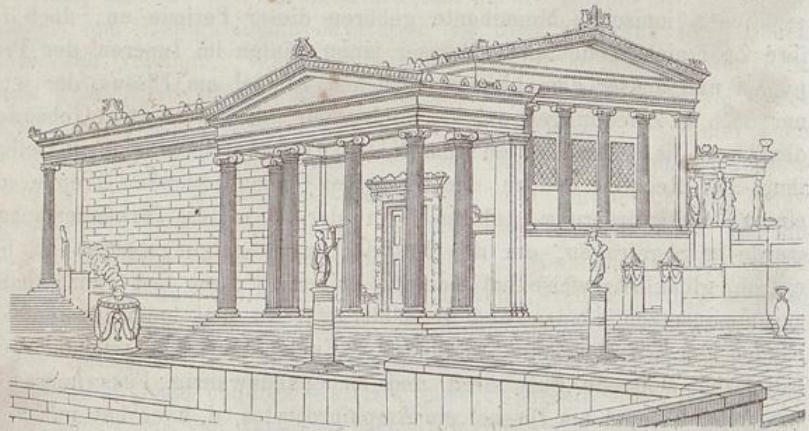
0 10 20 30 Met.

Grundriss des Erechtheums.

Der östliche Tempel war (nach der wiewohl bezweifelten, aber dennoch wahrscheinlichsten Annahme) dem athenischen Heroen Erechtheus gewidmet; eine andere Vorhalle, die am anderen westlichen Ende, aber nach Norden zu hervortrat, führte in den Tempel der Minerva Polias, d. h. der Minerva als Beschützerin der Stadt, und mit diesem Raume war ein Heiligtum der Pandrosos, einer der Töchter des Kekrops, verbunden, welches an der südlichen Seite eine Vorhalle hatte¹⁾.

Die Stelle, auf welcher dieser Tempel steht, war für den gläubigen Athener eine höchst wichtige, sie bezog sich auf den Wettstreit, den Minerva und Neptun nach der Gründung der Stadt über die Schutzherrschaft derselben führten. Neptun bewies unter anderem seine Macht durch einen Brunnen von Seewasser, welcher

Fig. 56.



Ansicht des Erechtheums von der Nordwestecke aus.

bei gewissen Winden einen Wellenschlag hören liess, Minerva aber durch die Erschaffung des Oelbaums. Jener Brunnen nun hatte in dem Tempel des Erechtheus (wo auch dem Neptun ein Altar gewidmet war)

¹⁾ Ueber die innere Einrichtung des Erechtheums sind in neuester Zeit sehr lebhaft Debatten geführt, die aber mehr archaeologisches Interesse haben. Vgl. Thiersch, Epikrisis der neuesten Untersuchungen des Erechtheums, München 1857. Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis, Berlin 1862.

seine Stelle, der Oelbaum aber musste innerhalb des Minerventempels bleiben, dessen Gründung ihm gegolten hatte. Noch eine Reihe von uralten Bildern und Reliquien zählt Pausanias auf, welche in diesen Tempeln bewahrt wurden; wenn sie, wie es wahrscheinlich ist, auf derselben Stelle stehen bleiben sollten, wo die Väter sie verehrt hatten, so hatte der Baumeister eine schwierige Aufgabe, welche das Auffallende in der Form des Gebäudes erklärt. Dazu kam überdies noch eine Ungleichheit des Bodens, welche durch Unterbauten und Treppen künstlich gehoben werden musste. Wenn man die beiden Portiken an den Seiten unbeachtet lässt, so bildet das eigentliche Tempelhaus die Gestalt eines Prostylos, d.h. eines Tempels mit einer Säulenhalle auf der schmalen Eingangsseite, und mit Halbsäulen auf der Rückseite. Die beiden grösseren Vorhallen, die vordere des Erechtheus und die des Minerventempels hatten ionische Säulen, die des Pandrosium aber war in jeder Beziehung ungewöhnlich ausgestattet, indem statt der Säulen sechs Jungfrauen (so nennt sie die vorgefundene Inschrift) die leichte, von keinem Dache beschwerte Decke trugen (Fig. 57). Pausanias erzählt, dass in der Nähe dieses Tempels stets zwei Jungfrauen wohnten, welche an gewissen Tagen des Jahres verborgene Heiligtümer auf dem Kopfe in die Unterstadt trugen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine Beziehung auf diese Trägerinnen (Kanephoren) bei diesen Bildwerken statt gefunden habe. Die Atlanten oder Karyatiden, welche an neueren Gebäuden vorkommen, machen uns gewöhnlich einen unvortheilhaften Eindruck, weil man sie leidend oder gedrückt, mit den Zügen angestregten Tragens einer schweren Last dargestellt hat. Hier dagegen fällt es uns gar nicht ein, dass diese Anwendung der menschlichen Gestalt ihrer unwürdig sei. Schon dass es sich um ein kleines Nebengebäude handelt, das durch die Nähe des grossen Tempels noch leichter erscheint, trägt dazu bei; überdies lastet auf den Häuptern der Jungfrauen kein schweres Dach, sondern nur ein überaus zierliches Gebälk, an welchem bemerkenswerth, dass es nur aus dem Architrav und Gesimse ohne eigentlichen Fries besteht. Dagegen sind die Frauengestalten kolossal, von kräftigem, gesunden Bau; ihre ruhige und würdige Haltung und die gleichmässig, in geraden Falten herabfallenden Gewänder

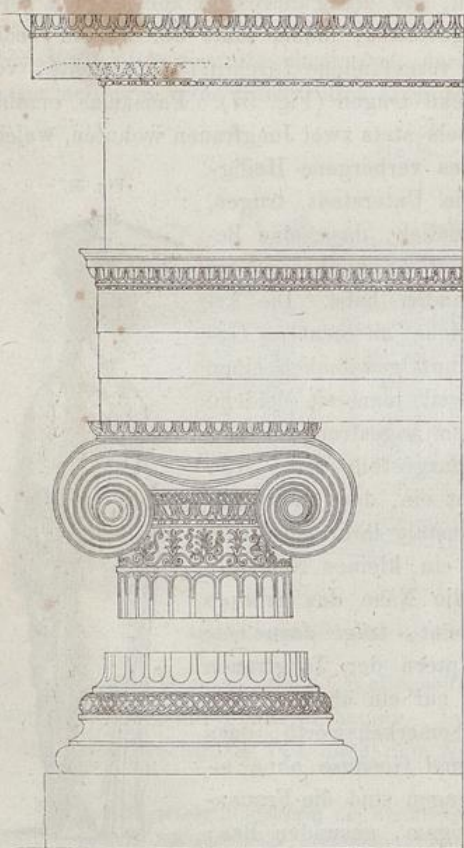
Fig. 57.



Kanephore.

geben uns nur das Bild des feierlichen Schrittes beim Festzuge. In ihrer ganzen Erscheinung ist nichts, was ein schweres, widerwilliges Tragen verriethe. Auf ihrem Haupte schliesst sich dagegen eine runde korbartige Masse an den mit dem s. g. Eierstabe verzierten Echinus an, welches an das Tragen leichter Körbe erinnert und auch dadurch den ganzen Gedanken weniger auffallend und ungewöhnlich macht. Die beiden anderen Vorhallen werden, wie schon erwähnt, von ionischen Säulen (Fig. 58) getragen, welche mit grosser Freiheit und Leichtigkeit, ja sogar mit einem Reichthume des Schmuckes ausgeführt sind, den wir in späteren Bauten nicht wiederfinden, so dass es, wie ein englischer Reisender mit Recht bemerkt, den Schein gewinnt, als hätten die Athener ihre asiatischen Brüder in ihrer eigenen architektonischen

Fig. 58



Basis und Gebälk vom Erechtheum.

nischen Ordnung durch Hinzufügung neuer, im feinsten Geschmack erfundener Ornamente überbieten wollen. Die Basis der Säulen ist die, welche man nachher die attische genannt hat, aus zwei Wülsten und einer dazwischen liegenden Hohlkehle bestehend, wo denn der obere Wulst theils durch parallele Streifen, theils mit einem ein Riemengeflecht darstellenden Ornament verziert ist. Die Säulenstämme sind von schönen Verhältnissen, zwischen acht und neun Durchmesser hoch, die Kannelluren die gewöhnlichen des ionischen Styls. Besonders reich ist dagegen das Kapitäl. Schon die Voluten sind voller und durch einen doppelten, nicht einfachen, Kanal verbunden. Ganz eigenthümlich ist aber, dass unter dem Echinus ein

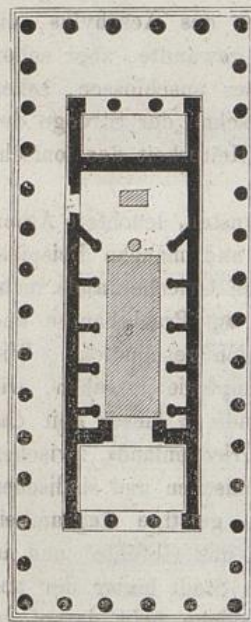
ziemlich breiter Säulenhals mit einer flachen Verzierung von aufrechtstehenden Blättern herumläuft; ein Schmuck, der vielleicht zu reich ist, und dem Charakter leichter Grazie, den die Formen des ionischen Styls sonst haben, nicht genügend entspricht. Diese Form steht dadurch gleichsam in der Mitte zwischen dem ionischen und korinthischen Styl und man kann sie als einen Versuch betrachten, die Zahl der Säulenordnungen auf zwei festzustellen, auf eine starke und eine zierliche, der nachher, als der noch reichere korinthische Styl Eingang fand, keine Nachfolge fand. Sehr auffallend ist es auch, dass an der Rückseite des Hauptgebäudes statt der freien Säulenhalle sich eingelegte Halbsäulen finden, eins der ersten Beispiele solcher illusorischen Architektur.

Wir sehen an diesem Gebäude ein merkwürdiges Beispiel, wie sich unmittelbar nach dem hohen Styl der Perikleischen Zeit schon Neigung und Geschick zeigten, in leichte, anmuthige, heitere Verhältnisse überzugehen, ein Beispiel, das aber auch, indem es von der Reinheit des ursprünglichen Styls in manchen Beziehungen abwich, ein gefährliches sein mochte. Ganz ähnlich, wie in der Entwicklung der dramatischen Kunst der strenge, erhabene Ernst des Aeschylus, die reine Würde des Sophokles, und des Euripides gewandte, aber schon allzuleichte Muse in rascher Folge sich aneinander anschlossen, sehen wir auch hier in der bildenden Kunst, dass zwischen der Strenge des älteren dorischen Styls und der schmuckreichen Heiterkeit des ionisch-korinthischen nur eine kurze Zeit verstrich.

In der Architektur, wie in allen übrigen Künsten, leuchtete Athen zwar vor allen anderen hellenischen Städten, und manche Beispiele zeigen uns, dass dies von den übrigen Gegenden Griechenlands nicht verkannt wurde; indessen wurden auch diese mit Prachtbauten und Kunstwerken in einem neuen, milderem Style reich geschmückt. Wie wir es am Deutlichsten in den gemeinsamen Kampfspielen sehen, wie es vor Allem Pindars Hymnen zeigen, war gerade in dieser Zeit das Band zwischen den verschiedenen Landschaften Griechenlands, zwischen dem eigentlichen Hellas, den asiatischen, cyrenäischen und sicilischen Colonien das engste. Gastliche Sitte und hohe geistige Regsamkeit führten zur schnellen Mittheilung der Gedanken und Gefühle, und in edelem Wettstreit wollte keine Landschaft, keine Stadt hinter der anderen zurückbleiben. Selbst die Uneinigkeit, welche bald darauf in blutigen Krieg ausbrach, konnte diesen geistigen Verkehr nicht hemmen. So wissen wir denn von manchen bedeutenden Bauten, welche bald nach der Perikleischen Zeit, oder doch noch innerhalb der Periode bis zu Alexander entstanden. In den peloponnesischen Tempeln

erkennen wir die nähere Einwirkung der atheniensischen Kunst. So war der grosse Tempel des Jupiter zu Olympia in Verhältnissen und Grösse dem Parthenon ähnlich, wie die Nachrichten und die, freilich leider geringen Spuren beweisen. Bedeutendere Ueberreste sind uns von dem Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae bei Phigalia in Arkadien erhalten (Fig. 59), deren sorgfältige Vermessung und Beschreibung durch eine Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Kunstforscher unsere Kenntniss des Alterthums wesentlich bereichert hat. Wenn wir auch hier wieder ein zwar etwas kleineres, aber sonst dem Parthenon sehr ähnliches Gebäude finden, so erklärt sich dies auf das Vollkommenste, da wir wissen, dass Iktinus, der Meister des Parthenon, auch diesen Tempel gebaut hat; dennoch finden sich erhebliche Abweichungen, die schon an diesem Meister den freien und kühnen Fortschritt der Zeit zeigen. Im Aeusseren ist die Verwandtschaft überwiegend, der Tempel ist, wie das Parthenon ein achtsäuliger, so ein sechssäuliger dorischer Peripteros, in den Verhältnissen der Säulenhöhe und des Abstandes jenem ähnlich. Sehr eigenthümlich ist dagegen das Hypaithron, indem es hier nicht von zwei Säulenreihen über einander, sondern wegen der geringeren Höhe des Tempels nur von einer einfachen Säulenstellung umgeben, ferner aber die dorische Form der Säule verlassen ist, und ionische an vorspringende Wandpfeiler angelehnte Halbsäulen mit einem eigenthümlichen, die Voluten an den drei freien Seiten wiederholenden Kapitäl, das Gebälk tragen. Man sieht, es ist hier ein ähnlicher Gedanke wie in den Propyläen zu Athen, die schlanke ionische Form im Inneren mit der im Aeusseren beibehaltenen dorischen Säule zu verbinden; indessen waren hier nicht die Gründe vorhanden, die bei den Propyläen diese Anordnung veranlassten, und der blosse Gegensatz des Aeusseren und Inneren ist am Parthenon auf eine reinere und einfachere Weise durch die leichteren dorischen Säulen des Inneren ausgesprochen. Es mag daher schon hier die Neigung zu bunterer Mannigfaltigkeit auf eine, für die weitere Entwicklung der Kunst

Fig. 59.



Grundriss des Apollotempels zu Bassae.

bedenkliche Weise, mitgewirkt haben¹⁾. Ueber dieser ionischen Halbsäulenreihe befand sich denn am Friesse ein reiches, uns wohlerhaltenes Bildwerk, Amazonenkämpfe und Centaurenschlachten darstellend, von dem wir später noch sprechen werden, und vielleicht lag auch hier ein Grund, wesshalb der ionischen Architektur der Vorzug gegeben wurde, indem ihr Fries, nicht von den Triglyphen unterbrochen, ein fortlaufendes Relief gestattete. Bemerkenswerth ist endlich noch ein dort aufgefundenes Kapitäl einer korinthischen Säule, welches die Restauration im Hintergrunde des Hypaithron vor dem Bilde des Gottes schwerlich mit Recht aufgestellt hat. Die Ausführung des architektonischen Details hat schon etwas Willkürliches, was die Vermuthung erweckt, dass wenn auch Iktinus den Bau geleitet habe, die Werkmeister doch nicht ängstlich an seine Vorschriften gebunden gewesen sind, so dass durch sie manches Einheimische, Unattische hineingekommen.

Als der schönste und grösste Tempel des Peloponnesus war der der Minerva Alea zu Tegea berühmt, ein Werk des Athenienseers Skopas, dessen als eines ausgezeichneten Bildhauers wir weiter unten gedenken werden. Leider sind uns nur sehr unbedeutende Ueberreste erhalten. Wenn schon in dem Tempel zu Bassae alle drei Säulenordnungen vorkamen, so war dies hier in noch grösserer Anwendung der Fall. Nach des Pausanias Erwähnung war die äussere Säulenreihe ionischer Ordnung, die inneren aber dorisch und korinthisch, erstere unten, die korinthische darüber. Diese Zusammenstellung erscheint etwas bunt, und wir können dem Bildhauer als Architekten eine der ersten Abweichungen von einem reinen Style zuschreiben. Die Erbauung fällt nur etwa dreissig Jahre später, wie die des Tempels zu Bassae, und mag im eigentlichen Hellas die erste Anwendung der korinthischen Säule in ganzen Reihen gewesen sein.

Von den Bauten, welche im Laufe dieser Periode im asiatischen Griechenland entstanden, sind uns gar unbedeutende Ruinen geblieben, doch lehren sie uns in Verbindung mit den Nachrichten, dass man hier dem einheimischen ionischen Style treu blieb und ihn nur schlanker, zierlicher und reicher ausbildete. Der Apollotempel bei Milet war ein Neubau an Stelle eines älteren, von den Persern verbrannten Heiligthums, doch lassen die vorhandenen Reste schliessen,

1) Auch der Apollotempel in Delphi scheint nach den bei neueren Ausgrabungen gefundenen Ueberresten im Aeusseren dorischen Styl, im Inneren ionische Säulen gehabt zu haben, so dass wir diese Verbindung beider Formen als eine besonders beliebte ansehen dürfen. Vgl. Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland.

dass er nicht gleich nach der Zerstörung begonnen wurde. Der Tempel, als dessen Erbauer Paeonius aus Ephesus und Daphnis von Milet angeführt werden, hatte eine Vorderseite von zehn ionischen Säulen, eine bisher nicht angewendete Zahl, dabei einen doppelten Peristyl (Dipteros) und im Inneren eine sehr abweichende Anordnung. Die Wand nämlich war durch Pilaster gegliedert mit eigenthümlichen Kapitälern, deren reicher arabeskenartiger Schmuck für jeden einzelnen verschieden gewesen zu sein scheint, worin sich schon ein freieres architektonisches Princip ankündigt. Zwischen je zwei Kapitälern befanden sich Reliefs mit Symbolen des Apollo, Greifen um eine Lyra gruppiert. An der Thür standen statt der Wandpfeiler korinthische Halbsäulen (Fig. 60), deren Kapitäle zu den reinsten und schönsten Mustern dieser Gattung gehören. Ungefähr gleichzeitig mit diesem Heiligthume des

Fig. 60.

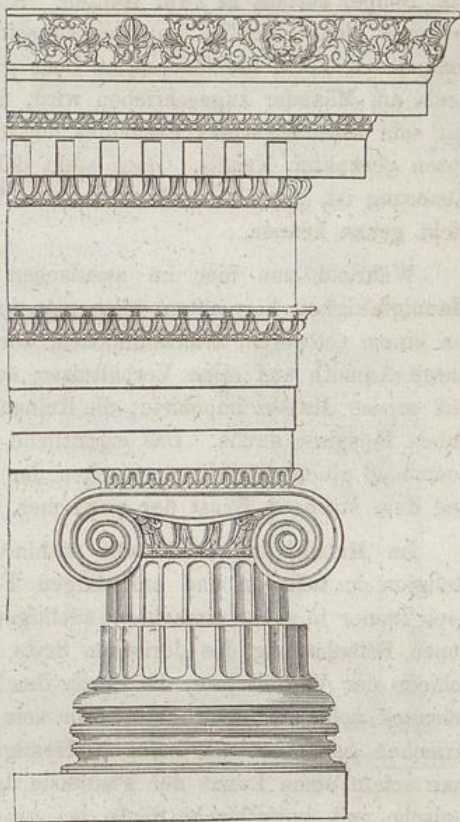


Korinthisches Kapital von Milet.

Apollo scheint der Minerventempel zu Priene (Fig. 61) zu sein, den Pythios baute und Alexander, einer Inschrift zufolge, weihte. Er ist ein vorzügliches Beispiel der ionischen Ordnung, wie sie sich im asiatischen Griechenland entwickelte; wir finden hier die oben beschriebene Form der ionischen Basis, deren Kannellirung freilich nicht ganz vollendet zu sein scheint, und die Zahnschnitte, die den Bauten Athens

fehlten. Doch erreicht er nicht die Schönheit dieser letzteren, namentlich fällt die Kleinheit der Voluten am Kapitäl auf, die aus einem übertriebenen Streben nach Schlankheit hervorzugehen scheint. Besonders bemerkenswerth aber ist, dass hier und an anderen Tempeln späterer Zeit die Zahl der Säulen an den Schmal- und Langseiten in dem Verhältniss von sechs zu elf steht, ein Verhältniss, welches zwar der Vorschrift Vitruvs entspricht, nicht aber dem Brauche der älteren Zeit, wo an den Langseiten des Tempels etwas mehr als doppelt so viel Säulen zu stehen pflegen, wie an der Vorderseite. Noch wichtigere Neuerungen scheinen von dem gleichzeitigen Architekten Hermogenes ausgegangen zu sein, der, für Vitruv hauptsächlichste Autorität, jedenfalls keine unwichtige Rolle in der Geschichte der griechischen Architektur gespielt hat. Ihm wird namentlich die Erfindung des eustylos zugeschrieben¹⁾, d. h. derjenigen Säulenstellung, wo die meisten Interkolumnien die Weite von zwei und ein Viertel, die mittleren, den Thüren der Vorder- und Hinterseite gegenüberliegenden Interkolumnien aber die von drei Säulendurchmessern haben. Es scheint zwar natürlich zu sein, die letzteren durch eine grössere Weite vor den übrigen hervorzuheben, indessen ist es eine Abweichung von der Anordnung der früheren Tempel und auch an sich nicht zu loben. Die straffe geschlossene Einheit des Tempels der Blüthezeit, die auf möglichst genauer Symmetrie zwischen Vorder- und

Fig. 61.



Ionisches Gebälk von Priene.

¹⁾ Vitruv. III. 3.

Hinterhaus, zwischen den Abständen der Säulen, überhaupt zwischen den entsprechenden Elementen beruht, wird dadurch aufgehoben und der Tempel zerfällt in zwei Hälften. Auch in den Details scheint Hermonogenes nicht glücklich gewesen zu sein, in den Ruinen des Bacchustempels zu Teos, der ihm nebst dem grossen Artemistempel zu Magnesia am Mäander zugeschrieben wird, finden wir ionische Kapitäle mit der sehr ausdruckslosen Form des horizontal verlaufenden, nicht nach unten gesenkten Kanals. Doch steht dahin, ob er der Urheber dieser Neuerung ist, die sich auch an anderen Tempeln findet, deren Zeit wir nicht genau kennen.

Während nun hier im asiatischen Griechenland Reichthum und Mannigfaltigkeit herrschten, blieb man in Sicilien auch in dieser Zeit bei einem schweren, alterthümlichen, dorischen Style stehen, der nicht durch Anmuth und reine Verhältnisse, sondern durch mächtige Formen und grosse Massen imponirte; die Ruinen von Agrigent, Selinus, Segesta geben Beispiele davon. Das eigentliche Hellas bildet also auch jetzt noch eine glückliche Mitte zwischen der reichen Pracht der asiatischen und dem strengen Ernst der sicilischen Colonien.

Im Mutterlande sehen wir mithin die Baukunst im Dienste der Religion in heiteren und anmuthigen Formen entwickelt, aber doch noch immer in einer einfachen, züchtigen Anmuth und in der bescheidenen Beibehaltung des dorischen Styls, an welchem die zarten Unterschiede der Verhältnisse, die durch den jetzt verschwundenen Farbenschmuck noch auffallender gewesen sein mögen, dem feinen Sinn des Griechen genügten, um keine Einförmigkeit zu empfinden. Fast mag man schon einen Luxus der Phantasie darin erkennen, wenn auch die ionische und korinthische Säule bei grösseren Tempelbauten, obgleich meistens nur im Inneren, vorkam.

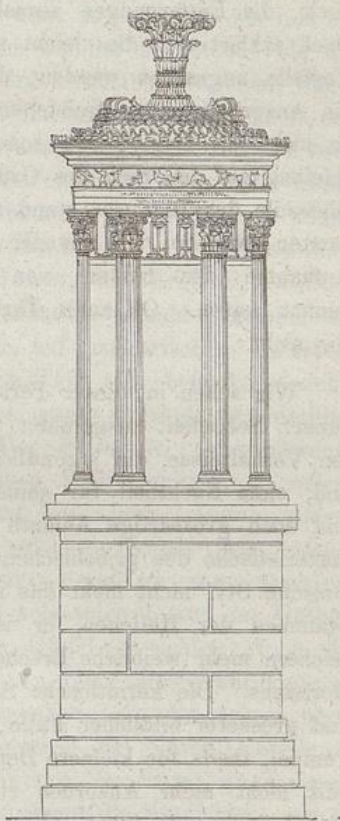
Leichtere und willkürlichere Dekorationen erlaubte man sich an kleineren Bauten von nicht so ernsthafter Bedeutung. Beispiele dieser Art sind uns nur in geringer Zahl und hauptsächlich nur in Athen erhalten. Hierher gehören die choragischen Monumente des Lysikrates und des Thrasyllus, beide um die Zeit Alexanders errichtet. Schon die Entstehung dieser kleinen Gebäude war eine sehr charakteristische. In dem Odeum, welches Perikles zu diesem Zwecke gebaut hatte, wurden musikalische Wettkämpfe gehalten, nicht von Einzelnen, sondern von Chören. Jeder der zehn Stämme, in welche Athen abgetheilt war, wählte nun einen der angesehensten und reichsten Männer aus seiner Mitte, welcher als Choragus, Chorführer, die Anordnung leitete, und für diese Auszeichnung die Unkosten zu bestreiten

hatte. Blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente, welches er wiederum auf seine Kosten errichtete, aufzustellen. In unseren Tagen und in einer Monarchie würde eine so kostspielige Ehre kaum erwünscht gewesen sein; in Athen, wo der demokratische Sinn jedem Luxus ausser dem gemeinnützigen abhold war, erschien es als eine günstige Gelegenheit für die Reichen, sich gleichzeitig ein Denkmal ihres Namens zu verschaffen und sich beliebt zu machen.

Der Ehrgeiz der reichen Bürger verwendete daher grosse Pracht auf diese Denkmäler, welche eine eigene Strasse, die Strasse der Tripoden, bildete. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt uns das Monument des Lysikrates (Fig. 62), bei den Neugriechen unter dem Namen der Laterne des Demosthenes bekannt, der nach der Volkssage in diesem einer Laterne nicht ganz unähnlichen Gebäude gewohnt haben soll. Es ist dies ein kleines rundes Gebäude auf einem viereckigen hohen Unterbau. Sechs Säulen in einem überreichen korinthischen Style tragen die aus einem Marmorsteine gebildete Kuppel, auf welcher sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf dem der Dreifuss stand. Die Säulen stehen nicht frei, sondern sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern, wie mit kleinen Ziegeln verziert. Der Fries endlich war mit einem Basrelief, die Bestrafung der Seeräuber durch Bacchus darstellend, geschmückt, von dem wir noch weiter unten zu sprechen haben. Das ganze schlanke Gebäude diente bloss als der reiche, anmuthige, üppige Träger des Dreifusses.

Das zweite erhaltene Denkmal, das des Thrasyllus, ist bedeutend einfacher; es ist in den Fels gehauen und dient als Vorderseite einer Höhle. Es trägt drei Siegsinschriften, deren eine, die Hauptin-

Fig. 62.



Monument des Lysikrates.

schrift, den Thrasyllus als Sieger nennt, während die beiden anderen sich auf Siege seines Sohnes Thrasykles beziehen. Dieser aber war nicht mehr vermögend, er war nicht mehr Choragus selbst, sondern nur Führer eines vom Staate bestellten Chors gewesen, wesshalb er denn auch das Denkmal seines Vaters benutzte. Das Monument besteht aus drei vortretenden Pfeilern, von denen der mittlere schmäler als die beiden äusseren ist. Sie sind dorischer Art, natürlich wie es die Form des Pfeilers mit sich brachte, mit schwacher Andeutung des Kapitäls. Auch sonst finden sich manche Abweichungen von den Verhältnissen des dorischen Styls; die Stämme der Säulen sind übermässig hoch, die Entfernungen derselben bedeutend grösser wie gewöhnlich. Doch erklärt sich dies leicht und darf noch nicht als ein Zeichen des Verfalls angesehen werden, da die blossе Façade einer Grotte nicht die Ansprüche eines freistehenden Gebäudes machte. Auch der Fries ist nicht mit Triglyphen, sondern mit Kränzen verziert, in freier Anspielung auf den Sieg des Gründers. Eine jetzt in London befindliche Bildsäule des Dionysos stand auf diesem Gebälke zwischen zwei Postamenten, welche, wie aus der Stellung der Inschriften hervorgeht, zur Aufnahme der beiden von Thrasykles geweihten Dreifüsse bestimmt waren. Ob auch Thrasyllus einen Dreifuss aufstellte, wissen wir nicht.

Wir sehen in dieser Periode die griechische Architektur in ihrer ganzen Schönheit ausgebildet. Der dorische Styl hat jene allzuschweren Verhältnisse, die jugendliche Herbigkeit der früheren Zeit abgelegt und, ohne Nachtheil für seine Würde, das schöne Maass, die milde und doch grossartige Anmuth entwickelt, welche das eigentlich Charakteristische des griechischen Geistes ist. Daneben ist nun auch der ionische Styl nicht mehr das ausschliessliche Eigenthum des asiatischen Stammes der Hellenen, er ist Gemeingut geworden und giebt eine reichere mehr weibliche Erscheinung neben dem männlichen Ernst des Dorismus. Die korinthische Säule endlich, mit ihrem Pflanzenschmucke und grösserer bildlicher Fülle, dient theils als vereinzelte Zierde der Tempel, theils für kleinere Denkmäler, welche auf die Würde des Tempels nicht mehr Anspruch zu machen haben. Bei aller Einheit der Regel finden wir daher schon eine reiche Mannigfaltigkeit, welche allen Bedürfnissen des öffentlichen Lebens genügt.

Auch in dieser Periode waren der Tempel und das öffentliche Denkmal noch die einzigen oder doch hauptsächlich Stellen für die Ausübung der höheren Baukunst. Die Theater, welche schon jetzt entstanden, schlossen sich mehr an die Natur einer amphitheatralischen,

der Aufrichtung der Sitzreihen für die Zuschauer günstigen Localität an, als dass sie eine eigene architektonische Bedeutung hatten. Indessen bildeten sie grossartige Anlagen und gaben mannigfache Gelegenheit zur Ausbildung des decorativen Talentes. Das athenische Theater, am Südabhange des Burgfelsens gelegen, fasste ungefähr 30000 Menschen. Es ist in neuester Zeit zum Theil ausgegraben, wobei namentlich die Marmorsessel der ersten von den Priestern eingenommenen Sitzreihe, darunter als der vornehmste der reichverzierte des Bacchuspriesters zum Vorschein gekommen sind.

Die Grabmäler scheinen, wie alles was der Familie angehörte, in dieser Zeit noch mässig und einfach gewesen zu sein; an den uns erhaltenen ist das Architektonische meistens weniger bedeutend, bis auf die oft sehr schönen Palmetten, welche den Grabstein bekrönen, dagegen sind sie nicht selten mit bildlichen Darstellungen zum Theil von der edelsten und zartesten Empfindung verziert, auf die wir unten noch zurückkommen. Erst am Schlusse dieser Periode und zwar im asiatischen Griechenland entstand ein Grabmonument von gewaltigem künstlerischem Luxus, welches die griechische Kunstwelt in eine ungewohnte Bewegung setzte. Es war das Mausoleum, das Grabmal, welches die Königin von Karien ihrem prachtliebenden Gemahl Mausolus errichten liess; ein umfassendes Bauwerk, auf quadratischem Unterbau, in welchem die zur Grabkammer führende Thür sich befand, zunächst ein von ionischen Säulen umstelltes, tempelartiges Gebäude und darüber eine Pyramide, auf deren abgestumpfter Spitze ein vierspänniger Wagen mit Mausolus und einer göttlichen Wagenlenkerin an seiner Seite, stand; das Ganze mehr als hundert Fuss hoch. Durch athenische Meister, unter denen auch der berühmte Skopas sich befand, wurde es reich mit Bildwerken geschmückt, deren wir unten noch gedenken werden; das erste Beispiel jenes kolossalen Luxus der Gräber, der in der römischen Kaiserzeit seinen Gipfel erreichte. Auch die Wohnungen der Bürger verloren schon am Ende dieser Periode ihre frühere republikanische Einfachheit. Demosthenes (in der dritten olynthischen Rede) vergleicht seine Zeitgenossen mit ihren Vorfahren; diese, sagt er, „errichteten so herrliche Werke der Kunst an Tempeln und Weihgeschenken, dass keinem Nachkommen die Möglichkeit, sie zu übertreffen, geblieben ist; im Privatleben aber waren sie so mässig und bescheiden, dass die Häuser des Aristides und Miltiades nicht besser sind als jedes Nachbarhaus. Jetzt aber sind die Verwalter des Staats aus armen Leuten reiche geworden, und so manche haben ihre Wohnhäuser prächtiger ausgeschmückt als die öffentlichen Gebäude.“ Sein Vergleich umfasst daher gerade nur unsere Periode

und zeigt uns den Gegensatz ihres Anfangs und ihres Endes, wie er den Zeitgenossen selbst erschien¹⁾.

Plastik.

Die Entwicklung der Sculptur in dieser Epoche des griechischen Lebens scheint noch bedeutender zu sein, wie die der Baukunst; der Abstand zwischen den noch immer starren und leblosen Gestalten der vorigen Periode und der lebensvollen, unvergleichlichen Schönheit stellt sich dem Auge noch grösser dar, als der zwischen den Bauwerken beider Zeiträume; indessen hielt dennoch die Plastik im Wesentlichen nur gleichen Schritt mit der Architektur. In beiden milderte sich der spröde Ernst zu schöner, erhabener Würde und Anmuth.

Es entstand zunächst der hohe Styl, die Vollendung des religiösen Sinnes der Vorzeit; dann aber bildete sich die Richtung auf das Individuelle, auf das Weibliche, Anmuthige und Zarte immer weiter aus, so dass neben jenen hohen Gestalten auch das jugendlich Liebliche sein Recht erhielt und der Kreis der Ideale jeglicher Gattung sich vollendete. Nur das Aeusserste des Weichen und Zierlichen, des Reichen und Ueppigen in beiden Künsten wurde noch nicht erstrebt, und blieb, ein freilich bedenklicher Zuwachs, einer späteren Epoche vorbehalten. Wir bemerken daher im Ganzen denselben Gang und dieselben Gränzen der Entwicklung in der Plastik, wie in der Baukunst; aber wie diese die strengere, einfachere, jene die reichere, mehr dem individuellen Leben zugewendete Kunst ist, so zeigen sich hier auch die Abstufungen deutlicher und mannigfaltiger, sie knüpfen sich mehr an bestimmte Künstlernamen. Je mehr der Geist der Zeit die Entwicklung des persönlichen Lebens begünstigt, desto mannigfaltiger werden in dieser freieren Kunst die Aufgaben und die Wege, welche zum Ziele führen, desto mehr unterscheiden sich auch die Künstler in ihrer individuellen Sinnesweise. In der Baukunst ist es eine Wirkung ihres reineren, erhabeneren Charakters, dass wir den Meister bei seinem Werke vergessen; in der Plastik dagegen giebt dies persönlichere Element der Geschichte der Kunst in der Epoche ihrer höchsten Blüthe einen eigenthümlichen Reiz, selbst da, wo wie hier die lange Reihe der Jahrhunderte und die Mangelhaf-

¹⁾ Eine Aufzählung sämmtlicher Gebäude dieser Periode, von denen uns Nachrichten oder Ruinen erhalten sind, liegt nicht im Zwecke dieses Buches. Wer sie sucht, findet sie in Hirts Gesch. d. Baukunst, in Müllers Archäologie der Kunst und in Kuglers Gesch. d. Baukunst I.

tigkeit der Ueberbleibsel und Nachrichten es uns erschwert oder versagt, bis in die Bildungsgeschichte der einzelnen Künstler einzudringen. Eine Folge hiervon ist es, dass wir, während die Baukunst dieser Periode nur eine zusammenhängende Erscheinung bildet, in der Geschichte der Plastik zwei Epochen oder zwei Künstlergenerationen wahrnehmen, in welchen sich der Fortschritt der Entwicklung deutlicher gesondert darstellt. Diese Trennung ist um so bedeutsamer, weil die erste beider Generationen, die Zeit des Phidias und des Polyklet, mehr eine Vollen- dung der vorhergehenden Richtung, der eigenthümlich griechischen Kunst enthält, die zweite, die des Praxiteles und Lysippus, die Kunst so ausbildet, wie sie später auch zu anderen Völkern übergeben und bei ihnen weilen sollte; jene eine mehr nationale, diese eine mehr allgemein menschliche Form hervorbringt; wir sehen die Kunst auf ihrem Gipfel, dessen Einheit durch die Baukunst umschlossen wird, während die Plastik seine doppelte Beziehung auf Vergangenheit und Zukunft aus- spricht.

Die Zeit des Phidias und Polyklet.

Der Ruhm des Phidias überstieg schon im Alterthum den jedes anderen Künstlers; man kann die schönste Blüthezeit der atheniensischen Kunst nicht nennen, ohne seiner zu gedenken; dennoch besitzen wir von ihm kein völlig beglaubigtes Werk seiner Hand, und selbst nur dürftige Lebensnachrichten.

Mit Perikles durch Freundschaft nahe verbunden, war er, wie so viele Wohlthäter des atheniensischen Volkes, den Angriffen und Ver- folgungen des Neides ausgesetzt. Nachdem er sein berühmtes Stand- bild der Pallas von Gold und Elfenbein gefertigt hatte, wurde er von einem seiner Gehülfen angeklagt, einen Theil des ihm übergebenen Goldes unterschlagen zu haben. Allein vorsichtig, wie es heisst auf Anrathen des Perikles, hatte er das goldene Gewand der Bildsäule so eingerichtet, dass es leicht abgenommen werden konnte, und das Ge- wicht ergab seine Unschuld. Aber die Gegner des grossen Staatsmannes, die diesen mit seinem Freunde zugleich in ein ungünstiges Licht setzen wollten, ruhten nicht, und jener Ankläger musste nun aufs Neue mit der Beschuldigung hervortreten, dass der Künstler sein eignes Bildniss und das des Perikles auf dem Schilde der Pallas dargestellt habe. Ein sonderbarer Vorwurf, der aber als ein Verstoss gegen die Götter oder vielleicht als ein unerlaubter Ehrgeiz bei Bürgern des demokratischen Staates angesehen, und erheblich genug gehalten wurde, um Phidias ins Gefängniss zu führen. Hier ereilte ihn der Tod, ähnlich wie den

Miltiades und den Sokrates, doch nicht wie diesen durch richterlichen Spruch, sondern durch zufällige Krankheit oder geheimes Gift.

Dieser Undank seiner Zeitgenossen steht in scharfem Gegensatze zu der Verehrung, welche seine Werke durch alle folgenden Jahrhunderte der griechisch-römischen Zeit genossen. Die berühmtesten derselben sind nicht nur selbst untergegangen, sondern sie gehören auch einer Klasse von Bildwerken an, aus der uns kein einziges Beispiel geblieben ist; es waren chryselephantine Statuen, kolossale Bildsäulen der Götter aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Vor allem anderen pries man sein grosses Bild des Zeus zu Olympia; von keinem Kunstwerke wird mit grösserer Ehrfurcht gesprochen, es galt für ein Wunder der Welt, dessen Anblick von Kummer und Schmerzen erlöse, für eine göttliche Eingebung und eine Offenbarung des Gottes. Noch Jahrhunderte lang trug man sich mit der Sage umher, Jupiter selbst habe den Künstler geleitet, und da dieser nach vollendetem Werke zweifelnd ihn um ein Zeichen der Billigung gebeten, sie durch einen Blitz gegeben; man zeigte den Reisenden die Stelle, wo er eingeschlagen hatte. Eine ehrfurchtsvolle Rücksicht hielt die Römer ab, das heiliggehaltene Werk von seiner Stelle zu rühren; erst zu christlicher Zeit brachte man es nach Constantinopel, wo es später ein Raub der Flammen wurde. Doch sind uns ziemlich genaue Beschreibungen geblieben. Der Reisende Pausanias, der die Statue noch sah, schildert sie in folgender Weise.

Der Gott ist auf einem Throne sitzend dargestellt, sein Haupt mit einem Kranze von Oelzweigen geschmückt. Auf der rechten Hand trägt er eine Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitet, mit der Linken umfasst er sein prächtiges Scepter, von allen Metallen glänzend. Schuhe und Gewand sind golden; dieses ist geschmückt mit mancherlei Figuren und Blumen, besonders Lilien. Der Thron ist reich und bunt mit Gold und edlen Steinen, Ebenholz und Elfenbein, überdies mit gemalten Figuren geschmückt. Vier tanzende Siegesgöttinnen sieht man an jedem der Pfeiler des Thrones (wahrscheinlich unmittelbar unter dem Sitzbrett, den Pfeiler an seinen vier Seiten umgebend) und zwei andere an dem Fusse jedes Pfeilers (wahrscheinlich an den zwei nach aussen gekehrten Seiten desselben). Ueber den vorderen Pfeilern (vermuthlich als Akroterien auf der Armlehne des Sessels) liegen thebanische Kinder, von Sphinxen geraubt, und tiefer sind Apollo und Diana angebracht, der Niobe Kinder mit Pfeilen erschiessend. Zwischen den Pfeilern des Thrones (und zwar unter jenen vier Siegesgöttinnen) sind von einem zum anderen Querbalken gezogen; auf dem vordersten, dem Eingange gegenüber, befinden sich sieben, ursprünglich acht Figuren,

Darstellungen der alten Gattungen des Wettkampfs; auf den anderen Querbalken sieht man Herakles mit seinen Gefährten wider die Amazonen streitend, neunundzwanzig kämpfende Figuren; auch Theseus befindet sich unter den Streitgenossen des Herakles. Den Thron tragen nicht allein seine Eckpfeiler, sondern auch Säulen von gleicher Höhe zwischen denselben (etwa auf jenen Querbalken stehend). Ganz oben am höchsten Ende des Thrones über dem Haupte des Gottes (also wahrscheinlich in freien Figuren auf der Rücklehne des Sessels) bildete Phidias auf der einen Seite drei Grazien, auf der anderen Seite drei Horen, als Töchter des Zeus. Am Schemel, worauf die Füße des Gottes ruhen, sind güldene Löwen (vielleicht in freien Figuren als Stützen des Schemels) und die Schlacht des Theseus mit den Amazonen erhaben gearbeitet. Das Basament endlich, welches den Thron und Schemel trug, war an der Vorderseite mit vielen aus Gold gearbeiteten Götterbildern geziert; unter ihnen zuerst Helios, den Wagen besteigend, dann Jupiter und Juno; ein zweiter Gott (wahrscheinlich Hephästos) mit der Charis, auf welche Hermes und Hestia folgen; darauf Amor die Venus empfangend, die aus dem Meere aufsteigt, und welche Peitho, die Ueberredung, bekränzt. Dann noch Apoll mit Diana, Minerva mit Hercules, endlich an der Ecke der Basis Amphitrite und Neptun, und zuletzt Luna zu Ross. Man sieht, es lagen allegorische Beziehungen auf sittliches und tellurisches Leben zum Grunde. — Neben der Statue (oder wahrscheinlicher um den mittleren freien Raum unter dem Sessel und zwar unter den oben erwähnten Querbalken) waren Schranken angebracht, welche verhindern sollten, dass man in das Innere des Werkes hineinsähe; auch diese waren reich verziert, sie enthielten Gemälde von Panaenus, dem Bruder des Phidias, Heroengestalten und Kämpfe. Die Grösse der Statue in Breite und Höhe versichert der Reisende nicht zuverlässig erfahren zu haben, doch wissen wir, dass sie beinahe das Dach des Tempels erreichte, alte Nachrichten geben die Höhe auf sechszig Fuss an, doch war nach neueren Berechnungen der innere Raum des Tempels nur sechsundvierzig Fuss hoch.

Diese ausführliche Beschreibung, die ich doch durch Auslassung mancher Einzelheiten abgekürzt habe¹⁾, giebt einigermaassen eine Vorstellung des ganzen Eindrucks. Man sieht, es war auf Reichthum und Pracht, auf eine glänzende Darstellung des höchsten Gottes in seiner weltumfassenden Macht abgesehen. Darum die kolossale Gestalt, die Fülle edler Stoffe, das reiche Beiwerk, die vielfachen untergeordneten

¹⁾ Vgl. Brunn, *Gesch. der griechischen Künstler* I. 169 ff. und *Annali dell'istit.* 1851. 108 ff.

Darstellungen runder, halberhabener und gemalter Gestalten. Denken wir uns die ganze Composition, den Glanz des Goldes, die zarte Farbe des Elfenbeins, an einzelnen Stellen edle Steine, Ebenholz und sogar Malereien; dabei alles mit bildlichen Darstellungen bedeckt, Basis, Schemel, die Füße des Thrones und ihre Querbalken, selbst oben die Rücklehne, und sogar noch das Gewand mit Figuren und Blumen verziert, so erhalten wir den Eindruck eines bunten, unruhigen, wenn auch sehr reichen Ganzen. Es war noch ganz in dem alterthümlichen, halbasiatischen Geschmacke gehalten, der mit der Einfachheit der dorischen Architektur sonderbar contrastirt oder vielleicht durch dieselbe gemildert wurde. Allein dieser alterthümliche Reichthum war es gewiss nicht, der Zeitgenossen und Spätere mit so grosser Bewunderung erfüllte. Schon war der Sinn der Griechen für die Schönheit der Verhältnisse zu empfänglich, als dass nicht selbst kleinere Mängel von ihnen bemerkt worden wären. Die Verhältnisse der Gestalt müssen daher höchst edel und bedeutend gewesen sein, und dies in dem Grade, dass sie jene Fülle der Nebenfiguren, den Glanz des Goldes, den Schmuck des Gewandes und des Sessels beherrschten, und gewissermaassen in Vergessenheit brachten. Vor Allem machte der geistige Ausdruck dies Bild so berühmt. Man fand, Phidias habe den Zeus des Homer vollkommen getroffen; er selbst soll die Worte der Ilias, wo der Donnerer die ambrosischen Locken schüttelnd die Höhe des Olympos bewegt, als sein Vorbild angeführt haben. Was Homer auf einem anderen Gebiete gethan, wiederholte Phidias, er schuf, wie man von jenem gesagt hatte, die Götter aufs Neue, gab einen tieferen Blick in das Wesen derselben. Er schien, wie noch ein späterer Römer es ausdrückte, der Religion etwas hinzugefügt zu haben. In den homerischen Dichtungen und in der bisherigen Auffassung der Götter war wohl der Eindruck der Grösse, der Macht ein sehr wichtiges Element, das aber noch auf eine minder geistige Weise gedacht wurde; jene gewaltige Grösse der Gestalten, die im Fallen mehrere Aecker Landes bedeckt, jene gewaltigen Schritte der Götter vom Olymp zu den Wohnsitzen der Sterblichen, geben mehr den Eindruck einer Naturkraft, als eines höheren sittlichen Waltens; es waren überdies plastisch unklare Vorstellungen, welche auch dem Kunstsinne der Griechen nicht genügten. So mochten denn die früheren Standbilder der Gottheiten eine dunkle unbestimmte Ehrfurcht, die Vorstellung der Macht, die gewähren und versagen könne, erweckt haben; erst unter der Hand des Phidias erhielt dies Gefühl die hohe, sittliche Würde. Der Donnerer wurde erst durch ihn wahrhaft der Vater der Götter und Menschen, der gerechte Regierer der Welt, welcher Macht mit Milde paart, aus dessen Schoo se, wie es beim

Sophokles heisst, die ewigen Gesetze aufsteigen, der das Unrecht rügt und die Gastlichkeit schützt. Jene höhere Auffassung der Götter, welche ihre furchterweckende Macht zur ehrfurchtgebietenden Würde umwandelte, erhielt durch Phidias ihre volle Gestaltung. Die Kunst ging durch ihn in das geistig Charakteristische, in das wahrhaft Menschliche über. Er gab auch dem Haupte geistiges Leben, während in den früheren Bildungen nur die Formen der Glieder wahrhaft belebt waren. Bei alledem mag aber jener alterthümliche Reichthum der Ausstattung auch dazu beigetragen haben, die religiöse Wirkung zu verstärken; er verlieh dem Werke etwas Wunderbares, Mächtiges, die einfacheren Gestalten der späteren Kunst erschienen menschlich dagegen. Wir finden hier wie überall, dass das Höchste und Wirksamste auf der Gränze der Zeiten geleistet wird, wo ein begabter Geist das Verschiedenartige und Widerstrebende kräftig zusammen zu halten vermag, während das, was ihm noch neu war, für seine Nachfolger schon zu mächtig ist, um noch die Verbindung mit dem Alterthümlichen zu dulden.

Andere grosse Werke des Phidias hatten ähnliche Bedeutung. So jene Statue der Pallas im Parthenon, dieselbe, welche ihm die obenerwähnten Anklagen zuzog. Auch sie war kolossal, sechsundzwanzig griechische Ellen hoch, Kopf, Arme und Füsse von Elfenbein, von Gold die Bekleidung; das Gewicht des Goldes betrug vierundvierzig Gold-Talente, an Werth wohl siebenhunderttausend Thaler. Sie war stehend dargestellt, eine Siegesgöttin auf der rechten Hand tragend, mit der Linken die Lanze und den neben ihr stehenden Schild, neben welchem die Burgschlange lag, fassend, also nicht mehr, wie manche ältere Bilder, kriegerisch, sondern als die ernste Göttin des Friedens.

In einer noch kolossaleren Bildsäule (die aber in Erz ausgeführt werden sollte) war seine Aufgabe, dieselbe Göttin als Vorkämpferin zu zeigen, als Athene Promachos. Sie wurde zwischen dem Parthenon und Erechtheum aufgestellt, wo sie, über die Gebäude hervorragend, den Schiffen schon aus weiter Ferne erschien. Im Jahre 1840 wurden Reste ihrer Basis entdeckt; nach den Darstellungen attischer Münzen, die freilich in Einzelheiten von einander abweichen, war auch sie ruhig stehend gebildet.

Auch für Platäa und für Lemnos stellte er Athene (jedoch in anderer Auffassung des Charakters) dar, so dass er vorzugsweise als der Bildner der ersten Götter erscheint. Aus seiner zahlreichen Schule werden uns besonders die Namen des Alkamenes und Agorakritus genannt, deren Kunst ebenfalls der weiteren Ausbildung des Götterkreises ausschliesslich gewidmet war. Wie erzählt wird, wetteiferten beide vor dem athenischen Volke in der Darstellung der Venus; jener

erhielt den Preis, worauf denn dieser sein Werk nach Rhamnus gab, wo es mit veränderten Attributen als Nemesis aufgestellt wurde. Man sieht schon hieraus, dass die Charakteristik der Göttergestalten noch nicht völlig ausgebildet war, und dass die Liebesgöttin noch keinesweges als die Erscheinung schmeichelnden, sinnlichen Liebreizes, sondern in strenger Hoheit und Würde gedacht wurde.

Keine dieser grossen Statuen ist auf uns gekommen und von der Wirkung, welche die Kolossalgestalten dieser Zeit in der uns fremden Verbindung von Gold und Elfenbein hervorbrachten, können wir daher nicht aus eigener Erfahrung urtheilen. Nur eine kleine unvollendete Marmorcopie der Pallas im Parthenon ist vor einigen Jahren in Athen aufgefunden worden, aus welcher wir wenigstens dies entnehmen können, dass Phidias seine Göttin in der grössten Einfachheit, ja Strenge bildete, wie es passend war für das Götterbild im Inneren des Tempels. Es sind an ihr sogar noch bestimmte Nachwirkungen des alterthümlichen Styls, namentlich in der Art, wie die Locken auf die Schultern herabfallen, bemerkbar, die uns bestimmen müssen, den Uebergang von diesem älteren Style zu dem des Phidias nicht allzu schroff zu denken. Dieser Copie steht sehr nahe eine herrliche Pallas in Paris, leider ohne Kopf und Arme, mittelst deren man sich daher am besten eine Vorstellung von dem Werk des Phidias machen kann. Auch von dem Schilde der Parthenos, an dessen äusserer Fläche ein Amazonenkampf

Fig. 63.



Zeusbüste von Otricoli.

dargestellt war, ist in neuester Zeit im brittischen Museum eine Copie aufgefunden worden, und in der That befindet sich hier in Uebereinstimmung mit der oben angedeuteten Erzählung unter den Kämpfern die Porträtfigur eines kahlköpfigen Alten, in welcher Gestalt sich eben Phidias dargestellt haben soll. Wir besitzen aber unter den uns erhaltenen Götterbildern gewiss noch andere, mehr oder weniger nahe Nachahmungen von Werken des Phidias. Gewöhnlich betrachtet man die kolossale Büste von Otricoli im vatikanischen Museum (Fig. 63), die allerdings das erhabenste unter allen erhaltenen Zeusbildern ist, als eine Copie nach Phidias, in dessen ist dieser Annahme mit Recht

die grosse Verschiedenheit, die zwischen dem am Parthenonfrieze dargestellten Zeus und dieser Büste obwaltet, entgegengestellt. Letztere mit ihrem lebhaften Ausdruck und wallenden Locken ist zu frei für den Styl des Phidias, sie zeigt gar keinen Zusammenhang mehr mit dem alterthümlichen Styl, der in den Köpfen der Parthenonsculpturen so sehr festgehalten ist, dass sogar das alterthümliche Lächeln noch vorkommt. Das Pallasideal des Phidias sucht man sich in der Regel durch eine herrliche Büste der Glyptothek in München (Fig. 64) zu verdeutlichen, die aber jedenfalls nicht der Parthenos entspricht, von welcher sie in der Form des Gesichts und des Helms, auch in der Anordnung des Haares abweicht. Im Styl aber steht sie gewiss der Zeit des Phidias näher, und dies gilt auch von der berühmten Pallas Albani, welche Winkelmann anregte zu jenen begeisterten Worten von der ernsten, fast spröden Grazie des hohen Styls.

Zum Glücke sind wir aber auch im Besitze einer Reihe von Werken, welche uns eine unmittelbare Anschauung von dem Styl des Phidias gewähren. Es sind dies die Statuen und Reliefs vom Parthenon, die, vielleicht theilweise von Phidias Hand, gewiss aber unter seiner Leitung und also in seinem Geiste gearbeitet waren. Hier standen, wie schon oben erwähnt, in den beiden Giebelfeldern grosse Gruppen freistehender Statuen; die Metopen waren mit Reliefs geschmückt, und innerhalb des Portikus an der oberen Wand der Cella lief ein Fries mit einer ununterbrochenen plastischen Darstellung herum. Von allem diesem ist uns mehr oder weniger erhalten. Im östlichen Giebelfelde sah man die Geburt der Pallas oder richtiger ihr erstes Auftreten unter den Göttern; die ganze Mitte des Giebelfeldes, die wir uns ausgefüllt denken müssen mit den Figuren stauender Götter, welche die Gestalten des Zeus und der Pallas umgeben, ist verloren gegangen, erhalten sind nur die Ecken und zwar zunächst der Mitte je eine stehende Figur, von welchen die eine, Nike, nach der Mitte hineilt zur Pallas, deren unzertrennliche Gefährtin sie ist, während die

Fig. 64.



Pallasbüste in München.

andere, eine zarte jungfräuliche Gestalt, gewöhnlich Iris genannt, halb erschreckt durch den wunderbaren Vorgang in der Mitte, mit rückgewandtem Kopf sich zu entfernen scheint. Sodann folgen jederseits zwei sitzende Frauengestalten, Göttinnen, in deren mehr oder weniger lebhaften Geberden sich gleichfalls noch die Wirkung des Wunders zeigt, ferner links und rechts eine ausgestreckt liegende Figur, den Kopf abgewandt von der Mitte und noch ganz unbetheiligt (Fig. 65, 66), end-

Fig. 65.



Eckfiguren vom östlichen Giebel des Parthenon.

lich in den äussersten Winkeln auf der einen Seite, nur mit den Köpfen sichtbar, die Rosse des Helios und er selbst aufwärts steigend, auf der

Fig. 66.



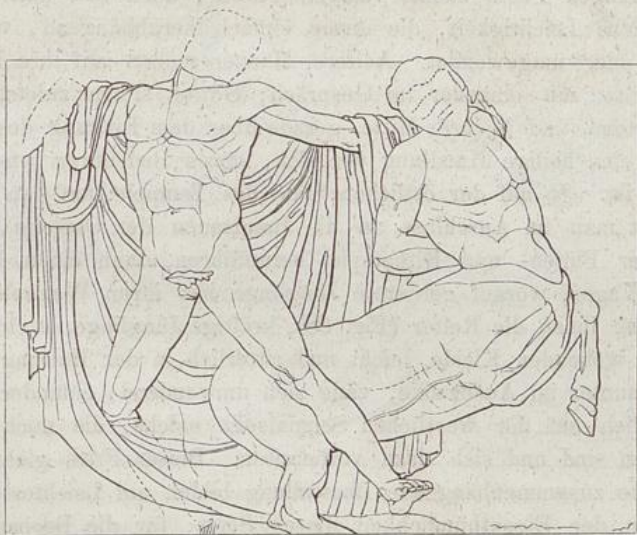
Eckfigur vom östlichen Giebel des Parthenon (s. g. Theseus).

zung der Form des Giebels angepasst.

anderen das Gespann der Nacht, niedertauchend. Auch hier sind nur noch die Köpfe der Rosse sichtbar, die Figur der Nacht ist scharfsinnig in einem der zahlreichen Fragmente und zwar in einem etwas vorüberge- neigten ungefähr bis zur Mitte des Oberschenkels reichenden Rumpfstücke wiederentdeckt; bis so- weit nämlich ist die Fi- gur schon untergetaucht zu denken. Auf diese Weise war die Gruppi- rung der Form des Giebels angepasst.

Die Darstellung des westlichen Giebels bezog sich nach der Angabe des Pausanias auf den Streit der Pallas und des Poseidon um das Land Attika. Wir würden uns aus dem Erhaltenen, das hier noch spärlicher ist als bei dem anderen Giebel, keine Vorstellung davon machen können, wenn uns nicht eine Zeichnung erhalten wäre, die wenige Jahre früher als der Parthenon durch die oben erwähnte venetianische Belagerung vom Jahre 1687 zerstört wurde, angefertigt ist. Ein Maler, Namens Carrey, zeichnete damals nämlich die Sculpturen des Parthenon, welche bis auf die bereits fehlende Mitte des östlichen Giebels noch fast ganz vollständig waren, und diese Zeichnungen sind, wenn sie auch den Styl nicht treffen und von Irrthümern nicht frei sind, doch von grosser Wichtigkeit. Hier erscheinen Pallas und Poseidon mit einander im Kampf, und zwar sieht man, wie sich der Sieg auf die Seite der Landesgöttin neigt, indem Poseidon vor ihrem drohend

Fig. 67.



Metopenrelief vom Parthenon.

erhobenen Arm zurückweicht. An diese Mittelgruppe schliesst sich links und rechts das zu den beiden Kämpfern gehörige Gefolge, einige Niedergeschlagenheit ist auf der Seite des Poseidon zu bemerken, während eine lebhaftere Bewegung sich auf Seiten der Pallas ausspricht. In den Ecken des Giebels lagen die Gestalten von Flussgöttern, eine männliche und eine weibliche, von denen die erstere, gewöhnlich Ilissus genannt, die sich lebhaft umdreht nach dem Streit der

Mitte, besonders gut erhalten ist. In den Metopen, auf der Aussen-
 seite des Tempels waren unter anderen mythologischen Scenen auch die
 Kämpfe der Lapithen und Centauren (Fig. 67) dargestellt; Gegenstände,
 welche, wie man fein und richtig bemerkt hat, den Vortheil gewährten,
 dass sie grösstentheils diagonale Linien hervorbrachten und also mit
 den verticalen der Triglyphen und den horizontalen des Architravs und
 Gesimses in einem Gegensatze standen, der zwischen beiden eine Ver-
 mittelung bildet. Auch von diesen Reliefs ist eine Zahl auf uns ge-
 kommen. Am Meisten erhalten ist der Fries an der Cella, die Pana-
 thenäen, das grosse Fest der Athene, die langen Züge der Jungfrauen,
 der Jünglinge zu Ross und zu Wagen darstellend. Mehr als in irgend
 einem anderen Werke werden wir durch diese edle Composition in die
 schönste Zeit des griechischen Lebens eingeführt. Man sieht zunächst
 die Jungfrauen schreiten, in langen Gewändern, Opfergefässe, Krüge
 und Schaaln tragend, paarweise, meist gesenkten Hauptes, wie es
 sich am heiligen Feste ziemt; ruhigen Fusses, doch fest auftretend,
 ohne zierliche Leichtigkeit, die Arme einfach herabhängend, wenige
 sprechend oder umgewendet. Aeltere Männer stehen auf ihre langen
 Stäbe gestützt, mit einander im Gespräch; Götter sitzen zuletzt, den
 Zug erwartend, und in ihrer Mitte, gerade über dem Eingang des Tem-
 pels, geht eine heilige Handlung vor sich, deren Bedeutung uns aber
 verborgen ist. So auf der östlichen Seite des Tempels; auf den Lang-
 seiten sieht man im Anschluss an die Jungfrauen der Ostseite Opfer-
 thiere unter Flöten- und Kitharspiel heranzuführen, dann einen langen
 Zug von Wagen, worauf gerüstete Jünglinge mit ihren Wagenlenkern
 stehen, hinter ihnen die Reiter (Fig. 68), kräftige Jünglinge, nackt oder
 im kurzen, wehenden Kleide, leicht und ritterlich in der Haltung, mu-
 thig und munter im Ausdrücke, viele sich umwendend, einander zuru-
 fend; endlich auf der westlichen Schmalseite solche, die noch nicht
 aufgestiegen sind und sich dazu vorbereiten. Dieser Fries giebt uns,
 weil er eine zusammenhängende Darstellung bildet, am Leichtesten ein
 Gefühl von der Eigenthümlichkeit dieses Styls; für die Beobachtung
 des Einzelnen sind dagegen die Statuen des Giebels, wenn auch frei-
 lich sehr beschädigt, und durch die Wirkung des Wetters und anderer
 Ereignisse ihres Glanzes beraubt, vielleicht von noch grösserem
 Werthe.

Alle diese Werke sind durch Abgüsse und Abbildungen allgemein
 bekannt. Zwar ist gerade hier, wie man bei der Betrachtung dieser
 s. g. Elginmarbles im brittischen Museum empfindet, der Unterschied
 zwischen Originalen und jeder Nachbildung, selbst der Gypsabgüsse,
 sehr fühlbar, indessen geben auch solche Copien schon eine Vorstellung

von der Hoheit und Reinheit dieser Kunstrichtung. Im Gegensatz gegen die frühere Kunst ist vor Allem das volle Leben dieser Gestalten zu bewundern. Die Natur ist in ihren freien Aeusserungen beobachtet und dargestellt, alle Charaktere sprechen sich in der einfachsten Weise, mit der grössten Naivetät aus, alle Bewegungen haben eine ungezwungene Grazie, jedes Glied des Körpers entspricht der natürlichen Bestimmung und Form. Das Steife, Symmetrische, Herbe des früheren Styls ist völlig abgestreift, in allen Gestalten sehen wir naive Züge, leichte Wendungen des Hauptes, rasche Bewegungen des Körpers. Die Gesichtszüge (wo wir sie beobachten können, denn leider

Fig. 68.



Reiter vom Fries des Parthenon.

sind die Köpfe fast aller Gestalten der Giebelgruppen nicht 'aufgefunden) lassen zwar die Nachwirkung des älteren Styls deutlicher erkennen, aber sie sind doch schon lebendig und schön, wenn auch noch nicht mit grosser Mannigfaltigkeit behandelt; bei gleichem Alter und Geschlechte ist wenig Verschiedenes, überall derselbe gesunde, heitere, milde Ausdruck. Der männliche Körper zeigt eine kräftige Durchführung der Muskeln, aber gleichmässig, ohne Uebertreibung und ohne Prunken mit anatomischer Kenntniss; das Hervortreten einzelner Theile, wie etwa der breiten, gewölbten Brust im älteren Styl, kommt nicht mehr vor; das Haar fällt frei, ohne ängstliche, mathematische

Ordnung, wenn auch noch mit alterthümlicher Einfachheit. An ein absichtliches Vermeiden der Einzelheiten in der Körperbildung ist so wenig zu denken, dass sogar die Adern und Falten in der Haut sichtbar sind, und dass die Verschiedenheit der weicheren, fleischigen Theile von den harten sich so wunderbar ausspricht, dass unsere heutigen Künstler, die in solcher Nachbildung der Natur so sehr bewandert sind, kaum damit wetteifern können. Wo Knochen und Sehnen unter der Haut eintreten, sind diese mit der grössten Schärfe angegeben, wo dagegen die grösseren Muskeln vorwalten, sind sie zwar straff und flächenartig gehalten, zugleich aber völlig weich und elastisch gebildet. Aber dabei ist diese Naturwahrheit von einer Strenge der Linien und von einer edelen Einfachheit so sehr beherrscht, dass sie immer dem geistigen Zwecke des Kunstwerks untergeordnet bleibt, niemals selbstständig geltend wird. Durch diese Verbindung des Strengen und Architektonischen mit dem Natürlichen und Lebensfrischen, durch diese ernste Naivetät machen diese Bildwerke sämmtlich den Eindruck des Erhabenen. An den Körpern der Götter und Heroen, namentlich an dem Fragment des Poseidon aus dem westlichen, dem s. g. Theseus aus dem östlichen Giebel werden dann die Formen mächtiger und grossartiger, an Nebenfiguren dagegen, namentlich an dem leichter gewendeten Körper des Flussgottes Ilissus, lebendiger und natürlicher. In der Haltung, wie unter anderen an dem ruhenden Theseus, ist eine bewundernswürdige Verbindung des Lebendigen und Ungezwungenen mit einer hohen Würde. Wir befinden uns durchaus unter Göttern; die höchste Mannigfaltigkeit charakteristischer Individualitäten kann noch nicht hervortreten, die gleiche olympische Hoheit giebt einen verwandten Ausdruck. Es sind noch nicht einzelne Menschen, aber Urgestalten, Vorbilder derselben, die schon mit aller Lebensfrische und Kraft ausgestattet sind. Auch auf die Thiere überträgt sich diese Hoheit; der berühmte Pferdekopf der Mondgöttin vom Ostgiebel in seiner scharfen, flächenartigen Behandlung macht den Eindruck, als ob er das versteinerte, aus der Hand der Gottheit hervorgegangene Urfeld sei, von dem alle wirklichen Pferde mehr oder minder degeneriren. In manchen Einzelheiten, in der Abschärfung gerader Linien und der flächenartigen Darstellung runder Theile ist durchweg ein Ueberrest des älteren Styls zu erkennen; aber dabei ist die Natur überall deutlich und bestimmt wiedergegeben und jene strengeren Züge tragen mit dazu bei, den Formen eine höhere Reinheit und Würde zu verleihen, sie vor der Abschweifung in das Zufällige und Weiche zu bewahren. Es ist die schöne Mitte zwischen der allzu allgemeinen Auffassung des früheren und der menschlich individuellen des späteren Styls.

An den Bildwerken in den Metopen, von denen übrigens mehrere dem alterthümlichen Styl noch sehr nahe stehen, haben wir schon bemerkt, wie die Darstellung des Kampfes durch die diagonalen Linien, welche sie hervorbringt, dieser Stelle auch in architektonischer Beziehung zusagt. Aehnliche Berücksichtigung der Architektur kann man aber auch bei den anderen Sculpturen des Parthenon wahrnehmen; auch an den Statuen ist die Rücksicht auf die Symmetrie, auf das Verhältniss zu den Seitenlinien des Giebeldreiecks, und bei dem schönen Zuge der Panathenäen die auf das Herumlaufende des Frieses, auf die schattigen Stellen der Wand, an denen er angebracht, auf die Nähe und den Gegensatz der ersten Säulen mit ihren Kannelluren zu erkennen. Man darf diese Rücksicht nicht als eine äusserliche Concession gegen die Architektur ansehen, welche der Plastik selbst, als der Darstellung der individuellen Natur, fremd sei; die Architektur ist überall die Mutter der Plastik, in der Verbindung mit ihr, in der Geltung ihrer Linien ist das enthalten, was die Kunst von der sinnlichen Natur scheidet. Man darf sich aber ebensowenig diese Berücksichtigung des architektonischen Styls in jedem einzelnen Kunstwerke wie eine bewusste Absicht des Künstlers vorstellen; eine solche können wir höchstens da annehmen, wo eine unmittelbare Verbindung mit einem Gebäude stattfindet. Wir finden sie aber hier als die allgemeine Eigenschaft des herrschenden Styls, als die Regel, welche jene genaue und völlige Naturwahrheit zu einer höheren Würde erhebt. Sie hängt daher zum Theil mit der historischen Entwicklung der Plastik aus dem architektonischen Style zusammen, gewiss aber auch mit einem moralischen Element, das schon in dem ersten Gedanken des Werkes, in der Begeisterung des Künstlers wirksam ist. Die architektonische Regel des Kunstwerkes entspricht der sittlichen im Leben. In der That weht uns aus diesen Bildwerken ein Geist hoher, schöner Sittlichkeit entgegen, ein Geist der Kraft und der Milde; in den höchst bewegten, selbst in den kämpfenden Gestalten ist noch ein Zug der Ruhe, der sicheren, leidenschaftslosen Uebung, welcher uns den Anblick wohlgebildeter, in Sitte und Mässigkeit erzogener Menschen giebt; in den ruhenden Gestalten dagegen zeigt sich die Kraft in dem schönen Bau der vielgeübten Glieder, in der anmuthigen, leichten Haltung. Diese Milderung der Kraft und Kräftigung der Milde hängt mit dem feinen Sinne für die reine Form und für die architektonischen Verhältnisse im Gegensatze gegen die blosse Nachahmung der natürlichen Erscheinung zusammen. In jeder Falte des Gewandes, in jeder Linie der Umrisse, in der Bildung jedes Gliedes finden wir, wie dieser Geist unbewusst und bewusst zugleich sich ausspricht, und diese Harmonie

des Ganzen so wie jeder einzelnen Gestalt in sich macht die grosse Schönheit dieser Werke aus. Freilich fehlen uns zur vollen Bezeichnung dieser Schönheit die Worte, und dies hier in höherem Grade als bei den späteren Werken, welche sich mehr auf die Mannigfaltigkeit der Charaktere und menschlicher Empfindungen einlassen. Aber wer mit offenem Sinne sich der ruhigen Betrachtung dieser Ueberreste hingiebt, der wird in ihnen die eigenthümliche sittliche Schönheit des griechischen Geistes, die Verbindung voller persönlicher Freiheit und edlen Selbstgefühls mit der innigen Hingebung für das Allgemeine erkennen, er wird es verstehen, wie diese Richtung der Sittlichkeit die schönste Ausbildung des plastischen Styls begünstigte.

Auch vom Theseustempel, der, wie oben schon bemerkt, wahrscheinlich zu Cimons Zeit etwa 30 Jahre vor dem Parthenon gebaut wurde, sind uns die Metopen- und Friesreliefs erhalten, mit Darstellungen von Kämpfen des Theseus und Herakles. Sie haben in der That ein etwas alterthümlicheres Ansehen wie die Werke des Parthenon, doch ist die Sculptur schon höchst vorzüglich und jener verwandt, auch schon an sehr lebendigen Motiven reich, so dass wir hier Fortschritte der Kunst wahrnehmen, die den wunderbaren Schöpfungen des Phidias vorhergingen und sie einleiteten. Andererseits zeigen uns die etwas nach Phidias entstandenen weiblichen Statuen, welche das Gebälk der südlichen Vorhalle am Erechtheum trugen, den Styl dieser Zeit noch in seiner ganzen Reinheit. Wir sehen hieraus, wie die Schule von Athen ein Ganzes bildete, in dem nur des Phidias Geist die anderen Meister überragte.

Als diesem Style entsprechend sind denn hier auch jene beiden berühmten Kolossalstatuen der Dioskuren als rossebändigender Jünglinge zu erwähnen, welche dem Quirinal zu Rom, auf dem sie aufgestellt sind, den Namen des Monte Cavallo gegeben haben. Durch eine lateinische Inschrift sind sie, die eine als das Werk des Phidias, die andre als das des Praxiteles bezeichnet. Ohne Zweifel ist dies nun nicht richtig, nicht bloss weil beide Gestalten zu sehr übereinstimmen, als dass sie füglich von zwei so verschiedenen Künstlern herrühren könnten, sondern auch, weil die Harnische, welche als Stütze dienen und mit den Statuen aus einem Stücke sind, entschieden römische Form haben. Diese Exemplare rühren daher ohne Zweifel erst aus römischer Zeit her; aber eben so gewiss ist, dass die Erfindung einer früheren, besseren Zeit angehört. Die Verbindung einer idealen Grossheit mit voller Naturwahrheit macht sie zu einem Gegenstande der Bewunderung aller Künstler und führt in der That auf das Zeitalter des Phidias oder doch auf eine sehr naheliegende Zeit zurück. Ohne Zweifel

besitzen wir daher hier Copien, und zwar sehr vortreffliche, altgriechischer Werke, und nach einer Stelle des Plinius ist es wenigstens nicht unwahrscheinlich, dass das Original des einen wirklich von Phidias war¹⁾.

Sodann fallen in diese Zeit die Sculpturen des oben erwähnten Tempels der Nike Apteros, die sich theils noch am Gebäude, theils im brittischen Museum befinden. Der Fries der Vorderseite stellt eine Versammlung von Göttern dar, in ihrer Mitte als Sprecherin die Pallas und zwar, wie wir im Zusammenhang des Ganzen annehmen dürfen, als Fürsprecherin für Hellas und insbesondere Athen im Hinblick auf die Gefahren, welche die anderen Seiten des Frieses schildern. Hier wogt nämlich in schönem Gegensatz zu der feierlichen Ruhe der Vorderseite, der wildeste Kampf, an der Langseite zwischen Griechen und Persern, an der Hinterseite zwischen Griechen und Griechen. Es giebt nicht leicht lebendigere Gruppen, als diese freilich sehr stark zerstörten Reliefs, dabei sind die Figuren von einer Schlankheit und Feinheit, die mit dem zierlichen Charakter des kleinen ionischen Baues in der schönsten Harmonie steht. Die Terrasse, auf welcher dieser Tempel steht, war von einer mit Reliefs verzierten Balustrade eingefasst, wovon gleichfalls bemerkenswerthe Ueberreste erhalten sind. Es sind — eine

Fig. 69.



Von der Balustrade des Niketempels.

1) Plinius nennt nämlich unter den Werken des Phidias, welche in Rom standen, alterum colossicum nudum (XXXIV. 19. 1). Es gab also zwei Kolossalbilder, von denen eines dem Phidias zugeschrieben wurde; von wem das andere, sagt er nicht. Der Autor zählt hier Erzwerke auf, es ist also auch dieser Koloss von Erz gewesen. Bei der sorgfältigen Aufzählung der in Rom befindlichen Werke des Praxiteles (XXXIV. 19. 10. und XXXVI. 4. 5.) wird des anderen Kolosses nicht erwähnt; wahrscheinlich war daher der Meister desselben unbekannt und man fügte später willkürlich den Namen des anderen grossen Künstlers hinzu.

passende Verzierung für ein Heiligthum der Nike — Siegesgöttinnen, die wie man ansprechend vermuthet hat, in einer gewissen Verbindung zu einander standen und zwar so, dass zwei nur in Fragmenten erhaltene mit der Errichtung eines Siegeszeichens beschäftigte Viktorien den Mittelpunkt bildeten, woran sich dann links und rechts die anderen anschlossen, darunter auch eine, welche eine Beinschiene zum Siegeszeichen heranbringt. Die schönste unter diesen Figuren ist wohl diejenige, welche im Begriff ist, sich die Sandale zu lösen (Fig. 69), ein Werk attischer Grazie, während eine andere Platte, zwei Siegesgöttinnen darstellend, die einen Stier zum Siegesopfer heranzuführen, schon nicht frei von Manier ist. — Ueberhaupt scheinen diese Balustradenreliefs einer etwas späteren Zeit anzugehören.

Endlich gehört hieher der innere Fries vom Tempel des Apollo bei Phigalia, welcher, wie wir oben sahen, obgleich in Arkadien und also im Peloponnes, doch unter der Leitung des Iktinos, des Baumeisters des Parthenon, errichtet wurde. Wir können daher auch wohl bei den Bildwerken dieses Tempels eine Einwirkung der Schule von Athen annehmen; gewiss sind sie dessen durch die Schönheit wenn nicht der Ausführung, doch der Composition würdig. Sie stellen Kämpfe zwischen Centauren und Lapithen und zwischen Amazonen und Griechen dar, und unterscheiden sich von den Sculpturen des Parthenon und von dem, im Gegenstande und Umfange ähnlichen Frieße am Theseustempel durch eine viel bewegtere, leidenschaftlichere Auffassung. Indem sie dadurch jenen an einfacher, klarer Schönheit nachstehen, haben sie wieder den Vorzug einer reicheren Phantasie und der kühneren Darstellung eines bewegten Moments. Der Kampf wogt in den mannigfaltigsten Gruppen des Unterliegens und der Gegenwehr; die Doppelnatur der Centauren giebt Gelegenheit zu doppelter Bewegung, wie denn einer von ihnen, indem er vorn mit einem Gegner handgemein ist, mit den Hinterhufen nach einem anderen ausschlägt.

Vielleicht noch schöner ist der Amazonenkampf, in welchem das Element der Anmuth noch in der Aufregung des Kampfes und im Schmerze des Todes waltet. Die Behandlung der Gewänder ist eine etwas gewaltsame; bald fliegend und leicht gekräuselt, bald im weiten Ausschreiten gespannt, sind sie mit gerundeten oder parallellaufenden Falten bedeckt. Sie erinnern dadurch etwas an das Rauhe der früheren Kunst, nur dass hier an die Stelle einer architektonisch geregelten Auffassung eine volle, aber etwas herbe Naivetät eingetreten ist; aber der Blick versöhnt sich mit dieser scheinbaren Härte, weil sie mit der höchsten Bewegung des Kampfes und also mit der geistigen Bedeutung zusammenhängt.

Vielleicht deuten die Verschiedenheiten dieses Werks von jenen athenischen Sculpturen auf die Einwirkung einer anderen im Peloponnes einheimischen Schule hin. Bei der allgemeinen Blüthe Griechenlands und der wetteifernden Kunstliebe aller Landschaften konnte es nicht fehlen, dass die Kunst auch ausserhalb Attika bleibende Stätten erhielt. Die bedeutendste solcher Schulen scheint die zu Argos gewesen zu sein, welche durch einen fast nicht minder wie Phidias berühmten Künstler, Polykleitos, ihre Höhe erreichte. Sein namhaftestes Werk war wiederum ein Kolossalbild von Gold und Elfenbein, das der Hera, im Tempel dieser Göttin in Argos; auch sie war sitzend dargestellt, auf dem Haupte eine Krone, die mit den Grazien und Horen geschmückt war, in der einen Hand einen Granatapfel, in der anderen das Scepter. Es scheint, dass es dem Künstler hier gelang,

den Typus dieser Göttin, wie Phidias den des Zeus und der Pallas, festzustellen, und vielleicht besitzen wir in der berühmten schönen Junobüste der Villa Ludovisi in Rom (Fig 70) eine Nachahmung desselben. Nur kann es freilich fraglich erscheinen, ob wir uns den Styl des Polyklet nicht noch herber und strenger zu denken haben, als dass dieser in den Formen und in der Behandlung des Haares völlig freie und schon weiche Kopf auf ihn zurückgeführt werden dürfte, neuerdings ist daher die Vermuthung aufgestellt, ein

im Museum zu Neapel befindlicher, ungleich strengerer Junokopf möge dem Werk des Polyklet näher stehen. Die Darstellung des Göttlichen gelang übrigens dem Polyklet wohl nicht in dem Maasse wie dem Phidias. Nach der Bemerkung eines römischen Schriftstellers (Quintilian) übertrafen seine

Fig. 70.



Junobüste aus Villa Ludovisi.

Werke alle anderen in der Vollendung, aber es fehlte ihnen an Würde. Der Menschengestalt (heisst es ferner) gab er einen edelen Anstand, der die gewöhnliche Natur überstieg, in den Götterbildern aber schien er dem Hohen nicht zu genügen. Auch werden in der That keine namhaften Götterbilder von seiner Hand weiter angeführt, dagegen war er mehr mit zarteren Gegenständen beschäftigt. In einem künstlerischen Wettstreite besiegte Polyklet seine Mitbewerber, obgleich selbst Phidias sich unter ihnen befand. Es galt nämlich die Darstellung einer Amazone für den Dianentempel zu Ephesus, und wahrscheinlich sind uns noch Nachbildungen der in diesem Wettkampf entstandenen Werke erhalten. Wir besitzen wenigstens eine Anzahl von Amazonenstatuen, die wegen ihres noch etwas herben Styls dieser Zeit angehören und in Tracht und Motiv der Stellung so sehr mit einander überstimmen, dass eine äussere Veranlassung, wie sie eben jene von den Ephesiern ausgeschriebene Concurrenz bietet, zur Erklärung dieser Aehnlichkeit vorausgesetzt werden muss. Nicht als kühne, kampflustige Jungfrauen nämlich, sondern als besiegte, in trauernder Haltung sind hier die Amazonen dargestellt und gerade diese Auffassung entspricht dem Verhältniss, in welches der Mythos die Amazonen zum ephesischen Heiligtum setzt. Dazu kommt, dass wie unter den ephesischen Statuen eine als verwundet bezeichnet wird, so auch unter den uns erhaltenen eine mit einer Wunde in der Brust vorkommt. Sie wird dem Kresilas zugeschrieben, auf welchen wir auch einen im brittischen Museum befindlichen, durch alterthümliche Reminiscenzen bemerkenswerthen Kopf des Perikles zurückführen dürfen, da wir wissen, dass dieser Künstler eine Statue des Perikles verfertigte. Die übrigen Amazonenstatuen aber unter Polyklet und seine Mitbewerber zu vertheilen, ist uns leider nicht möglich.

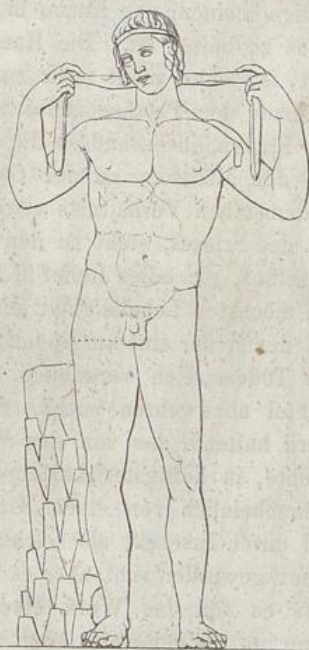
Etwas glücklicher sind wir bei zwei anderen Statuen des Polyklet. Er hatte, vermuthlich als Gegenstücke, einen weichlichen Jüngling, der sich eine Tanie um das Haar legt (Diadumenos), gearbeitet und einen kräftigen, dessen männliche Neigung der Speer in seiner Hand andeutete (Doryphoros). Von jenem glaubt man in einer jetzt im brittischen Museum befindlichen Statue (Fig. 71) eine Copie zu besitzen, die freilich sehr mässig gearbeitet doch auf ein zwar sehr symmetrisch, aber nicht ohne Anmuth componirtes Vorbild hinweist. Auch von dem Doryphoros sind wahrscheinlich zahlreiche, in Florenz, Rom und Neapel befindliche Copien erhalten, die gleichfalls einen nackten Jüngling in ruhiger Bewegung und von sehr kräftigem Bau darstellen und der unteretzten Gestalt, die den Statuen Polyklets überhaupt und insbesondere seinem Doryphoros beigelegt wird, zu entsprechen scheinen.

Wahrscheinlich ist diese Statue identisch mit derjenigen, welche von den Künstlern Kanon d. i. die Regel genannt wurde, weil die Körperverhältnisse für die richtigsten und schönsten galten. Bezeichnend ist dieser Name für die griechische Kunstansicht, welcher die Natur, so sehr sie sich auch an sie anschloss, nicht als die letzte entscheidende Regel der Kunst galt. Auch eine andere, scheinbar äusserliche Veränderung schrieb man ihm zu. Im alten Styl hatte man die Figuren auf beiden Füßen gleichmässig ruhend dargestellt, mochten sie stehen oder schreiten; er war der erste, welcher sie auf der einen Hüfte ruhend bildete, mithin so, dass der Schwerpunkt des Körpers auf einen Fuss gelegt war, und ein Gegensatz zwischen der tragenden, gedrängten, und der entlasteten Seite des Körpers entstand. In der That war

diese, wie es uns scheinen kann, sehr einfache Erfindung nicht unwichtig, denn erst hiedurch kamen die Figuren aus der strengen, architektonischen Symmetrie in eine freiere, geistig lebendige Haltung, und der Künstler wurde genöthigt, den Ausdruck der Ruhe, dessen das griechische Gefühl bedurfte, in feineren Zügen zu suchen. Schon Phidias scheint sie, wie seine Parthenos zufolge der oben erwähnten Marmorcopie annehmen lässt, gekannt zu haben, allein Polyklet war ihm vielleicht darin vorgegangen, oder hatte sie eindringlicher hervorgehoben, so dass man ihn als Erfinder bezeichnete; jedenfalls begreift sich der Werth, den man auf diese Neuerung legte, denn mit ihr war der Weg zu einer mehr individuellen, porträtähnlichen Wahrheit eingeschlagen. Doch ist Polyklet selbst dieser Richtung noch durchaus fern, es wird ihm sogar eine gewisse Einförmigkeit vorgeworfen, seine Figuren seien wie nach einem Vorbilde

gemacht. Man sieht, dass er weniger der Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt zugethan war, als der Ergründung allgemeiner, formaler Gesetze, dass er weniger durch individuelle poetische Situationen zu fesseln, als vielmehr Normalbilder und zwar, wie das Verzeichniss seiner Werke zeigt, Normalbilder männlicher, athletischer Schönheit

Fig. 71.



Der Diadumenos des Polyklet.

aufzustellen suchte, die mustergültig wären für alle Zeiten. Und gerade hierdurch erwarb er sich ein bleibendes Verdienst um die ganze spätere Kunst.

Es werden uns auch in dieser Periode noch eine grosse Anzahl Künstler namhaft gemacht, die, während der Gebrauch chryselephantiner Statuen allmählig aufzuhören scheint, in Erz oder auch Marmor arbeiteten. Wir erfahren wenig von ihnen, auch scheinen sie nicht sowohl ein eignes, neues Streben verfolgt, als vielmehr sich einem der genannten grossen Künstler angeschlossen zu haben. Dagegen können wir nicht eine Reihe zum Theil sehr bedeutender Werke übergehen, theils aus der attischen, theils aus anderen Schulen stammend.

Wir erwähnen zunächst ein herrliches, vor einigen Jahren in Eleusis gefundenes Relief (Fig. 72), in lebensgrossen Figuren die eleusinischen Gottheiten, Demeter, Kora, Jaechos darstellend, wenn nicht, wie Andere meinen, der Knabe in der Mitte der beiden Frauen für Triptolemos zu halten ist. Die Handlung, welche zwischen den Figuren vorgeht, ist leider nicht mehr zu erkennen; im Styl aber ist das Relief durchaus dem Parthenonfries verwandt und gewiss gleichzeitig, die beiden Frauen, insbesondere die jugendlichere Kora, die ein Scepter führt, sind den Mädchen an der Ostseite des Frieses überraschend ähnlich. In demselben Verhältniss etwa, wie dies Relief zu den ruhigeren Gruppen des Frieses, steht zu den bewegteren Figuren, zu den Reitergruppen desselben, ein edles Relief in Villa Albani, in fast lebensgrossen Figuren von höchster Lebendigkeit einen Kampf zweier Jünglinge darstellend, von denen der eine am Boden liegt und mit leiser Wehmuth im Gesicht den Todesstreich vergeblich durch den wie ein Schild vorgehaltenen Mantel abzuwehren sucht, während der andere, mit der Linken sein Pferd haltend, das von der Wildheit des Kampfes erschreckt forteilen möchte, in heftigster Leidenschaft sein Schwert schwingt. Es stammt wahrscheinlich von einem Grabe, da mehrere ganz übereinstimmende und durch Inschrift als solche bezeugte Grabreliefs in neuester Zeit bekannt geworden sind, aber es übertrifft an Schönheit so sehr alle übrigen, dass es für das Werk eines bedeutenden Künstlers zu halten ist. Denn im Allgemeinen sind die attischen Grabreliefs, von denen uns namentlich die Ausgrabungen dieses Jahrhunderts eine grosse Anzahl auch aus einer der Blüthe der Kunst nahestehenden Zeit geliefert haben, nicht von Künstlerhand ausgeführt, sie sind in der Ausführung meist etwas oberflächlich, aber um so anziehender durch ihre Composition und den in ihnen herrschenden Geist. Sie zeigen deutlich, wie auch das griechische Handwerk ganz von künstlerischem Geiste durchdrungen war, eine Thatsache, die auch durch die vom Fries des Erechtheum

Fig. 72.



Relief von Eleusis.

erhaltenen freilich spärlichen Fragmente urkundlich bezeugt werden kann, da dieselben, wie eine Inschrift lehrt, nicht von Künstlern, sondern von mehr untergeordneten Arbeitern herrühren.

Die attischen Grabreliefs zeigen gewöhnlich den Verstorbenen, obgleich seine Gestalt nicht porträtartig, sondern in allgemeinerer Auffassung gegeben zu sein pflegt, entweder in einer für sein Leben charakteristischen Handlung, den tapferen Krieger in einer glänzenden Kriegs-

Fig. 73.



Attisches Grabrelief.

that, das Mädchen ihr Täubchen herzlich, den Knaben mit seinem Vogel spielend, die Frau spinnend u. s. w., oder umgeben von den Seinigen, ein Bild der Liebe und Anhänglichkeit, die ihm im Leben zu Theil ward. Der Ausdruck der Hoffnung auf ein jenseitiges Leben findet sich

freilich nicht, aber die Trauer, die in der Figur des Verstorbenen und seiner Umgebung sich ausspricht, ist immer wunderbar gemässigt, sie beschränkt sich auf eine leise Wehmuth in den Zügen und auf stille, sanfte Trauergeberden, im geraden Gegensatze gegen die maasslosen und excentrischen Schmerzensausbrüche auf etruskischen und römischen Grabmonumenten. Es sind übrigens nur die Grabsteine besserer Zeit, denen dieser schöne Ausdruck der Trauer eigen ist (Fig. 73), während auf denen sowohl der späteren als der alterthümlichen Kunst so oft ganz ausdruckslos und kalt dastehende, nur figurirende Gestalten vorkommen.

Von Kunstwerken aus anderen Theilen Griechenlands sind die vor etwa einem Jahrzehnd im Heratempel zu Argos, für welchen Polyklet

seine berühmte Statue arbeitete, gemachten Funde leider noch nicht näher bekannt, sie bestehen übrigens nur in einzelnen Fragmenten. Wichtiger sind die Sculpturen vom Zeustempel zu Olympia, von dessen inneren Metopen wenigstens Einiges entdeckt ist, das jetzt im Louvre aufbewahrt wird. Der innere Fries dieses Tempels war nämlich nicht ein nach ionischer Weise ununterbrochen fortlaufendes Band, das wir bereits am Theseustempel und Parthenon finden, sondern nach älterer dorischer Weise ebenso wie der Fries des Peristyls, in Triglyphen und Metopen abgetheilt und in den Metopenfeldern der vorderen und hinteren Seite mit Darstellungen der Heraklesthaten geschmückt. Von diesen Reliefs ist eins fast ganz vollständig erhalten, das in äusserst lebendiger Composition den Herakles zeigt mit der Bändigung

Fig. 74.



Metopenrelief von Olympia.

des kretischen Stiers beschäftigt, ein zweites wenigstens zur Hälfte, das eine auf einem Felsen sitzende Frau enthält, die einer That des Herakles zuzusehen scheint, und nach ihrem der Aegis ähnlichen Ueberwurf für Pallas zu halten ist (Fig. 74). Diese Sculpturen rühren schwerlich von attischen Künstlern her, es ist etwas Breites, Schweres, Derbes in der Körperbildung der Pallas, obgleich es übrigens nicht an einer gewissen naiven Grazie fehlt. Bemerkenswerth ist, dass die Köpfe oben ganz unausgearbeitet gelassen sind, ein deutlicher Beweis, dass die Haare durch Malerei dargestellt wurden.

Endlich ist Selinus, das schon für die vorhergehende Periode der Kunst so bedeutende Proben lieferte, auch für diese Zeit wichtig. Ausser jenen, zwei älteren Tempeln angehörenden Reliefs sind nämlich noch in den Ruinen eines dritten Tempels fünf schon sehr vollendete Metopenreliefs gefunden, so dass wir den in dieser Stadt herrschenden Styl in drei Entwicklungsstufen verfolgen können, deren letzte aber noch immer deutliche Nachwirkungen jenes derben, vierschrötigen Charakters zeigt, den wir an den ältesten Monumenten wahrnahmen. Eigenthümlich ist an diesen spätesten Reliefs, dass das Nackte an den Frauen, um ihr zarteres und feineres Wesen anzudeuten, von weissem Marmor, das Uebrige von Tufstein gearbeitet ist, eine Sitte, welche an die alterthümlichen Vasen erinnert, auf denen das Nackte der Frauen weiss gemalt wird. Es wird genügen, eines jener fünf Reliefs näher zu besprechen, dasjenige, welches die Liebesbegegnung des Zeus und der Hera nach der Schilderung der Ilias darstellt. Wir sehen den ersteren mit entblösstem Oberkörper auf einem Stein sitzen, mit der Rechten die Hand der vor ihm stehenden Hera fassend, um sie an sich heranzuziehen. Diese, feierlich mit reichen Gewändern bekleidet, in deren Faltenwurf noch der alterthümliche Styl bemerkbar ist, erhebt wie abwehrend die Hände, gerade als erwiederte sie auf den Liebesantrag des Zeus wie bei Homer: Gewaltiger Kronide, was für ein Wort sprachst du da! Es kann dieses Relief als ein schönes Beispiel für die Keuschheit der älteren griechischen Kunst angeführt werden, der alles Schlüpfrige und Lüsterne, das die spätere, raffinirtere Kunstzeit nicht ungern darstellte, so ganz und gar fern liegt.

Die Zeit des Skopas, Praxiteles und Lysippos.

Die zerstörenden Wirkungen des peloponnesischen Krieges unterbrachen die künstlerische Tradition der altattischen Schule des Phidias und brachten auch im übrigen Griechenland ähnliche Folgen hervor. Als die Wunden dieses Bürgerkrieges geheilt waren, wuchs ein Geschlecht von anderer geistiger Richtung auf. Jene altgriechische Einfachheit und Strenge war schon zu des Perikles Zeit nur noch eine wenn auch frische Erinnerung; aber dennoch war ein hohes, gemeinsames Streben, der Gedanke der Perserkriege herrschte noch, die Blicke waren noch auf grossartige Erscheinungen gerichtet. Athen kämpfte um eine ausgebreitete Herrschaft, selbst jener unglückliche, vielleicht thörichte und ungerechte Zug nach Sicilien zeigte einen kühnen Sinn. Jetzt änderte sich dies Alles, die Einzelnen begannen mit egois-

tisch verständiger Ueberlegung ihren Vortheil von dem ihrer Mitbürger zu unterscheiden, die Richtung auf Erwerb und Genuss, auf Vereinzeln verbreitete sich immer mehr. Aber noch immer war es Griechenland, wo diese Auflösung vor sich ging, und so schnell konnte der Geist nicht schwinden, der so mächtig gewirkt hatte; noch gab es reine und herrliche Gestalten, wie Pelopidas und Epaminondas, wie später Demosthenes, Dion, Timoleon. Freilich hatten sie zu kämpfen gegen die Entartung ihrer Stammesgenossen oder ihrer Mitbürger, aber auch dieser Kampf erregte hohe und heilige Gefühle. Die Religion hatte zwar durch die Ausbildung sophistischer Lehren ihre unantastbare Heiligkeit verloren, sie war nicht mehr das feste Band der Einheit; aber mit der Vielseitigkeit des Verstandes entstand eine höhere Regsamkeit, eine bisher unbekannte Feinheit mannigfacher Empfindungen. Der Sinn für die Hoheit der alten Zeit war noch nicht verschwunden, er äusserte sich nur auf eine andere, bewegtere Weise, nicht mehr mit der Ruhe des Besizes, sondern mit dem Schmerz des Kampfes und des Verlustes. In allen Beziehungen begünstigte die Sitte jetzt das Erregte, Lebhaftes, wie früher das Ruhige, Gehaltene. Noch an Perikles wird das ernste, sich nicht leicht zum Lachen faltende Gesicht, der gelassene Gang, der anständige Umwurf des Mantels, der ruhige Ton der Stimme gerühmt; aber schon bei dem Demagogen Kleon kommen heftige und freie Bewegungen auf der Rednerbühne auf, und selbst der edle Demosthenes wirkte durch den feurigen Ausdruck seiner Empfindungen begeistert auf das Volk. Ebenso hatte auf der Bühne schon Euripides ein anderes, mehr rhetorisches Pathos eingeführt, und die Schauspieler entsprachen dem durch heftigere Gestikulation. Für die Entwicklung der Kunst wie für die der Menschheit gewährte dieser Wandel der Dinge unlängbare Vortheile; der Kunst wurden Gefühle erschlossen, die bisher geschlummert hatten, eine Innigkeit wurde entwickelt, die sie bisher nicht gekannt hatte; für die folgenden Geschlechter der Menschen aber war es Gewinn, dass die Kunst und Sitte der Griechen aus jener früheren, nationalen Haltung in allgemein menschliche, allen Völkern verständliche Formen übergang.

Um uns dieses Gewinnes mit einem Blicke bewusst zu werden, brauchen wir nur auf die berühmte Gruppe der Niobe hinzuweisen, die früher in Rom, jetzt in Florenz aufgestellt ist. Wir dürfen sie in die Zeit nach, und zwar bald nach dem peloponnesischen Kriege setzen, wiewohl der Name des Künstlers uns nicht bekannt ist. Schon in römischer Zeit, wie Plinius uns berichtet, war man ungewiss, ob diese Gruppe dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben, beide aber lebten, wiewohl Praxiteles um etwas jünger, bald nach jenem Kriege und

manche Gründe bewegen die Mehrzahl der heutigen Forscher sich für den Skopas zu entscheiden¹⁾. Welchem wir sie aber auch verdanken, gewiss ist sie eines der edelsten Werke menschlicher Kunst, und mehr wie vielleicht irgend eines geeignet, uns die Hoheit und Tiefe des griechischen Sinnes empfinden zu lassen. Bekannt ist der Mythos der Niobe, die im Stolze mütterlichen Gefühls der Latona, der Mutter des Apollo und der Diana, sich gleich stellte. Dieser Uebermuth wurde gerächt, die Pfeile der beleidigten Götter tödteten die Kinder, ihr Mitleid verwandelte die schmerzerfüllte Mutter in einen Fels. Unsere Gruppe giebt nun den Moment, wo die Geschosse der Himmlischen die Kinder bedrohen und erreichen. Das jüngste Töchterchen flüchtet in den Schoos der Mutter, auch die übrigen Kinder suchen sie in eiliger Flucht zu erreichen, aber mehrere sind schon von den tödtlichen Geschossen getroffen; einer der Söhne liegt am Boden (Fig. 75), andere

Fig. 75.



Niobide.

sind ins Knie gesunken, eine Tochter greift nach der Wunde im Nacken, eine andere sinkt still hin vor die Füße des Bruders (Fig. 76). Die verschiedene Grösse und Stellung der Figuren hat auf die Vermuthung geführt, dass sie zum Schmucke eines Giebelfeldes bestimmt waren, wo denn die Mutter, als die grösste Gestalt, die Mitte einnahm; doch hat man andererseits bezweifelt, ob die Höhenabstufung, die sich durch das verschiedene Alter der Kinder erkläre, genügend sei für ein Giebelfeld, das ausserdem in anderen Punkten eine verschiedene Composition erfordere, namentlich in der Anordnung der Eckfiguren, die nicht wie jener auf diese Stelle bezogene Niobide, lang hingestreckt zu sein, sondern sich auf einen Arm zu stützen pflegen, um sich der aufsteigenden

¹⁾ Dass die Gruppe, welche wir besitzen, keine andere sei als die von der Plinius spricht, wird allgemein angenommen.

Linie des Giebels anzuschliessen. Auch ob und wie Diana und Apoll sichtbar gewesen, ist ungewiss.

Fig. 76.



Niobiden.

Bekanntlich war es ein Gegenstand vieler hellenischen Mythen, die Schranken des Menschlichen geltend zu machen, und die Strafe des Uebermuths einzuprägen. Das Hohe, das Schöne, das Glückliche ist gefährlich, denn es verleitet zum Frevel, und die Götter dulden das Uebermässige nicht. Es liegt darin das tragische Gefühl, dass gerade das Höchste und Schönste dem Zorn der Himmlischen am Meisten ausgesetzt ist, oder, wie wir es christlicher aussprechen würden, dass das Irdische auch in seinen höchsten und schönsten Erscheinungen so vergänglich ist. Aber gerade in diesem Todeskampfe entwickelt sich die Kraft und Schönheit der menschlichen Natur am Bedeutendsten, und eben dieses Tragische ist daher wieder die herrlichste Erscheinung des menschlichen Wesens. Dieses Gefühl ist es, welches die Tragödie zum Gipfel der griechischen Poesie machte; aber fast kann es sich nicht vollkommener aussprechen, als in dieser Gruppe, und vielleicht darf man sagen, dass ohne sie uns etwas an dem Verständnisse der griechischen Tragödie fehlen würde. Hier

und vorzüglich in der Gestalt der Mutter ist der Adel der sophokleischen Dichtung zur unmittelbaren, einfachen Erscheinung gebracht.

Bei dem Vorwalten des männlichen Elements in der griechischen Kunst kann es überraschen, dass hier eine Frau die Hauptrolle spielt; doch ist dies wohl erklärbar. Das Leiden des Mannes ist vielleicht tragischer als das des Weibes; die Stellung der Frauen gewöhnt und übt sie zu dulden; des Mannes Beruf ist die That; der Schmerz, der ihn lähmt, ist seiner Natur feindlicher. Ebendeshalb ist vielleicht die Aeusserung des Schmerzes bei einem Manne bedeutender und ergreifender, und für die tragische Kunst wirksamer, und in der That sind auch die griechischen Tragiker in Klagen der Männer nicht zurückhaltend; allein selbst für die Poesie mag hier eine Gränze sein, gewiss für die bildende Kunst. Sie ist zu sehr angewiesen, jedes Geschlecht in seinem Charakter zu halten. Der Mann im Schmerze wird gewaltsam oder gedemüthigt, er verliert die Haltung, welche sein Geschlecht ihm anweist; das Weib aber darf klagen, ohne sich zu entwürdigen, für sie ist vielmehr die Klage die tiefste, ernsteste Aeusserung, sie kann darin den Adel ihrer Seele am Kräftigsten offenbaren. Gewiss ist diese Niobe die edelste, rührendste Erscheinung des Schmerzes. Noch ist

Fig. 77.



Kopf der Niobe.

sie nicht bloss klagend, sie ist noch schützend, in sanfter Biegung sucht sie das Töchterchen, das sich an ihre Kniee schmiegt, zu decken; auch der Kopf ist noch zurückgebogen, das Auge aufwärts gewandt um Schonung, Hülfe von den Göttern zu erflehen (Fig. 77). Um ihre Züge schwebt der Adel der reinsten Schönheit, ihre hohe Gestalt in mütterlicher Fülle hat den Ausdruck der gesunden Kraft; das Gewand umwallt in

ruhigen, würdevollen Linien die Formen des Körpers, Anmuth und Sitte behaupten auch im höchsten Unglück ihr Recht. Die Herrschaft der Seele in der gerechtesten Aufregung der Leidenschaft theilt sich dem Beschauer mit, wir sind gerührt, aber zugleich gekräftigt und gehoben.

Die Schönheit der Kinder entspricht der der Mutter, sie sind der Eifersucht der Götter würdig. Besonders die der Töchter; für die Söhne ist die geringere Grösse, welche ihnen bei der Anordnung der ganzen Gruppe gegeben werden musste, minder vorthellhaft, wenigstens

wenn wir die Gruppe im Ganzen überblicken, denn im Einzelnen sind auch diese Jünglingsgestalten von bewundernswürdiger Schönheit. In der Behandlung der Gewänder, Haare und Körperformen bilden diese Statuen eine Mittelstufe zwischen der strengen Einfachheit des Phidias und der weicheren Grazie der späteren Kunst

Die Bewunderung übrigens, die wir der Niobegruppe zollen, gilt mehr der Erfindung und Composition, als der Ausführung im Einzelnen. Es ist jetzt allgemein anerkannt, dass wir in der florentinischen Gruppe nicht ein Originalwerk, sondern nur eine Copie aus römischer Zeit besitzen, noch dazu von mässigem Verdienst im Ganzen, wenn auch einzelne Figuren sich vortheilhaft von anderen unterscheiden. Die vorzügliche Wiederholung einer Tochter, der eilig bewegten, im Museo Chiaramonti des Vatican ist sehr geeignet, dies anschaulich zu machen, und wie die Söhne ursprünglich gearbeitet waren, kann vielleicht der s. g. Ilioneus (in der Schilderung Ovid's führt einer der Niobiden diesen Namen) in der Glyptothek zu München lehren, dessen Zugehörigkeit zu den Niobiden freilich in neuerer Zeit bestritten ist.

Der Niobegruppe an innerem Werth nicht nachstehend, in der Ausführung sie weit übertreffend, ist eine wohl als Originalwerk zu betrachtende Marmorgruppe der Glyptothek in München (Fig. 78), die zwar keinem bestimmten Meister, wohl aber dieser Periode zugeschrieben werden darf. Sie ist unter dem ihr von Winkelmann gegebenen Namen der Leukothea mit dem Bacchuskinde bekannt, der indessen nur durch den bei der Ergänzung willkürlich hinzugefügten Krug in der Hand des Knaben veranlasst ist, richtiger wird sie als eine Kinderpflegende Göttin bezeichnet. Es ist eine Frau von mehr matronalen als jungfräulichen Formen, in der Rechten ursprünglich wohl ein Scepter, auf der Linken einen Knaben haltend, der zärtlich sein Händchen nach der Mutter ausstreckt, indess diese mit leiser Innigkeit den Kopf zu ihm hinneigt. Man fühlt sich unwillkürlich an christliche Madonnendarstellungen erinnert, so zart und innig ist die Gruppe, wiewohl ganz in den Gränzen der Plastik bleibend. Es werden uns gerade aus dieser Zeit mehrere ähnliche Gruppen in den Nachrichten der Schriftsteller genannt, auch unter den erhaltenen Werken mag manches noch dieser Periode zuzuschreiben sein, wie etwa die öfter wiederholte Gruppe Silen's mit dem Bacchuskinde und das schöne, vielleicht noch etwas ältere Relief mit dem Abschied von Orpheus und Eurydice, das an Zartheit und Innigkeit und zugleich an Reinheit des Styls unvergleichlich ist. Es kommt in mehreren Copien vor, von denen trotz einzelner Mängel die in Villa Albani die schönste sein möchte. Dies zartere, innigere Gefühlsleben ist gewiss ein unterscheidender Zug dieser

Periode des Skopas und Praxiteles im Gegensatz zur Zeit des Phidias.

Fig. 78.



Leukothea in München.

Aus den Nachrichten der alten Schriftsteller wissen wir, dass Skopas in seinen Werken meistens Gegenstände aus dem Kreise des

Dionysos und der Aphrodite wählte, mithin solche, in denen das Zarte und Gefühlvolle vorherrschte. In einer Gruppe hatte er den Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht und Begierde), in einer anderen Aphrodite mit Pothos und Phaeton (nicht der unglückliche Lenker der Sonnenrosse, sondern der Liebesgott, der Sohn der Eos, den Aphrodite

seiner Schönheit wegen entführte und zum Genossen ihres Kreises machte) dargestellt. Eines seiner herrlichsten Werke war die Gruppe der Meergötter, welche den Achilleus (als Heroen nach seinem Fall) auf die Insel Leuke führen: ein Gegenstand (wie K. O. Müller sagt), in dem weiche Anmuth, trotziges Gewalt, göttliche Würde und Heldengrösse zu einer so schönen Harmonie vereinigt sind, dass schon der Versuch, die Gruppe im Geiste der alten Kunst auszudenken, uns mit dem innigsten Wohlgefallen erfüllen muss. Auch als Bildner des Apoll wird er gerühmt, und wenigstens die grossartige Anlage einer seiner Apollstatuen, des Kitharspielenden Gottes, können wir noch jetzt aus einer Copie dieses Werkes im Vatican erkennen (Fig. 79). Während man früher den musicirenden Gott in ernster, feierlicher Stellung gebildet hatte, ohne ihn innerlich sehr bewegt und ergriffen zu zeigen von den Klängen seines Instrumentes, scheint Skopas der erste gewesen zu sein, der ihn in Schwung und Bewegung setzte, ohne freilich den feierlichen Charakter zu

Fig. 79.



Apollo im Vatican.

den Gott in ernster, feierlicher Stellung gebildet hatte, ohne ihn innerlich sehr bewegt und ergriffen zu zeigen von den Klängen seines Instrumentes, scheint Skopas der erste gewesen zu sein, der ihn in Schwung und Bewegung setzte, ohne freilich den feierlichen Charakter zu

verwischen. Denn so ist jene Statue gedacht, der Gott erscheint in feierlich lang herabhängendem Kitharödengewand, aber an dem Vorschreiten und an der leisen Neigung des Hauptes merkt man, dass er ergriffen und in der Seele berührt ist von der Gewalt der Töne. Noch berühmter aber war die rasende Mänade des Skopas, von der wir leider keine völlig entsprechende Copie besitzen. Sie war dargestellt dahin stürmend mit gelösten Haaren, eine in der Wuth getödtete Ziege in der Hand haltend, ein Bild jener bacchischen Erregung, wie sie namentlich Euripides mit den lebhaftesten Farben schildert.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit wird dem Skopas eine unserer schönsten Venusstatuen zugeschrieben, die (erst 1820 aufgefundene, jetzt im Museum zu Paris befindliche) Venus von Melos. Sie ist nur von den Hüften abwärts bekleidet, ruhig stehend, ohne jenen Ausdruck von weicher Lieblichkeit und Verschämtheit, den die späteren Darstellungen dieser Göttin meistens zeigen. Ihr Haupt ist leicht erhoben, wie im Bewusstsein des Sieges, das Antlitz von hoher Würde, in der Bildung des Mundes spricht sich sogar ein edler Stolz aus; nur die Augen haben schon jenen sehnsüchtig schmachtenden Ausdruck durch das Heraufziehen der unteren Lider, der in den späteren Venusbildern so stark hervortritt. Wunderbar schön ist der Körper durch die frische, gesunde Natürlichkeit, die selbst in feinen Details, in den zarten Bewegungen der Muskeln und der Haut mit der grössten Meisterschaft durchgeführt und zugleich mit einer Grossheit und Einfachheit verbunden ist, welche dem Styl der Bildwerke des Parthenon sehr nahe steht. Auch die Behandlung des Gewandes erinnert durch die Schärfe der Falten noch an diese, während das Haar freier ausgeführt ist. Wir sehen also an diesem Werke, einem der schönsten, welche auf uns gekommen, sehr deutlich den Uebergang aus der früheren in eine spätere Zeit.

Gegen das Ende seiner künstlerischen Laufbahn war Skopas mit mehreren anderen Künstlern noch thätig am Mausoleum, von dem schon oben die Rede war. Wahrscheinlich besitzen wir noch einen Theil seiner für dies Gebäude gefertigten Arbeiten. Während nämlich die architektonischen Ueberreste dieses grossartigen, im XII. Jahrhundert noch bestehenden, später aber wahrscheinlich durch ein Erdbeben zerstörten Grabmals sehr gering sind, so dass wir uns ohne den Bericht alter Schriftsteller keine Vorstellung davon machen könnten, haben die neuesten, durch den Engländer Newton im Jahre 1857 veranstalteten Ausgrabungen eine grosse Anzahl interessanter und bedeutender Sculpturen zu Tage gefördert. Schon vorher hatte man Reste des Mausoleums, nämlich dreizehn Reliefplatten mit Amazonenkämpfen in dem

auf der Stelle des alten Halikarnass gelegenen Budrun entdeckt und zwar waren diese in dem Castell dieses Ortes eingemauert, das von den Johanniterrittern im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mit Benutzung der Trümmer des Mausoleums, wie wir wissen, erbaut war. Zu diesen ins brittische Museum versetzten Reliefs, denen eine glückliche Entdeckung noch ein in Genua befindliches Fragment als zugehörig beigezollte, kommt dann die durch Newton entdeckte grosse Anzahl von freien Figuren und Reliefs, die dem Reichthum Englands an griechischen Kunstwerken als ein neuer, höchst werthvoller Besitz sich anreihen. Zunächst fand Newton Reste der Quadriga, die das Ganze krönte und von der Hand des Pythis war. Zwei Figuren befanden sich darin, Mausolus, dessen Kolossalstatue mit Ausnahme der Arme ganz hat wieder zusammengesetzt werden können, und neben ihm eine weibliche auch ziemlich gut erhaltene Kolossalfigur, welche die Zügel führte und irgend eine schützende Göttin vorstellen mag. Eine Menge von Torsen und Köpfen zum Theil von höchster Schönheit, auch eine grosse Anzahl von Löwen wurde ausserdem gefunden. Man nimmt an, dass die Figuren, die nach allem Anschein nicht Gruppen bildeten, in den Intercolumnien des Peristyls sich befanden und dass die Löwen, die so oft als Wächter von Grabmälern vorkommen, vor den Säulen aufgestellt waren. Endlich weist man den kolossalen Reiterfiguren, von denen ein Fragment edelsten Styls gefunden ist, ihren Platz an den Ecken des Unterbaues an. Ausserdem sind Reste von drei Friesen entdeckt, darunter weitaus am bedeutendsten vier Platten mit Amazonenkämpfen, die bei der Ausgrabung sowohl am Nackten als am Gewande Farbenspuren zeigten. Diese vier Reliefs gehören mit jenen erwähnten vom Castell und von Genua zu einem und demselben Frieze, und zwar zu dem über dem Peristyl, welches die Cella umgab, sind aber an Schönheit den übrigen fast ohne Ausnahme überlegen. Nun aber wurden sie an der Ostseite des Monuments gefunden, wo nach dem Bericht des Plinius Skopas arbeitete, sodass wir in ihnen mit grosser Wahrscheinlichkeit Werke dieses berühmten Meisters vor uns haben, dessen sie in jeder Hinsicht würdig sind. Es ist zwar in ihnen und überhaupt in allen gefundenen Sculpturen nicht mehr, wie Newton mit Recht bemerkt, jener grossartig ethische Charakter, jene Stille und Hoheit der Zeit des Phidias, dafür aber das lebendigste dramatische Leben, das sich nicht allein in Stellungen und Schwung der Gewänder, sondern vor Allem auch in den affektvollen Mienen des Antlitzes, insbesondere auch im Auge ausspricht.

Nächst dem Mausoleum verdient ein gewiss derselben Zeit angehöriges Monument erwähnt zu werden, in dessen Architektur und

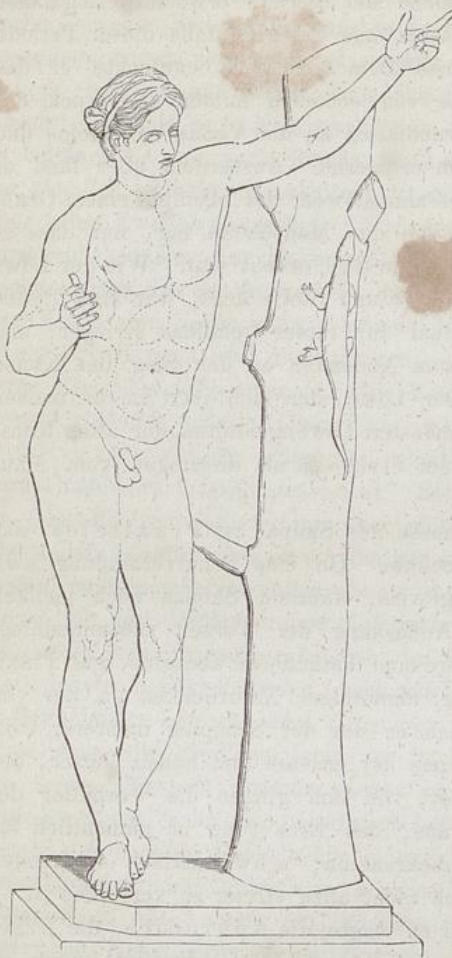
Sculptur auch Einflüsse der attischen Schule wahrzunehmen sind, nämlich das sogenannte Nereidenmonument, auch unter der irrigen Bezeichnung „Grab des Harpagos“ bekannt, welches der schon früher erwähnte englische Reisende Fellows in Xanthus in Lycien entdeckte. Die Trümmer desselben weisen darauf hin, dass man sich das Ganze als ein tempelartiges Gebäude auf hohem Unterbau zu denken habe, doch ist der Zweck desselben nicht klar, nach aller Analogie ist es für ein Grabmal zu halten. Es war auf's Reichste mit plastischem Schmucke verziert, der ziemlich vollständig erhalten ist, während seine Anordnung nicht über allen Zweifel feststeht. Unter den freien Figuren ist besonders hervorzuheben eine Anzahl jugendlicher weiblicher Gestalten, Nereiden genannt nach den Seethieren, die man an ihren Basen angegeben findet; ihre Köpfe sind leider nicht erhalten, ihre Körper zeigen ungewöhnlich lebhaftige Stellungen und Bewegungen, als wären sie durch ein besonderes Ereigniss aufgescheucht. Die Restauration hat ihnen, was nicht unwahrscheinlich scheint, ihren Platz in den Intercolumnien angewiesen, dem Styl nach sind sie wenn auch nicht ohne Anmuth, doch im Ganzen etwas handwerksmässig gearbeitet. Es ist ferner der Bilderschmuck der Giebelfelder erhalten, der aber nicht aus freien Figuren, sondern aus Reliefs besteht, und ausserdem der von vier Friesen, von denen die beiden, welche wahrscheinlich oben und unten am Unterbau angebracht waren, die vollständigsten und wichtigsten sind. Der grössere von beiden stellt eine Schlachtszene dar, in welcher sich einzelne Gruppen von höchster Schönheit finden, auch das Ganze ist voll Leben und Feuer. In den Köpfen bemerkt man denselben pathetischen Ausdruck wie am Mausoleum, und die Behandlung des flachen Reliefs schliesst sich ganz den besten Mustern attischer Kunst an. Die Tracht der Figuren ist indessen etwas mehr dem wirklichen Leben angenähert, und die geringe Anzahl der nackten Figuren höchst auffallend. Noch weiter geht der kleinere Fries, der zugleich in höherem Relief ausgeführt ist, auf die Wirklichkeit des Lebens ein, so dass wir hier ein ungrichisches, an assyrische Kunst erinnerndes Element wahrnehmen, wieweil die Ausführung überall griechische Hände verräth. In der Schlachtszene dieses kleineren Frieses sind die kämpfenden Parteien reihenweise gegen einander aufmarschirt, während die constante griechische Praxis sie in einzelne Gruppen und Paare auflöst, um die einförmige Wiederholung der Stellungen zu vermeiden. Daran schliesst sich die Darstellung einer belagerten Stadt ganz nach der Wirklichkeit, wofür auch nur in assyrischen und in einigen anderen lycischen Reliefs Analogien zu finden sind, und endlich die Vorführung Gefangener vor den feindlichen Heerführer, einen persischen Satrapen. Es sind offenbar in diesen Friesen

bestimmte kriegerische Ereignisse verewigt, deren nähere Ermittlung indess nicht möglich ist. Nicht übergehen können wir an dieser Stelle die schönen Entdeckungen, welche der bereits erwähnte Engländer Newton auch in Knidos gemacht hat und die gleichfalls dieser Periode angehören. In den Ruinen eines Demetertempels entdeckte er das Götterbild, eine sitzende Statue von schönem mildem Ausdruck des Kopfes, in der Schärfe der Gewandfalten an die Venus von Melos und die Giebelgruppen des Parthenon erinnernd. Ausserdem aber fand er auf einem Vorgebirge einen kolossalen Löwen, der oben auf einem Grabmal von ganz ähnlicher Form wie das Mausoleum lag, nur dass es nicht in ionischem, sondern dorischem Styl erbaut war. Wie der Löwe von Chäronea, der noch jetzt an Ort und Stelle liegt, war auch dieses Monument unstreitig ein Denkmal für tapfer gefallene Krieger, und nicht unmöglich ist, dass es zum Andenken an den Sieg des Konon bei Knidos errichtet wurde. Der Löwe, der sich jetzt im brittischen Museum befindet, soll zu den schönsten Löwengestalten der alten Kunst gehören und noch von strengem Styl sein als diejenigen vom Mausoleum.

Ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Skopas ist Praxiteles, das Haupt der jüngeren attischen Schule. Ob eine Schulverbindung zwischen beiden bestanden, ist ungewiss; während Skopas noch vielfach mit der grossartig einfachen Auffassung der Vorzeit zusammenhing, aber doch schon in das Weichere und Pathetische überging, gab Praxiteles entschieden den Ton freier, anmuthiger Natürlichkeit an, der von nun an herrschend wurde. Auch er war der Schöpfer mehrerer Götterideale; Phidias hatte den Typus der ernsten und hohen Götter, des Zeus und der Athene, vollendet, von ihm gingen die Vorbilder der jugendlich heiteren Gestalten aus, des Eros (den er namentlich für Thespiä arbeitete), des Epheubekränzten, schwärmerisch blickenden Bacchus. Er soll — was freilich nicht allzu streng zu verstehen ist — der erste gewesen sein, welcher es wagte, die Aphrodite, die früher nur bekleidet dargestellt war, ganz zu enthüllen. Freilich konnte es nur so gelingen, die Liebesgöttin im heitersten Lichte zu zeigen und den höchsten sinnlichen Reiz künstlerisch zu adeln. Das weite Gebiet der jungfräulichen Anmuth, des Scherzes und der Schalkhaftigkeit wurde nun dem Blick geöffnet; das schmeichlerische Lächeln, die reizende Verschämtheit, die jugendliche Unschuld, die kindliche Naivetät, die weiche Hingebung, die üppige Fülle, die süsse bacchische Schwärmerei, das alles waren Aufgaben, welche die frühere Kunst sich nicht gestellt hatte. Aber freilich war damit der Anfang einer Richtung gegeben, welche von dem göttlichen Ernst und der Erhabenheit des altgriechischen

Sinnes weit abführen musste. Unter seinen Bildsäulen der Venus wird

Fig. 80.



Apollo Sauroktonos des Praxiteles.

auch eine bekleidete erwähnt, welche die Bewohner der Insel Kos der nackten Venus, die nachher nach Knidos kam, vorzogen, weil sie dies für sittlicher hielten. Man sieht, dass das Auge an diese neue Darstellung noch nicht gewöhnt war. Aber die knidische trug den Preis des Ruhmes davon; ein König, Nikomedes von Bithynien, wollte sie kaufen und die grosse Schuldenlast der Knidier dafür übernehmen; sie verweigerten es. Mit Recht, fügt Plinius hinzu, denn durch diese Statue hatte Praxiteles Knidos geadelt. Man wallfahrtete zu diesem hochgefeierten Bilde, zu den Gärten auf der Höhe der Insel, wo der Tempel so eingerichtet war, dass die Vor- und Rückseite geöffnet und verschlossen werden konnte, um das Bild von allen Seiten in günstiger Beleuchtung zu zeigen¹⁾. Man sieht, wiebald die Kunst von ihrem religiösen Ernste sich zu einem schönen Luxus neigte.

Auch auf ernstere Gott-

¹⁾ Die Venus von Knidos und der Amor von Thespiä waren gleich berühmt und sind in mehreren Epigrammen besungen:

Zeigt dir Knidos felsiges Land Aphroditen, so sagst du:

Wahrlich ein solches Gebild weckte wohl Flammen im Stein!

Siehst du den lieblichen Gott bei den Thespiern, rufst du: Nicht Stein nur

Möchte wohl dieser erglühn, sondern den kalten Demant!

Solche Dämonen erschuf Praxiteles, aber er trennte

Weislich sie, meidend den Brand dieser gedoppelten Gluth.

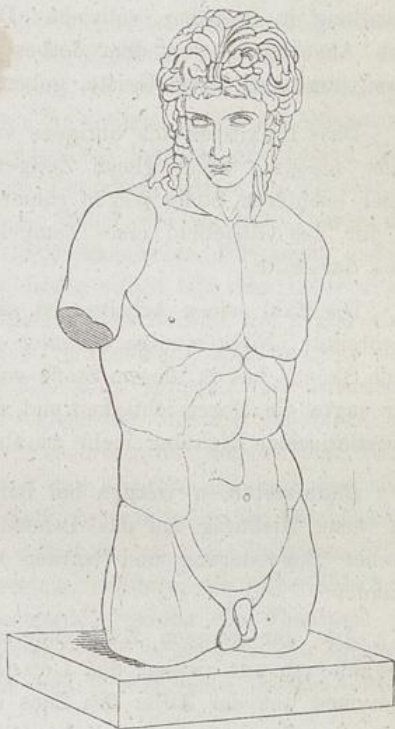
Jacobs, gr. Blumenlese. B. I. Nr. 42.

heiten erstreckte sich sogleich diese zierlichere Auffassung; den Apollon stellte Praxiteles sehr jugendlich dar, als Sauroktonos (Eidechsentödter), wie er mit einem Pfeile einer an einem Baumstamme hinanlaufenden Eidechse nachstellt. Wie von Phidias mag uns auch von Praxiteles Hand kein Original erhalten sein, doch haben wir ziemlich zahlreiche Nachbildungen, sowohl von diesem Apollo Sauroktonos, unter denen die vaticanische Marmorstatue (Fig. 80) besonders schön ist und auch die Originalgrösse beibehalten zu haben scheint, als auch von der knidischen Venus, die dargestellt war im Begriff ins Bad zu steigen, mit der Rechten ihre Scham bedeckend, indess die Linke zögert, das schützende Gewand aus der Hand zu lassen. Auch ist nicht unwahrscheinlich, dass eine seiner zahlreichen Statuen des Amor, den er in etwas reiferem Alter dargestellt hatte und selbst ergriffen und versunken in Träumereien der Liebe, in einer übrigens nicht sehr schön copirten Halbfigur des Vatican (Fig. 81) uns erhalten sei, endlich wird ein angelehnt stehender Satyr von fast Bacchusähnlichen Formen, der sich in fast allen Sammlungen, am schönsten in der capitolinischen findet, wohl mit Recht auf ein Original des Praxiteles zurückgeführt. Hier ist denn freilich der grossartige Ernst,

jene Majestät, welche der Religion eine Erweiterung gegeben, verschwunden, aber der Geist griechischer Anmuth und Feinheit, das zarte Gefühl des Sittlichen im Schönen, hält doch die Kunst von allem Verletzenden fern, und verleiht auch dem Leichterem und Zierlichen einen Adel und eine Hoheit, welche Begeisterung erwecken und mittheilen.

Zu den sicheren Denkmälern aus der Zeit des Praxiteles gehört auch jener Fries am choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen, eine Darstellung des Bacchus und der Satyrn seines Gefolges,

Fig. 81.



Amor im Vatican.

welche tyrrhenische Seeräuber besiegen. Der Gott, leicht hingegossen auf einem Felsstück sitzend, trinkt seinen Panther in aller Ruhe, während weiterhin seine Begleiter in freien Gruppen mit den rohen Feinden kämpfen, oder besser sie züchtigen, denn überall sind sie die Unterliegenden. Bewundernswürdig ist die geistreiche Mannigfaltigkeit der Gruppen, die naive Freiheit der Bewegungen, die feine Abstufung zwischen den halbthierischen aber doch göttlicher Nähe nicht unwürdigen Satyrn, die glückliche Verbindung des Thierischen und Menschlichen in den Gestalten einiger Räuber, an denen sich schon die letzte Strafe, die Verwandlung in Delphine, vollzieht. Das ganze leichte Gebilde kann uns eine Anschauung von dem derben Scherze einer attischen Komödie, wenigstens von ihrem Geiste, geben.

Dass Praxiteles sich übrigens vor ernsten und heroischen Aufgaben nicht scheute, wenn gleich Zeitgenossen und Spätere ihn mehr um jener leichteren Stoffe wegen rühmten, geht schon daraus hervor, dass er für das Giebelfeld eines Tempels in Theben die Thaten des Herakles darstellte.

Die Zahl seiner Arbeiten ist sehr gross, und weithin wurden sie verbreitet. Nicht wenige darunter sind in Erz, die meisten in Marmor, auch Skopas hat in diesem Stoffe seinen höchsten Ruhm erlangt. Offenbar sagte die Durchsichtigkeit und die zarte Textur des Marmors dieser künstlerischen Richtung mehr zu als das finstere Erz.

Bildnisstatuen werden bei Beiden weniger erwähnt; sie erfassten die neue Richtung auf das Lebendige und Anmuthige mit hoher poetischer Begeisterung und wurden darin von ihren Zeitgenossen verstanden.

Aus der grossen Zahl anderer Künstler dieser attischen Schule erwähne ich nur zweier; des Leochares, weil eins seiner Werke, der Ganymed den der Adler des Zeus entführt, in einer guten Nachbildung auf uns gekommen ist, und des Silanion, von dem uns erzählt wird, dass er bei einer Darstellung der sterbenden Iokaste unter das Erz Silber mischte, um dadurch ein bleiches, dem Todtenantlitz ähnliches Colorit hervorzubringen. Man sieht wie schon jetzt das Pathetische, das wir in der Gruppe der Niobe so erhaben sahen, bald ins Kleinliche und Sentimentale übergang.

Diese neue Richtung der Kunst stand im Zusammenhange mit den politischen Verhältnissen Griechenlands, mit der allmäligen Erschlaffung der festen Bande, welche den hellenischen Bürger an seine Vaterstadt knüpfte, mit dem Verfall der mächtigeren Staaten. Wohl gab es noch

öffentliche Interessen, Kämpfe und Siege, und der männliche Geist war noch nicht völlig aus dem Volke gewichen; aber das öffentliche Leben erschien kleinlich im Vergleich mit der grösseren Vorzeit, und der poetische Sinn, die Begeisterung, welche immer das werdende begleitet, wandte sich daher den Reizen des Privatlebens zu, dem schwärmerischen Genuße der Schönheit und der freien Entfaltung des Geistes und des Gemüthes. Mit den Eingriffen des macedonischen Philipp und noch mehr mit Alexanders grossartigen Zügen änderte sich diese Lage der Dinge wieder. Dem fremden Könige gegenüber war der Gemeinsinn des republikanischen Volkes angeregt, wenn auch nicht zu nachhaltiger Kraft, doch zu bewegender Empfindung; mit Alexander dem Griechenfreunde, der seine Grossthaten, wie er selbst aussprach, verriethete, damit die Männer von Athen ihn lobten, wurde die Erinnerung an den alten Kampf der Hellenen gegen die Perserkönige belebt. Das heroische Element trat wieder in den Vordergrund. Aber freilich war es jetzt ein ganz anderes; während es früher die eigenen Thaten der freien Bürger waren, die man in republikanischer Eifersucht und in hergebrachter Frömmigkeit weniger diesen selbst als den Göttern zuschrieb, bewunderte man jetzt die Thaten eines Königs, die er für sich, für seinen Ruhm und seine Grösse unternahm. Man mag es eine Transaction dieser neuen Zeit mit der alten nennen, dass Alexander sich als den Sohn des Zeus ansah, gleichsam um das Gewissen der altgriechischen Frömmigkeit bei der Verehrung des menschlichen Herrschers zu beruhigen. Der Gegenstand der Begeisterung war also nicht mehr in der idealen Höhe der Gottheit, er war in naher Wirklichkeit zu schauen. Auch die Grossthaten selbst hatten mehr irdischen Stoff; es war nicht mehr die innere Gesinnung, sondern die materielle Ausdehnung der Siege und der Eroberungen, welche die Phantasie erregte. Das heroische Element, welches jetzt wieder in das griechische Leben eintrat, hatte etwas mit dem Glanze eines Barbarenkönigs gemein.

Jene süsse Schwärmerei für die anmuthige Schönheit lebte, wie die ernste Begeisterung des Phidias für das göttlich Erhabene, auf einem idealen Gebiete; ein poetischer Schwung, der über die Wirklichkeit erhob, war beiden Schulen gemein. In Athen, ihrem Sitze, war man daher auch für die neue eben angedeutete Richtung auf das persönlich Heroische weniger empfänglich, diese fand ihre Stelle hauptsächlich im Peloponnes. Hier hatte schon Polyklet auf Naturwahrheit und technische Vollendung hingewirkt; die Standbilder der Sieger in den Nationalspielen, welche von hier ausgingen, wiesen ebenfalls auf diese Bahn hin. Hier war daher, was die macedonischen Herrscher brauchten. Schon

Philippus, in Theben erzogen und in jeder Beziehung nach Griechenland hinblickend, liebte es, sich durch Kunstwerke zu verewigen. Von Leochares, dem Athenienser, dessen wir schon oben gedachten, liess er nach der Schlacht von Chaeronea seine und der Seinigen Bildnisse als Weihgeschenke für Olympia arbeiten; von Euphranor, einem berühmten peloponnesischen Bildhauer und Maler, wurde er nebst seinem Sohne auf vierspännigem Wagen stehend, abgebildet. Auch die berühmtesten griechischen Maler waren für ihn beschäftigt. Noch viel grösser war Alexanders Kunstliebe; Städte und Tempel Griechenlands und Macedoniens, besonders auch die Residenzstadt seiner Vorfahren, Pella, beschenkte er reichlichst mit Kunstwerken, die seiner würdig sein sollten.

Unter den Bildhauern seiner Zeit ist vor allen Lysippos aus Sikyon berühmt, besonders als Erzgiesser. Durch seine Kunstrichtung und durch seine Fruchtbarkeit war er völlig der Mann, dessen Alexander bedurfte. Nach den Zeugnissen der alten Schriftsteller unterschied er sich von seinen Vorgängern in der Kunst, indem er statt des nach Polyklet befolgten Canons andere Körperverhältnisse einführte, die Köpfe kleiner und die Körper schlanker und trockener machte. Schon an den älteren Werken ist der Kopf eher kleiner als grösser wie in der Natur, wir sehen daher hier ein absichtliches Abweichen von der Wirklichkeit zu einem aesthetischen Zwecke. Er sprach sich selbst darüber aus, dass die Alten die Menschen gemacht hätten, wie sie wären, er aber wie sie erschienen. Auch sonst wird ihm eine Verfeinerung im Einzelnen, selbst in den kleinsten Dingen nachgerühmt, namentlich dass er die Haare besser als bisher darzustellen wusste¹⁾. Unter der grossen Zahl von Statuen, welche er während eines langen Lebens fertigte (sie soll sich auf fünfzehnhundert belaufen haben), befanden sich auch viele Porträtbilder, namentlich viele des Alexander, der unter allen Bildhauern seiner Zeit nur von ihm dargestellt sein wollte, ebenso wie unter den Malern nur von Apelles, unter den Steinschneidern nur von Pyrgoteles. Diese Gunst des Königs erlangte er dadurch, dass er seine Züge nicht nur treu, sondern auch auf eine besonders vortheilhafte Weise aufzufassen verstand, indem er selbst die Fehler zu benutzen, und das Weiche in der etwas schiefen Haltung des Halses und in dem Auge, das man an ihm bemerkte, mit dem Geistreichen und Mannhaften, mit der löwenartigen Miene des Herrschers, wie Plutarch sagt, zu verschmelzen wusste. Man hatte von Lysipp Bildnisse Alexanders auf allen Stufen seines Lebens und in den verschiedensten

1) S. die Anführung der Stellen bei Brunn, Gesch. der griech. Künstler I. 358 ff.

Beziehungen. Auch grosse Gruppen von Porträtstatuen machte er im Auftrage des Königs, unter denen man besonders eine Darstellung von Kriegeren, die in der Schlacht am Granikus gefallen waren, rühmte. Sie wurde in Dium aufgestellt und bildete vielleicht die reichhaltigste Gruppe, welche die Plastik jemals darstellte, denn sie bestand aus nicht weniger als fünfundzwanzig Reitern und neun Statuen zu Fuss, alle mit voller Aehnlichkeit der Abgebildeten, welche zu den Genossen, zu der Hetärie, wie wir sagen würden, zur Garde des Königs gehörten. Auch das Bildniss des Hephästion, des berühmten Lieblings Alexanders, und an einem anderen Orte die Darstellung einer Jagd des Königs wurde ihm übertragen.

In einer schönen Büste des capitolinischen Museums glauben wir eine Nachbildung der Lysippischen Auffassung Alexanders zu besitzen. Auch ist im Jahre 1849 in Rom eine vorzügliche Marmorcopie des lysippischen Apoxyomenos, eines Jünglings der Palästra, der sich mit dem Schabeisen reinigt, aufgefunden und jetzt im Vatican aufgestellt. Diese Statue, die zu den berühmtesten des Meisters gehört haben soll, entspricht ganz den oben erwähnten Angaben alter Schriftsteller über die Gestalten des Lysippus, sie ist sehr schlank, der Kopf verhältnissmässig klein und die Haare nicht mehr stylisirt, sondern mit grösserer Naturwahrheit dargestellt. Sehr verwandt in der Behandlung und daher wohl auf einen Zeitgenossen des Lysippus zurückzuführen, ist die schönste aller erhaltenen Erzstatuen, der betende Knabe in Berlin (Fig. 82), gewiss ein griechisches Originalwerk von hohem Rang. Man hat die Figur der Schule oder Richtung Polyklets angemessen gefunden, allein es fehlt das stylistisch Strenge, das jener Zeit noch eigen war, wenn auch die Anspruchslosigkeit und Einfachheit des Ganzen ihn der höchsten Blüthezeit würdig macht. Auch in dem schönen sitzenden in Liebesgedanken versunkenen Mars der Villa Ludovisi hat man nicht mit Unrecht eine grosse Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos des Lysippus finden wollen.

Unter seinen Götterbildern ist die Statue des Kairos, des günstigen Augenblicks, sehr auffallend, aber für ihn und seine Zeit charakteristisch.

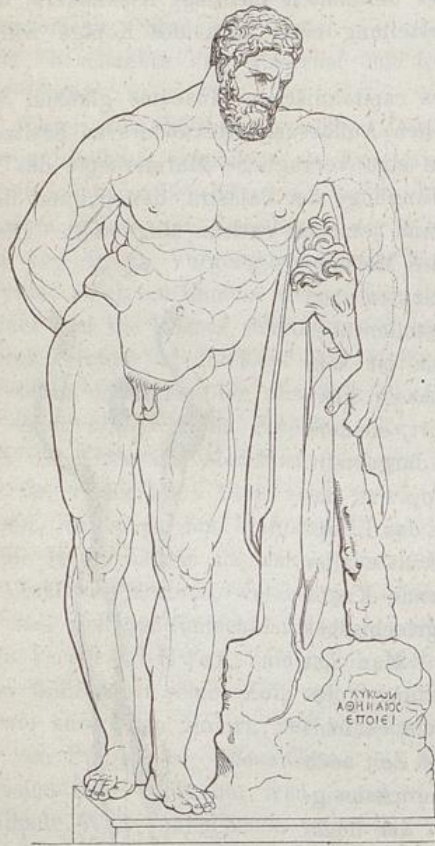
Fig. 82.



Der betende Knabe in Berlin.

Wir besitzen von ihr genauere Beschreibungen und auch eine ungefähre Nachbildung, wonach der Kairos als ein schöner Jüngling, vorn mit langem, hinten mit kurzem Haar, mit beflügelten Füßen auf einer Kugel stehend und in den Händen Waage und Scheermesser haltend, gebildet war. Der günstige Augenblick, so würde etwa der Sinn dieser Allegorie sein, ist etwas Willkommenes, aber eilt schnell dahin und muss beim Schopf gefasst werden, denn ist er vorüber, so lässt er sich nicht mehr greifen. Die Waage soll das Auf- und Niederschwanken des Glücks versinnlichen, und das Scheermesser bezieht sich auf eine sprichwörtliche Redensart der Griechen, indem man von wichtigen Entscheidungsmomenten sagte, es stehe auf der Schärfe des Messers, ob diés oder jenes geschehe. Es ist klar, dass diese Statue nicht das Product künstlerischer Begeisterung, sondern einer kühlen, abstracten Reflexion war. Sie steht aber nicht allein in ihrer Zeit; die weniger gediegene und ernste, aber geistreiche und witzige Bildung der damaligen Griechen mochte an solchen Werken, die mehr den Verstand als das Gemüth interessiren, grosses Gefallen finden.

Fig. 83.



Farnesischer Hercules.

Mehr künstlerische Bedeutung hatten gewiss die Darstellungen des Herakles, den Lysippus in mannigfachen Lagen und Beziehungen, von der kolossalen Grösse von sechzig Fuss an bis zu der kleinen Dimension eines Tafelaufsatzes vielfältig bildete. Wahrscheinlich ist seine Auffassung dieses Gottes uns durch die Nachahmung eines Atheners, Glykon, in dem s. g. Farnesischen Hercules in Neapel (Fig. 83) erhalten.

Wir sehen in dieser kolossalen und vortrefflich gearbeiteten Figur den Heros stehend, über seine Keule gelehnt, der linke Arm daran herabhängend, der Rechte auf dem Rücken liegend, die ganze Gestalt bequem ruhend. Die Brust ist von mächtiger Breite, alle Muskeln sind stark und fast übermässig ausgearbeitet. Der Kopf, auffallend klein, seitwärts gesenkt, hebt durch diese Haltung das Stierähnliche, das schon in seiner Bildung liegt, noch mehr hervor. Winkelmann¹⁾ warnt, die Gestalt mit gründlicher Ueberlegung zu betrachten, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst, die ideale Stärke für übermässige Keckheit nehme. Er denkt ihn sich hier zwar ruhend, aber mitten in seinen Arbeiten vorgestellt, deshalb mit aufgeschwollenen Adern und angestregten Muskeln, die über die gewöhnlichen Maasse elastisch erhöht sind, so dass wir ihn gleichsam erhitzt und athemlos, nach einem mühsamen Zuge ruhen sehen. Der Künstler, meint er, habe sich hier als Dichter gezeigt, indem er sich über die gewöhnlichen Formen der Menschheit erhoben hat; in den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen, habe er die schnelle Springkraft ihrer Fibern ausdrücken und sie nach Art eines Bogens zusammengezogen zeigen wollen. Seit Winkelmanns Zeit hat sich unsere Kenntniss des Alterthums (man erinnere sich, dass er weder die aeginetischen Statuen noch die Sculpturen des Parthenon kannte) bedeutend erweitert und in gleichem Maasse das Kunstgefühl verändert. Schwerlich möchte man auch diesem günstigen Urtheile noch heute beistimmen. Der Begründer der Kunstgeschichte hat auch hier wieder, wie so oft, sich selbst als Dichter gezeigt, indem er mit seiner lebenswürdigen Begeisterung dem Werke einen Gedanken unterlegte, der es so viel wie möglich zugänglich machte. Ohne die künstlerischen Vorzüge des trefflich gearbeiteten Werkes zu verkennen, dürfen wir doch gestehen, dass in dem kleinen Verhältnisse des Kopfes und in der übermässigen Muskulatur etwas Gekünsteltes liegt, das sich weit von der grossartigen Einfachheit der früheren Kunst entfernt. Es macht sich schon eine Manier, eine, wenn man es so nennen darf, renomistische Kraft geltend. Diese Auffassung war schwerlich eine nur vereinzelt, denn sie entsprach dem Charakter der Zeit und wir verstehen dann auch, was wir darunter zu denken haben, wenn von Euphranor, einem Zeitgenossen des Lysippus, gesagt wird, dass er zuerst die Würde der Heroen auszudrücken gewusst habe. Die Phantasie war jetzt mehr mit dem Menschlichen als mit dem Göttlichen beschäftigt. Die Heeresmassen, die weiten Länderstrecken, von denen es sich in den Zügen des lebenden Heros handelte,

¹⁾ Werke Th. 6. S. 169.

führten auf eine sinnlichere Auffassung der Grösse. Während man auf Gegenwärtiges, auf die Porträtwahrheit lebender Gestalten gerichtet war, überstiegen zugleich die Heldenthaten des königlichen Jünglings das Maass der kühnsten Erwartung. Wie er sich selbst den Sohn des Gottes glaubte, genügte auch der Kunst das menschliche Maass nicht mehr, sie musste sich über die Natur hinaus steigern, bei aller Porträtwahrheit ihr Gewalt anthun. Es war nicht mehr, wie in der Kunst des Phidias, das göttlich Erhabene, das sich mit menschlichen Formen bekleidete, sondern das Menschliche, das sich zu überirdischer Grösse auszudehnen strebte. Der Poesie des Genusses, welche den Praxiteles begeisterte, war die Poesie des Ruhmes gefolgt. Indessen, wenn diese spätere Kunst auch nach unserem Gefühle den wunderbaren Schöpfungen der kurz vorhergegangenen Zeit nachsteht, so war sie doch noch von hoher Schönheit, des griechischen Namens völlig würdig. Ja man muss sie noch als eine weitere Eroberung im Gebiete der Kunst betrachten. Sie erst führte das Heroische, das menschlich Grosse in den Kreis der Göttergestalten ein, und lehrte die Schönheit der wirklichen Menschen durch künstlerische Porträtbildung adeln.

In dieser Periode des beginnenden künstlerischen Luxus wurde denn auch der edle plastische Styl mit höchstem Glücke, wie im Grossen so im Kleinen angewendet. Die Münzen des Philippus und des Alexander, die der griechischen und besonders der sicilischen Städte sind von höchster Schönheit. Selbst der harte Edelstein diente jetzt zur Darstellung der schönsten Gestalten, die Steinschneidekunst erreichte ihren Gipfel. Schon oben nannte ich den Pyrgoteles, dem Alexander das Vorrecht gab, sein Bildniss zu schneiden, zum Zeichen, wie wichtig auch diese im Kleinen wirkende Kunst ihm erschien.

M a l e r e i .

Wenn schon bei der Geschichte der Sculptur die erhaltenen Denkmäler uns nicht völlig genügen, so sind wir bei der Malerei dieser Periode noch vielmehr auf blosser Nachrichten der Schriftsteller beschränkt. Auch sie, darüber sind die Zeugnisse einig, erreichte in dieser Zeit ihre höchste Stufe.

Cimon, der zuerst darauf dachte, seine Stadt würdig des Sieges und der Macht, die sie in den Perserkriegen erlangt hatte, zu schmücken, begann auch in öffentlichen Hallen Malereien zum Genuss der Bürger ausführen zu lassen. Die Kunst seines Hausfreundes, des

Polygnotos, der nachher als der erste Maler von grosser Bedeutung berühmt wurde, gab ihm die Mittel und vielleicht den Gedanken dazu. Eine Schule musste durch solche Unternehmungen sich bilden, und entstand denn auch wirklich. Die berühmtesten dieser Malereien enthielt eine Halle, welche von ihnen den Namen Poikile, die bunte, führte, und wo die Einnahme Trojas von Polygnot, der Kampf der Athener mit den Amazonen und die Marathonische Schlacht von Mikon und Panaenus und noch eine andere Schlacht zwischen Athenern und Spartanern dargestellt waren, lauter kriegerische Grossthaten der Griechen und besonders der Athener, von der Urzeit an bis auf die neueste Zeit. Ebenso wurden andere Hallen, der Theseustempel und andere Heiligtümer Athens und der benachbarten Städte geschmückt. Das ausgehnteste und berühmteste Werk des Polygnot war die Ausmalung der Lesche oder Halle in Delphi nach dem Homerischen Sagenkreise. Hier sah man auf der einen Seite das eroberte Troja und die Abfahrt der griechischen Flotte, auf der anderen die Wanderung des Odysseus in die Unterwelt, zum Theil mit Beziehung auf die Lehren der Mysterien. Aus der ziemlich genauen Beschreibung des Pausanias können wir mit Sicherheit schliessen, dass dies nicht etwa grosse, ineinandergreifende Compositionen waren, wie etwa in unseren Tagen die unseres Meisters Cornelius in dem trojanischen Saal der Münchener Glyptothek, sondern dass sie in einzelnen Gruppen, ohne eigentlich malerische Verbindung bestanden. Ja es ist sogar wahrscheinlich, dass diese Gruppen auf einzelne hölzerne Tafeln gemalt waren. Das Verdienst dieser Gemälde bestand in der grossartigen Auffassung der Charaktere; Aristoteles rühmt an Polygnot das Ethos, den Gegensatz des Pathos, er stellte seine Figuren nicht in einzelnen Situationen oder Stimmungen dar sondern suchte sie in dem Grundzuge ihres Wesens zu erfassen. Schon hierin liegt die ideale Richtung dieses Künstlers ausgesprochen, die Aristoteles aber auch noch ausdrücklich an einer anderen Stelle mit den Worten hervorhebt, dass Polygnot die Menschen besser darstelle, als sie in Wirklichkeit seien, im Gegensatz zu anderen Malern, die nicht über die Wirklichkeit hinausgingen oder noch unter ihr blieben.

Neben dieser Vollkommenheit in geistiger Beziehung werden an seinen Werken auch technische Fortschritte gerühmt. Plinius bemerkt von Polygnot, dass er zuerst den Mund der Gestalten zu öffnen, die Zähne zu zeigen, das Antlitz von der alten Starrheit zu befreien angefangen habe, lauter Mittel zu einer lebens- und ausdrucksvolleren Darstellung des Gesichts, die sich wiederfinden in dem strengen Styl der Vasengemälde mit rothen Figuren, von denen manche in ihrer grossartigen würdevollen Zeichnung und Auffassung wenigstens einen Abglanz

des Polygotischen Styls geben. Durch sie wird auch das deutlich, was Plinius weiter von Polygot anführt, dass er die Frauen mit durchsichtigem Gewande gemalt habe. Dass hier nicht an ein sinnreizes, verführerisches Durchscheinen des Nackten, wie etwa in der römischen Wandmalerei, zu denken ist, versteht sich bei der ersten Richtung Polygot's von selbst, vielmehr ist nur, wie jene Vasen zeigen, ein durch das Gewand hindurch sichtbarer Umriss der Figur zu verstehen und hierin liegt ein neuer Fortschritt Polygot's gegenüber der älteren Weise. Er machte den Anfang zu jener dem vollendeten Styl der griechischen Plastik und Malerei eigenen Darstellungsweise, wonach das Gewand nur das „Echo der Gestalt“ ist, nur die Formen und Bewegungen des Nackten wiederklingt und wiedergibt, während es im alten Styl, wie es gleichfalls die Vasen zeigen, den Körper gewöhnlich sackähnlich umgibt, so dass die Formen desselben nicht zum Vorschein kommen. Trotz dieser Fortschritte im Einzelnen aber scheint doch das Malerische im engeren Sinn bei Polygot zurückgetreten zu sein, er malte wahrscheinlich noch mit einfachen Farben ohne Schattengebung, seine Bedeutung liegt mehr auf dem geistigen als auf dem technischen Gebiete. Wie sehr aber sein Verdienst anerkannt wurde, zeigt, dass die Amphiktyonen ihm das Recht freier Bewirthung in allen Städten Griechenlands, eine seltene Auszeichnung, verliehen. Die weitere Entwicklung dieser attischen Schule, aus der uns noch eine Reihe von Künstlernamen genannt wird, muss ziemlich der der Plastik entsprechen haben. Von einem, nur um Weniges späteren, Maler Dionysius, wird es bemerkt, dass er zwar im Uebrigen mit Polygot wetteifere, jedoch nicht in der Grossheit; er bilde, sagt Aristoteles, die Menschen so, wie sie in Wirklichkeit seien, nicht höher, wie Polygot. Auch hier scheint daher ein Uebergang in das mehr Menschliche angedeutet zu sein.

Etwas später als diese attische entstand eine andere bedeutende Schule in Kleinasien, die ionische, als deren Häupter Zeuxis und Parrhasios zu nennen sind. Bei ihnen scheint denn nun das Malerische im engeren Sinne, der Reiz der sinnlichen Illusion und des Weichen und Ueppigen entschieden die Ueberhand gewonnen zu haben. Die Anekdote von den Trauben des Zeuxis, welche die Vögel täuschten, und von dem gemalten Vorhange des Parrhasios, welchen sogar Zeuxis fortziehen lassen wollte, wenn sie auch eine Erfindung oder Ausschmückung sein mag, zeigt doch, dass Beide in der Nachahmung natürlicher Dinge wetteiferten. Unter den grösseren Bildern des Zeuxis wurde seine Helena als ein Muster weiblichen Reizes, sein im Kreise anderer Götter thronender Zeus als höchst grossartig gerühmt. Auch

eine Penelope wird von ihm als ein Bild der Sittsamkeit erwähnt, von der uns vielleicht eine Copie erhalten ist in einem schönen Wandgemälde aus Stabiä, welches sie zaudernd darstellt mit dem Bogen des Odysseus in der Hand, den sie den Freiern bringen will, und durch die Beschreibung Lucians ist uns die Centaurenfamilie des Zeuxis, ein sehr anmuthiges idyllisches Bild, bekannt. Doch tadelt schon Aristoteles, dass seinen Gestalten das Ethos, das gerade den Polygnot auszeichnete, fehle. Manche zogen den Parrhasios noch vor; von seinem Theseus sagte der Maler Euphranor, der denselben Heros gemalt hatte, der seinige sei mit Rindfleisch, der des Parrhasios mit Rosen genährt; eine Aeusserung, von der nicht recht deutlich ist, ob sie Bewunderung oder Tadel ausspricht, die aber jedenfalls auf eine etwas weichliche Auffassung hindeutet. Doch wurden auch höchst ergreifende Gegenstände von ihm dargestellt, wie Philoktet in seinem Blend auf Lemnos und der gefesselte Prometheus; zu dessen Darstellung er, nach einem ohne Zweifel unwahren Gerücht, einen Sklaven als Modell zu Tode gemartert haben sollte. Bei der Darstellung zweier Waffenläufer glaubte man bei dem einen zu sehen, dass er bei dem Wettlaufe schwitze, bei dem anderen zu hören, dass er während des Ablegens der Waffen aufathme. Besonders merkwürdig ist auch seine Darstellung des athenischen Volks, das er in der wunderbaren Mischung seiner Tugenden und Laster darzustellen suchte, nämlich nach dem Bericht des Plinius als jähzornig, ungerecht, unbeständig und zugleich als erbittlich, gütig, mitleidig, als erhaben und niedrig, muthig und flüchtig, eine Beschreibung, die, wenn auch wohl etwas übertrieben, doch gewiss auf eine sehr charakteristische Auffassung schliessen lässt.

Beide Maler scheinen in technischer Beziehung die Kunst bedeutend gefördert zu haben, dem Zeuxis wird nachgerühmt, dass er die Verhältnisse von Licht und Schatten festgestellt, dem Parrhasios, dass er die Körperproportionen besser beobachtet, die Gesichtszüge lebendiger gemacht, und besonders die äusseren Umrisse der Figuren so vollendet habe, dass der Körper hinter sich noch anderes verspreche und gleichsam sehen lasse, was er verbirgt; also eine bessere Abrundung der Gestalten. Auf solche technische Vorzüge scheint auch die Anekdote hinzudeuten, dass Nikomachos (selbst ein bedeutender Maler) vor der Helena des Zeuxis einem unverständigen Tadler entgegnet habe: Nimm meine Augen, so wirst du sie für eine Göttin ansehen.

Die Richtung beider Künstler sagte übrigens der Zeit sehr zu, sie erlangten grossen Ruhm und Reichthümer, und wurden beide wegen ihres Stolzes verrufen. Zeuxis verschenkte zuletzt seine Bilder, weil

sie unbezahlbar wären, und liess seine Helena für Geld sehen, Parrhasios aber soll sich als einen Abkömmling des Apoll betrachtet und in Gold und Purpur gekleidet haben.

Ein gleichzeitiger, bedeutender Maler war Timanthes, von dem es als Lob ausgesprochen wird, dass man bei seinen Bildern immer mehr denke, als er gemalt habe. Das Beispiel, welches man dafür anführt, ist eine Darstellung des Opfers der Jphigenia, wo er den Schmerz des Agamemnon nicht auf seinen Gesichtszügen, sondern dadurch, dass er sich das Haupt verhüllt, angedeutet habe. In einem pompejanischen Gemälde finden wir dasselbe Motiv. Hier ist denn nun freilich nichts Tadelnswerthes, da, besonders bei einem Griechen, das Verhüllen des Hauptes der natürlichste Ausdruck des Schmerzes war. Immerhin deutet aber jenes Lob auf eine Richtung, welche weniger in der Form, als in einer Poesie des Gedankens ihren Werth suchte.

Neben diesen beiden älteren Schulen, der athenischen (oder wie man sie genannt hatte, so lange sie die einzige des Mutterlandes war, der helladischen) und der ionischen erhob sich gegen das Ende dieser Periode eine dritte, die sikyonische, also im Peloponnes. Sie scheint in der Malerei dieselbe Richtung gehabt zu haben, wie die peloponnesische Schule in der Sculptur, auf gelehrte Richtigkeit und genaue Nachahmung. Als ihr Stifter wird Eupompos angesehen, der, als ihn der junge Lysippos fragte, an welchen Meister er sich bei seinen Studien zu halten habe, ihn auf das versammelte Volk, und mithin auf die Natur allein, hinwies. Vorzüglich ausgebreitet wurde diese Schule durch Pamphilos, welcher zuerst gelehrte Ansprüche an die Künstler machte, und Arithmetik und Geometrie als Vorstudien erforderte; die Lehrzeit seiner Schüler bestimmte er auf zehn Jahre, das Lehrgeld auf ein Talent. Diese Richtung auf akademische Strenge scheint das Gemeinsame dieser Schule zu sein, die sich übrigens in den mannigfaltigsten Aufgaben bewegte. Zu seinen vorzüglichsten Schülern gehört Pausias, der in der Darstellung eines Stieropfers ein Beispiel der kunstreichsten Verkürzung gab, denn er malte den Stier „von vorn, nicht von der Seite, und doch erkennt man hinlänglich seine Ausdehnung“. Zugleich war er jedoch durch kleine Bilder berühmt, welche Kinder darstellten und durch Blumenstücke. Man erzählt, dass er mit seiner Geliebten, der Glycera, einer Kranzwinderin, gewetteifert habe, deren natürliche Kränze er nachzuahmen und zu übertreffen suchte, auch malte er sie selbst in einem berühmten Bilde, das die Kranzwinderin oder Kranzhändlerin genannt wurde. Er war ferner der erste, welcher die Felder an den Decken der Gemächer mit Malereien schmückte, auch zeichnete er sich in der enkaustischen Malerei aus, die ihm durch

den Schmelz der Farben für seine Blumenstücke besonders passend scheinen musste.

Aber noch andere künstlerische Richtungen wurden in dieser an grossen Künstlern so reichen Zeit verfolgt. Wir begnügen uns mit der Erwähnung des einen Aristides von Theben, der als Seelenmaler grossen Ruhm erwarb. Und zwar scheint es nach den von ihm angeführten Werken mehr das erregte Seelenleben gewesen zu sein, worin er sich auszeichnete. Eins seiner berühmtesten Bilder stellte eine Scene in einer eroberten Stadt vor; ein Kind kriecht nach der uns überlieferten Beschreibung an die Brust seiner an einer Wunde sterbenden Mutter heran, und man erkennt, wie die Mutter fürchtet, das Kind möge, wenn die Milch erstorben, Blut einsaugen. Die Kunst des Aristides scheint jener Richtung der Plastik, aus welcher Werke, wie die Niobegruppe, hervorgegangen, verwandt gewesen zu sein.

Der Schule des Pamphilos gehört auch der Maler an, dessen Name vor allen gefeiert war, und — wie etwa Raphael in unseren Tagen — den höchsten Gipfel der Kunst bezeichnete, Apelles. In Ionien geboren, in Sikyon durch den bedächtigen Pamphilos gründlich gebildet, vereinigte er die Verdienste der verschiedenen Schulen, und belebte die Formen durch die eigenthümliche Anmuth seines Geistes. Er selbst sprach es aus, dass die Charis ihn vor den Kunstgenossen auszeichne. Vor allem berühmt, vielfältig in Prosa und Versen gefeiert, war eine Anadyomene von ihm, eine Venus dem Meere entsteigend¹⁾. Aber auch heroische Gegenstände, Hercules, und sogar, ohne Zweifel in allegorischen Figuren, Gewitter, Donner und Blitzstrahl, stellte er dar. Genauer sind wir über das schon oben in der Einleitung erwähnte Bild der Verläumdung unterrichtet, das durch einen Vorfall seines Lebens veranlasst war und einen Jüngling darstellte, der von der Verläumdung an den Haaren herbeigeschleppt wird, um anderen, noch schlimmeren Dämonen, dem Neide, dem Argwohn u. s. w. übergeben zu werden.

¹⁾ Eine Reihe von Epigrammen feiert dieses Bild:

Sieh', wie so eben ihrer Mutter Schooss entflohn,
Der Liebe Herrin, Kyprien, von weichem Schaum
Noch rieselnd, hold und reizend, hier Apellens Hand
Gemalt nicht, nein, beseelt und lebend abgedrückt.
Mit zarten Händen presst sie hier das feuchte Haar;
Des Sehns milder Glanz entstrahlet ihrem Aug;
Die runde Brust schwillt, süsser Blüthe Botin, auf.
Athene selbst wohl und des Zeus Genossin spricht:
O Zeus, wir bleiben hinter ihr im Streit zurück.

Jacobs, Griech Blumenlese, Buch 1. Nr. 48.

In Lucians Schriften finden wir eine ausführliche Beschreibung dieses Werkes, die uns ein ganz nach Art eines Reliefs componirtes Bild erkennen lässt, dessen allegorische Gestalten an die gleichzeitige Schöpfung des Kairos durch Lysippos erinnern. Diese allegorische Tendenz und die lebendige Beschreibung Lucians erklärt es, dass sich mehrere Maler der Renaissancezeit in Compositionen nach derselben versuchten.

Vor allem aber beschäftigten den Apelles Porträtbilder, denn er war es, dem Alexander sich unter allen Malern allein anvertraute, und von dem daher auch die Freunde und Feldherren des Königs dargestellt sein wollten; für den Tempel der Diana zu Ephesus musste er den König als Sohn des Zeus, den Blitz in der Hand, malen. Bei seinem Fleisse (denn von ihm wird das Wort berichtet, dass kein Tag ohne Linie sein dürfe) war die Zahl seiner Werke sehr gross, und diente dazu, seinen Ruhm weithin zu verbreiten. Eine Menge Anekdoten werden von ihm erzählt, aus denen zweierlei hervorgeht, was die Aehnlichkeit zwischen ihm und Raphaelnoch grösser darstellt, sein lebenswürdiger edler Charakter und die Gunst der Grossen. Auf diese beziehen sich mehrere Erzählungen, in denen er Alexanders schwache Kunsturtheile auf witzige, aber ziemlich kräftige Weise rügt, dann auch jene bekannte Sage, dass der König seine Geliebte Pankaste dem Künstler, der, während er sie malte, von Leidenschaft für sie ergriffen war, grossmüthig überliess. Für seine künstlerischen Fähigkeiten aber ist jene bekannte Geschichte von dem Wettstreit mit Protogenes bezeichnend, einem Maler von grossem, ja mühseligem Fleiss, an dem aber eben darum Apelles die leichte Grazie vermisste, die er für sich selbst in Anspruch nahm. Indem er die feine Linie, welche Protogenes als äussersten Beweis seines Vermögens mit dem Pinsel gezogen hatte, durch eine noch feinere spaltete, gab er damit einen auch für den Nebenbuhler vollgültigen Beweis seiner Meisterschaft in der Feinheit und Sicherheit der Linienführung.

Mit diesem Heros der griechischen Malerei ist billig dieser Zeitraum abzuschliessen und die Betrachtung ihrer weiteren Schicksale dem folgenden zu überlassen. Wie gesagt, sind wir hier leider bei Weitem mehr als bei der Sculptur auf schriftliche Nachrichten beschränkt, und nur eine Vergleichung mit den späteren pompejanischen Wandgemälden und mit der freilich untergeordneten Gattung der Vasenmalerei kann unsere Phantasie leiten. Im Allgemeinen werden wir dabei stehen bleiben müssen, diese Gemälde in weit grösserer Verwandtschaft mit der Sculptur zu denken, als die der christlichen Jahrhunderte; einzelne Gestalten, Gruppen, basreliefartig zusammengestellt, nicht perspectivisch angeordnete, reiche Compositionen. Dabei aber die höchste Lebendigkeit

der Bewegung, ein einfacher und sprechender Ausdruck der Körper, edle Formen und mit Hülfe der Farbe eine tiefere Auffassung der Empfindung. Wir können auf diese Weise wohl begreifen, wie der feine griechische Sinn, der das Eigenthümliche jeder Form und jedes Stoffes wohl zu schätzen wusste, auch hier erfreuliche Anregungen fand. Bei den meisten, selbst den berühmtesten Gemälden mag wohl das, was wir als eigentlich malerisch besonders bei der Oelmalerei lieben, gefehlt haben; doch mögen auch gegen das Ende dieser Epoche selbst in malerischer Beziehung ausgezeichnete Compositionen entstanden sein, und wenigstens ein Beispiel einer solchen ist die in Pompeji (Casa del Fauno oder di Goethe) aufgefundene Mosaik, in welcher eine Schlacht Alexanders wider Darius mit einem solchen Reichthum der Ausführung und mit so vollkommener

Vertiefung des Raumes gegeben ist, dass auch in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig bleibt. Es ist in dieser herrlichen Composition, die man nicht mit Unrecht der Constantinsschlacht Raphael's an die Seite gesetzt hat, der Moment dargesellt, wo Alexander in kühnem Ungestüm vordringend, den feindlichen Heerführer unmittelbar vor dem Wagen seines Königs durchbohrt. Diese Gruppe beherrscht mit ihrer Wirkung das

Ganze. Aller Augen sind dahin gerichtet, Entsetzen ergreift die Feinde, ein vornehmer Perser (Fig. 84) ist vom Pferd gesprungen, um dasselbe dem König zu schneller Rettung aus dem Getümmel anzubieten, aber dieser vergisst die eigene Gefahr und streckt theilnehmend die Hand aus nach seinem durchbohrten, vor Schmerz sich krümmenden Feldherrn. Die Wildheit des Kampfes ist wunderbar lebendig und ergreifend geschildert, aber ergreifender ist noch die schöne Theilnahme des Königs mitten in der Gefahr. Gewiss besitzen wir in dieser Mosaik die Copie eines griechischen Gemäldes aus der Blüthezeit der Malerei.

Was wir an den Meisterwerken der griechischen Malerei verloren haben, lassen uns die Vasengemälde dieser Periode ahnen, die zum

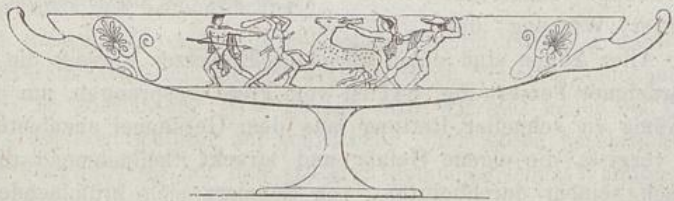
Fig. 84



Aus der Mosaik der Alexanderschlacht.

Theil von bewundernswürdiger Schönheit sind, obgleich sie doch nur von Handwerkern oder untergeordneten Künstlern herrühren. Aristophanes erwähnt ihrer in spottendem Tone und nur durch die Inschriften sind uns zahlreiche Namen ihrer Verfertiger erhalten, auch fehlen ihnen

Fig. 85.



Vasenbild des Museums zu Berlin.

augenscheinlich die feinere Ausführung, die gründlicheren Studien und Beobachtungen der Künstler. Indessen sind sie doch geeignet, uns von der höheren griechischen Malerei eine Vorstellung zu geben.

Namentlich gilt dies von der früheren Zeit dieser Periode, aus der wir Vasengemälde besitzen, deren Figurengrösse manchmal bis auf einen Fuss steigt, und die wir wegen ihres würdevollen, feierlichen Vortrages oben als Beispiele für den Styl Polygnots anführen konnten. Der Fortschritt der späteren Malerei, die mehr das eigentlich Malerische, die Farbe zur Geltung brachte, lässt sich dagegen in ihnen nicht verfolgen, es widerstrebte dem feinen künstlerischen Gefühl der Griechen, den Schmuck einer Vase, der dem Gebiet des Decorativen angehört, in ein förmliches Gemälde umzubilden. Nur in der Zeichnung können wir daher die Fortschritte der späteren Malerei erkennen, und allerdings zeigen uns die Vasenbilder in sehr vollständiger Reihe den allmäligen Uebergang vom Strengen und Eckigen zum Freieren und Leichterem. Auch die Formen der Gefässe werden schlanker und leichter und an die Stelle starrer oder eckig gebrochener Linien treten anmuthig gerundete Profile. Die höchste Schönheit, in welcher die Strenge der früheren Zeit nur noch als edler Anstand nachwirkt, erreicht die Vasenmalerei auf der Grenze des fünften und vierten Jahrhunderts. Eine Probe davon giebt die beifolgende Abbildung (Fig. 85) einer im Museum zu Berlin befindlichen Schaale, auf deren Aussenseiten Jagdscenen dargestellt sind, während wir im Innenbild den Aegeus und die Priesterin des delphischen Orakels erblicken, jener auf einen Orakelspruch wartend, diese wie in tiefes Sinnen versunken auf dem mantischen Dreifuss sitzend. Im Laufe des vierten Jahrhunderts neigt sich der Sinn immer mehr dem Heiteren und Anmuthigen zu, sowohl in den Gegenständen, unter denen Aphrodite und Eros eine bedeutende Rolle spielen, als auch in der Auffassung und Darstellung. Auch von diesem Styl sind uns namentlich in einigen aus Athen stammenden Exemplaren die schönsten Beispiele erhalten.

Am Schlusse dieses merkwürdigen Zeitraums mag es uns vergönnt sein, einen Augenblick inne zu halten, und noch einmal den Blick zurückzuwerfen. Er umfasst alles, was wir als die höchste Blüthe des hellenischen Geistes betrachten können, ja er steht unübertroffen unter allen nachfolgenden Zeiten da. Wie die bildenden Künste erreichten auch alle anderen und alle wissenschaftlichen Thätigkeiten ihren Höhepunkt. In diesem kurzen Zeitraume von Cimon bis zu Alexanders Tode, von etwa anderthalb Jahrhunderten, wo Phidias, Praxiteles, Polygnot, Apelles lebten, erreichte auch die Dichtkunst ihre höchste Stufe, das Drama entstand und wurde vollendet. Die tragischen Ge-

stalten des Aeschylus, Sophokles, Euripides gingen über die attische Bühne, begleitet von einer wunderbar wirksamen Musik im rhythmischen Tanzschritt. Aristophanes erschütterte das lachlustige Volk durch seine tief ernsten und zugleich ausgelassen lustigen Verse, Menander erfand das feine Spiel der Komödie, das Vorbild der Römer und der neueren Welt. Herodot und Thucydides schrieben ihre Geschichtswerke, beide gleich bewundernswürdig, aber in jeder anderen Beziehung höchst verschieden. Die Philosophie, die man ungeachtet ihrer Vorgänger eine neue Wissenschaft nennen konnte, entstand. Anaxagoras, Sokrates, Plato, Aristoteles folgten rasch auf einander. Die Medicin hatte ihren Hippokrates, die Beredsamkeit ihren Demosthenes. Die Namen, welche in jeder Gattung das Höchste bezeichnen, finden wir alle in dieser Epoche, die Heroen der Wissenschaft und der Kunst sind hier wie in einem elysischen Haine vereinigt. Einzelnes mag später übertroffen sein, eine so vollständige Harmonie aller geistigen Bestrebungen finden wir niemals wieder. Daher erscheint uns denn dieser Zeitraum wie der Gipfel eines Berges, zu dem der Weg lange Jahrhunderte hindurch aufsteigt, von dem er allmählig wieder abwärts geht, zu dem die weiter Entfernten sehnsüchtig hinblicken. Betrachten wir aber die Gestalten dieses Zeitraums näher, so zeigt sich eine andere merkwürdige Erscheinung. So eng verbunden, so nahe gedrängt die grossen Männer jeder Kunst und Wissenschaft hier stehen, ist doch ein grosser Gegensatz unter ihnen nicht zu verkennen. Jener Gegensatz, den wir in der Plastik zwischen Phidias und Lysippus bemerkten, wiederholt sich, wenn auch mit verschiedenartig gegliederten Mittelstufen, auf allen Gebieten. Zuerst die grossartige, überirdische Hoheit, dann die menschliche Grösse, dort die einfache Majestät der Gottheit, hier die Mannigfaltigkeit eines reichen irdischen Daseins. In der Baukunst herrscht anfangs die reine dorische Regel, später nimmt der zierliche ionische Styl die Ueberhand und der korinthische beginnt. In der Tragödie haben die hohen und reinen Gestalten des Aeschylus und Sophokles die nächste Verwandtschaft mit jenen Sculpturen des Parthenon, sie stehen auf dem religiös-mythischen Boden, Euripides weist auf die Vieldeutigkeit menschlicher Zustände hin. In der Komödie folgten auf des Aristophanes bacchischerhabenen Rausch die feinen bürgerlichen Verwickelungen des Menander, in der Historie der sagenhaft einfachen Darstellung des Herodot die vollendete politische und psychologische Einsicht des Thucydides, in der Philosophie endlich der erhabenen überweltlichen Begeisterung des Platon, des Aristoteles klare Durchdringung des Weltganzen auch in seinen materiellen Einzelheiten. Bei alledem ist dieser Gegensatz kein trennender, die Zeit zerfällt nicht etwa in zwei unverbundene Theile.

Kein fremder Einfluss kommt dazwischen, es entwickelt sich das Spätere aus dem Früheren, beide keimen aus der Wurzel griechischen Lebens, beide bilden eine Gestalt. Aber diese Gestalt trägt ein Janushaupt. Dort jenes ernste, strenge, mehr eigenthümlich hellenische ist der Vergangenheit zugewendet, hier dieses weichere, anmuthige, menschliche blickt weit hinaus in die Zukunft. Jenes hat seine Stelle gleichsam am Beginn der Höhe, wo wir hinaufstiegen, dieses am entgegengesetzten Rande. Bei jenem hat uns der rasche Schritt der Zeit unwiederbringlich vorübergeführt, zu diesem können wir noch lange hinaufschauen, es begleitet uns durch die Thäler und wird uns wieder sichtbar, wenn der Weg aus den tiefsten Stellen aufs Neue aufwärts steigt.

Viertes Kapitel.

Vierte Periode der griechischen Kunst, von Alexander bis auf die Zeit der römischen Kaiser.

Durch die Eroberungszüge Alexanders war Griechenland in eine wesentlich andere Lage gekommen. Jener Freiheitssinn, welcher die Könige verjagt, die strenge Sitte gebildet, die Begeisterung der Perserkriege und selbst noch den Wettkampf Athens und Spartas entzündet hatte, erlosch. Zur Zeit des Philippus galt es noch, sich in althergebrachter Sitte, in republikanischem Selbstgefühl zu stärken, um den Anmaassungen des halbbarbarischen Fürsten zu widerstehen. Als aber der Sohn des Philippus, der Zögling der griechischen Philosophie und der begeisterte Verehrer der Künstler, griechische Waffen über Asien hintrug, als er den Erbfeind der Hellenen, den Perserkönig, besiegte, — da war der Widerstand der Hellenen gebrochen. Sie lernten nun, dass es ein Griechenthum gebe auch ohne die Freiheit und ohne die strenge Tugend der Helden von Marathon und Thermopylä.

Die Zeit der Nachfolger Alexanders vollendete diese innere Veränderung. Die Berührung mit Fremden war es nicht; schon sonst hatten griechische Colonisten sich in Gallien und Thracien, in Italien und in Afrika angesiedelt, sie blieben Griechen unter Barbaren, sie bestärkten sich vielmehr durch den Gegensatz zu diesen in hellenischer Sitte. Aber dieser Gegensatz war jetzt nicht mehr so schroff, Alexanders

Macedonier waren Griechen geworden, der kühne Gedanke, die Sitten seiner Begleiter mit denen seiner orientalischen Unterthanen zu verschmelzen, konnte bei ihm entstehen. Die Kluft war ausgefüllt. Zwar waren die Griechen die Sieger, ihre geistige Uebergewalt noch grösser als die ihres Schwertes, sie, blieben Griechen und der Orient musste sich wider Willen und unbewusst an griechische Sitte und Bildung anschliessen. Aber diese Vermischung blieb dennoch nicht ohne Rückwirkung auf den griechischen Sinn selbst. Der Blick war nicht mehr auf die enge Vaterstadt beschränkt, sondern schweifte weit über unermessliche Länder und Meere hin. Der Geist wurde nicht mehr durch die einfache, menschlich gestaltete Götterlehre genährt, fremdartige phantastische Sagen gaben ihm reizenden Stoff. Es begann die welt-historisch wichtige Zeit griechisch-orientalischer Bildung, für die Gegenwart und Zukunft ein reicher Gewinn; weite Länder genossen Früchte griechischer Weisheit, ein neues geistiges Leben wurde dadurch vorbereitet, der griechische Geist selbst erweitert und bereichert. Aber die Schranken des Maasses waren gebrochen und die schönste Zeit der Hellenen war vorüber.

Nach Alexanders Tode begann auf dem weiten Boden seines Reichs der Kampf seiner Feldherrn; ein wilder Krieg, bald durch griechische Kriegskunst und Tapferkeit, bald durch List und Verbrechen ausgefochten. Grosse Reiche wurden erworben und schnell verloren und der bunte Wechsel des Glücks berauschte die Gemüther. Griechenland versuchte es noch einmal sich zur Freiheit zu erheben; in diesen Versuchen zeigte es sich am Entschiedensten, wie die alte Kraft gelähmt, der Geist knechtischer geworden war. Die Athenienser gingen auch hier voran, indem sie die Gewalt vergötterten, ein Vorbild des späteren Wahnsinns römischer Schmeichelei; den Demetrius, den man zum Unterschiede von anderen Gleichnamigen Poliorketes, den Städteeroberer nennt, setzten sie nebst seinem Vater Antigonus unter die Zahl der Götter, wählten ihnen Priester, und wiesen dem tapferen und geistreichen, aber zügellos ausschweifenden Krieger den Tempel der jungfräulichen Pallas zur Wohnung an. Dieser Demetrius, der bald als Herrscher schwelgte, bald als Flüchtling umherirrte, bald in Feldzügen Entbehrungen und Mühsale aller Art leicht ertrug, bald in Ueppigkeit sich zerstörte, der daneben als gelehrter Mathematiker in Erfindung von Kriegsmaschinen sich einen Namen machte, und als Kunstkenner die Belagerung von Rhodus aufhob, um ein berühmtes Gemälde des Protogenes nicht zu zerstören, ist das treffendste Bild dieser Mischung griechischer Cultur und wilder soldatischer Rohheit. Es entstand eine Zeit der tiefsten Entsittlichung, wo alle Laster fast offen im Schwange waren. Bald

war denn auch Griechenland so verwildert, dass (wie Plutarch im Leben des Aratus erzählt) es fast allgemein wurde, Räuberei zu treiben. Dass auch in diesem Zustande die Kunstübung nicht völlig unterging, darf uns nicht wundern; denn Griechen kämpften, und selbst in dem eigennützigem Streite wurde die gewohnte Achtung und Begünstigung der Kunst nicht vergessen. Aber freilich ein freies geistiges Leben konnte nicht gedeihen.

Dieser Zeit wilder Gährung folgte indessen bald wieder ein friedlicher, geordneter Zustand. Griechische Fürsten beherrschten nun mächtige Reiche; obgleich halborientalisch in Sitten und Ansichten, begünstigten sie mit gewaltigen Mitteln griechische Kunst und Wissenschaft. Es entsteht eine Nachblüthe jener besseren Tage. Die Wissenschaft gewann, wenn auch nicht mehr den reinen Aufschwung jener früheren Zeit, doch Musse und Lust zu mancherlei Forschungen; vorzugsweise Alexandrien wurde durch die Freigebigkeit der Ptolemäer ein Sammelplatz griechischer Gelehrten, für die sich hier nun neue Gebiete öffneten. Die Eroberungszüge Alexanders, die schon anfangs die naturgeschichtlichen Forschungen des Aristoteles begünstigt hatten, gaben die Richtung auf geographische und naturhistorische Studien; die Erklärung der alten Dichter, namentlich des Homer, ward eine theure Pflicht der Pietät; die Götterlehre wurde mit Gelehrsamkeit und Liebhaberei ausgebeutet und zu mannigfaltigen Sagen verarbeitet. Auch die Poesie blieb nicht unthätig; Theokrit erfand die neue Gattung der Idylle, in welcher sich griechisches Zartgefühl mit anmuthiger Natürlichkeit paarte. Die Neigung zu scharfsinnigen Epigrammen begann, der ganze Stoff der griechischen Cultur wurde sinnig und gelehrt durchgearbeitet. Die Philosophie ging auf dem Wege des Platon und Aristoteles zu neuen Systemen über. Auch die bildende Kunst erhielt Gelegenheit sich in neuen Aufgaben zu üben.

Architektur.

In der That hatte die Baukunst jetzt Aufgaben zu lösen, die ihr in Griechenland nicht geboten waren; es galt nicht mehr einzelne Tempel zu bauen, einzelne Märkte mit Säulenhallen zu schmücken, sondern ganze Städte neu zu errichten, mit allem was Luxus und leibliche und geistige Rücksichten erfordern konnten. So vor allen jenes Alexandrien in Aegypten, dessen Reichthum und Volksmenge die Besuchenden in Erstaunen setzte, wo die königliche Burg den vierten Theil der gewaltigen Stadt einnahm, und unter Anderem das Grab Alexanders,

das Gebäude, welches zum Aufenthalt griechischer Gelehrten bestimmt, und die gewaltige Bibliothek, die dort zu ihrem Gebrauche gesammelt war, umfasste. Hier war denn alles griechisch, und die Ptolemäer, die im Inneren des Landes der althergebrachten Weise ihres Volks in jeder Beziehung, auch in künstlerischer sich anschlossen, pflegten hier in der Küstenstadt griechische Kunst. Mit Alexandrien wetteiferte das grosse Antiochien. Auch Troas, Nicäa, Nicomedia, Prusa in Mysien, und Seleucia am Euphrat, in jener Gegend wo so viele Städte entstanden und verschwunden sind, wurden in dieser Zeit prachtvoll und schnell gebaut. Paläste, mit allem was die Ueppigkeit eines asiatischen Königs und der gebildete Geschmack eines Griechen erforderte, Lusthaine¹⁾ zur Erholung der Bürger und zur Feier religiöser Feste, mit allem was den Sinnen schmeicheln konnte, wurden angelegt. Aber nicht bloss das Bleibende, auch das Vorübergehende wurde in so kolossalem Luxus eingerichtet. Schon Alexander liess den Scheiterhaufen, auf dem die Leiche seines Freundes Hephästion verbrannt wurde, wie ein grosses und kostbares Denkmal mit Bildwerk und Statuen reich ausstatten. Nicht minder reich war dann der ungeheure Wagen, in welchem vierundsechzig auserlesene Maulthiere den Leichnam Alexanders selbst aus Persien nach Alexandrien führten, ein Wunder der Mechanik und der Kunst. Später wetteiferten die Könige Ptolemäus Philadelphus von Aegypten und Hiero II. von Syrakus in Prachtwerken dieser Art. Jener errichtete auf der Burg zu Alexandrien bei Gelegenheit eines Festes ein gewaltiges Zelt, dessen grosser Saal auf hölzernen Säulen von 75 Fuss Höhe ruhete, und das von Säulengängen umgeben und mit reichen Teppichen, Fellen wilder Thiere, goldenen und silbernen Schilden, auserlesenen Gemälden und Marmorstatuen üppig geschmückt war. Dieser dagegen liess ein Riesenschiff bauen, dessen Säle mit musivischen Darstellungen ausgelegt waren, welche die ganze Ilias umfassten, das ausserdem Laubengänge, Bäder, ein Gymnasium, einen Bibliotheksaal enthielt und mit grossen mit Kriegsmaschinen versehenen Thürmen bewehrt war, und das er demnächst mit reichen Vorräthen beladen, seinem königlichen Freunde, eben jenem Ptolemäus Philadelphus zum Geschenke sendete. Noch grösser und prachtvoller waren aber die Riesenschiffe, welche der Enkel des letztgenannten Königs, Ptolemäus Philopator, zu seinen Lustreisen bauen liess. Das eine derselben, das Nilschiff, Thalamegus genannt, wurde von viertausend Ruderern bewegt; Säle in mehreren Stockwerken, Gärten mit grossen Lauben, Säulengänge in griechischem und ägyptischem Style wechselten darin.

1) Wie der gewaltige Hain des Apollo bei Antiochien, Daphne genannt.

In Griechenland selbst wurde nicht mehr viel gebaut; dem Bedürfnisse war durch die Vorfahren genügt, auch waren die Volksgemeinden nicht reich und freigebig genug. Der Luxus zog sich aus dem öffentlichen Leben in die Häuser der Bürger. Aus dieser Zeit ist die Vorhalle von zwölf dorischen Säulen vor dem grossen Tempel zu Eleusis, von dem wir in der früheren Periode sprachen, von Demetrius dem Phalereer errichtet. Sie ist dem Gebäude wenig entsprechend und mehr ein Werk des Prunks als der Schönheit.

Athen erhielt auch mehrere Gebäude durch die Munificenz der Könige griechischen Geschlechts, welche die alte Heimath der Kunst und Wissenschaft ehren wollten. Der Tempelbau des olympischen Jupiters, den Pisistratus angefangen hatte, war als ein Werk des Tyrannen während der Macht und Freiheit Athens nicht fortgesetzt worden; jetzt liess Antiochus Epiphanes ihn neu erbauen, aber nun nicht mehr im Style der übrigen Gebäude Athens, sondern im korinthischen. Der Tempel wurde höchst prachtvoll, der grösste der Stadt, mit doppeltem Peristyl, zehn Säulen in der Fronte und zwanzig auf den Seiten. Merkwürdig genug (ein Beweis, wie sehr die griechische Kunst schon ihre Heimath verlassen hatte) ward schon hier ein Römer, Cossutius, als Baumeister gebraucht; auch jetzt aber wurde der Bau nicht vollendet, sondern erst unter Hadrian. Es sind nur geringe Ueberreste von diesem Tempel auf uns gekommen, die wir später erwähnen werden, wie denn überhaupt, sei es durch einen Mangel der Solidität oder aus anderen Ursachen, nur wenig von den Bauten dieser Epoche erhalten ist.

Aus den Nachrichten über dieselben können wir entnehmen, dass der korinthische Styl vorwiegend angewendet wurde, der dorische fast ausser Gebrauch kam. Schon am Schlusse der vorigen Periode scheint man ihm nicht mehr günstig gewesen zu sein. Vitruv (Lib 4. c. 3.) hat uns die merkwürdige Nachricht überliefert, dass mehrere namhafte Baumeister den dorischen Styl verwarfen, nicht als unwürdig, sondern wegen seiner Schwierigkeit. Unter ihnen nennt er besonders den schon oben erwähnten Hermogenes und bemerkt von ihm, dass er aus diesem Grunde bei der Erbauung des Bacchustempels zu Teos seinen Plan geändert habe. Diese Schwierigkeit bestand in der Vertheilung der Triglyphen und Metopen, namentlich in der unvermeidlichen Unregelmässigkeit bei der Anordnung der Ecktriglyphen. Wenn dies wirklich der Grund war, so sieht man, dass hier, wie in der Sculptur, der Sinn auf eine glatte Eleganz und ängstliche Regelmässigkeit gerichtet war, und dass man diese für wichtiger hielt, als die geistige Bedeutung des Kunstwerks, wie wir ähnliche Rücksichten

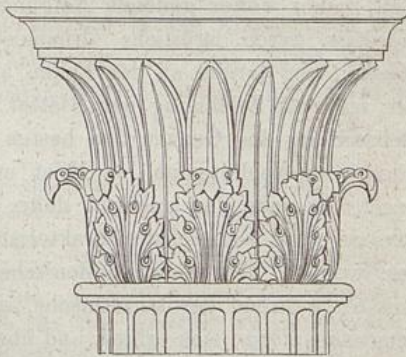
in der Plastik wahrnehmen; vielleicht war aber noch ein anderer Grund vorhanden.

Wie man jetzt überhaupt zum Kolossalen geneigt war, liebte man auch an den Tempeln grössere Ausdehnung und den Säulenreichtum eines volleren Peristyls. Die grössere Breite der Fronte veränderte aber das Verhältniss des Giebels zum Gebäude. Denn während die anderen Theile, mochte die Fronte aus sechs, acht oder zehn Säulen bestehen, stets sich nach der Dicke des Säulenstammes richteten und also immer in gleichem Verhältnisse blieben, wurde die Höhe des Giebels ausschliesslich durch seine Breite bedingt. Je grösser daher die Zahl der Frontsäulen, desto grösser wurde der Giebel nicht bloss an sich, sondern auch im Verhältniss zu dem ganzen übrigen Gebäude. Dies Missverhältniss musste aber bei den kürzeren Dimensionen der dorischen Säule mehr auffallen als bei den anderen Säulenordnungen. Dieser Styl behielt daher nur bei einer mässigen Grösse, höchstens (wie beim Parthenon) bei einer achtsäuligen Fronte seine volle Schönheit, und in einer Zeit wo man zehnsäulige Façaden vorzog, musste er nothwendig unharmonisch und gedrückt erscheinen. Wie geneigt man zu so breiten Façaden war, zeigt unter anderen die zwölfsäulige dorische Fronte an dem eleusinischen Tempel, deren wir eben gedacht haben. Wollte man aber bei so breiten Giebeln den dorischen Styl beibehalten, so mussten die Baumeister versuchen, die Säule immer schlanker zu machen; ein Versuch, der nur misslingen konnte, weil das Charakteristische des Styls, die einfache, gedrungene Kraft dadurch verschwand, und die Details nüchtern und schwächlich werden mussten. Der Verfall des dorischen Baues hatte daher in der Richtung auf das Kolossale einen inneren Grund und diese Richtung führte nothwendig auf die zugleich schlankeren und geschmückteren Formen des korinthischen Styls. So finden wir denn auch schon in der vorigen Periode Spuren des wirklichen Verfalls der dorischen Baukunst, namentlich an einer Halle auf der Insel Delos, welche zufolge der auf den Ruinen erhaltenen Inschrift von König Philipp von Macedonien gestiftet worden. Hier, also an dem Werke einer Zeit, welcher die schönen attischen Bauten noch so nahe lagen, ist schon der Säulenstamm übermässig schlank, der Säulenabstand unerhört weit, das Kapitäl schwächlich, der Echinus desselben geradlinig, das Gebälk niedrig. Wir sehen schon jetzt dieselben Verhältnisse des verderbten dorischen Styls, welche auch in der späteren Römerzeit angewendet werden. Die Säulen einer Tempelruine zu Nemea haben ähnliche schlanke Verhältnisse, und auch das choragische Monument des Thrasyllus, von dem wir schon oben sprachen, kann hierher gerechnet werden, obgleich es freilich, da es

nur Grottenfäçade ist, geringere Bedeutung hat und also Abweichungen eher gestattete.

Auch im ionischen Styl fanden wir schon am Ende der vorigen Periode eine Neigung zu leichteren und schlankeren Verhältnissen und manche, nicht schöne Abweichungen im architektonischen Detail. An einem ziemlich gut erhaltenen pseudodipteralen Tempel zu Aezani in Phrygien, der dieser Periode anzugehören scheint, haben die Säulen eine Höhe von fast zehn Durchmessern, und an der Vorderseite Zwischenweiten von ungleicher Ausdehnung, indem sie sich nämlich von den Ecken nach der Mitte fast bis zur doppelten Breite erweitern. Die Ornamente des Frieses und der Säulen sind willkürlich und spielend, der geradlaufende Kanal zwischen den Voluten ist mit Ranken verziert und in den Kanelluren der Säulen sind unter dem Echinus kleine Vasen in Relief angebracht. Bei der Abnahme des strengeren und reineren Stylgefühls darf es uns nicht wundern, wenn nun auch die dorische und ionische Bauweise ihre Selbstständigkeit aufgeben und mit einander in Verbindung treten. Die Mischung dorischer und ionischer Elemente, die sich an römischen Werken, darunter auch an einem noch dieser Periode angehörigen, nicht selten findet, scheint in dieser Nachblüthe griechischer Kunst eingetreten zu sein. Die Ruinen von Agrigent geben mehrere Beispiele, besonders in dem sogenannten Grabmal des Theron, wo unter einem dorischen Gebälk Säulen stehen, die zwar dorische Kannellirung, aber attische Basen und ionische Kapitäle haben. Eine ähnliche Mischung findet sich auch an einem kleinen merkwürdigen Gebäude in Athen, das dieser Periode angehört, dem s. g. Windthurm, von Andronikus Kyrrhestes erbaut. Es ist achteckig und entspricht mit seinen Seiten den Richtungen der acht Winde, deren Reliefgestalten einen umlaufenden Fries bilden; ein Triton auf der Spitze des flach ansteigenden Daches diente als Windzeiger, und im Inneren befand sich eine Wasseruhr. Die Säulen, welche die beiden Eingangshallen tragen, sind wie die dorischen, ohne Basen, die Kannellirung dagegen ist ionisch, und die in der Nähe gefundenen Kapitäle (Fig. 86), die gewiss dazu gehörten, zeigen eine öfter vorkommende, in dem unteren Blattkranz korinthische, in dem oberen aber an ägyptische

Fig. 86.



Kapitäl vom Thurm der Winde in Athen.

Vorbilder erinnernde Form. In der Nähe dieses Gebäudes stehen noch einige Bögen einer Wasserleitung, welche die Wasseruhr versorgte, diese Bögen sind aber nicht aus kleineren keilförmigen Steinen gebildet, sondern aus je einem Marmorblock in Form eines gekrümmten dreitheiligen Architrav geschnitten. Dies ist um so merkwürdiger, als den Griechen das Princip des Bogenschnittes damals gewiss nicht unbekannt war. Demokrit soll es bereits erfunden haben, und bei dem grossen Verkehr der Griechen mit Etrurien, wo dies Princip, wie wir sehen werden, schon früher in Anwendung kam, wäre es in der That auffallend, wenn sie dasselbe nicht kennen gelernt hätten. Es ist daher sehr merkwürdig und fast nur aus einer Abneigung gegen jede kleinliche oder künstliche Technik oder vielleicht noch eher durch eine Rücksicht auf die Gewohnheit der Arbeiter zu erklären, dass man dennoch hier, wo man doch die Bogenform, also den Schein der Wölbung, bezweckte, statt jenes wohlfeileren und bequemerem, ein so kostspieliges und minder zweckmässiges Mittel anwendete.

Während nun der dorische und ionische Styl in ihrer eigenthümlichen Schönheit vielfach getrübt erscheinen, wurde dagegen der korinthische Styl dieser Zeit, von dem wir freilich auch nur spärliche Reste besitzen, gewiss noch in grosser Reinheit, mit edelster Ausbildung aller Einzelheiten, mit grossem plastischen Geschmacke angewendet; denn so finden wir ihn ja auch noch in späteren römischen Bauten. Zu den schönsten Mustern desselben gehören einige in Eleusis gefundene Fragmente, die Kapitäle der Anten von der inneren Vorhalle zum Weihetempel und das Kapital einer als Träger eines geweihten Dreifusses dienenden Säule, das daher eine dreieckige Form haben musste. Zwar bemerken wir an ihnen bereits die in späterer, römischer Zeit immer weiter gehende Neigung, den vegetabilischen Schmuck des Kapitäls durch figürliche Ornamente zu bereichern, indem nämlich Masken und Greife an den Ecken angebracht sind, allein sie stehen in der scharfen Zeichnung der Blätter und in der eleganten, geistreichen Behandlung des Ganzen den besten Mustern dieser Gattung, den Kapitälern vom Apollotempel zu Milet und vom Monument des Lysikrates, noch sehr nahe und gehören daher vermuthlich in den Anfang dieser Periode. Es ist höchst charakteristisch, dass gerade der dorische Styl, der, welcher der reinen hellenischen Sitte entsprach, zuerst verfallen musste, während der korinthische, eine unbestimmtere, sinnlich reichere, decorative Form, sich erhielt und überliefert wurde. Wir finden uns daher auch hier auf dem Punkte, wo das reine Hellenenthum aufgehört und die griechische Bildung die Form angenommen hatte, in welcher sie auch den Fremden am meisten zugänglich war.

Plastik und Malerei.

Die Plastik dieser Zeit war jedenfalls noch sehr bedeutend, sie erhielt und nutzte die geistige und technische Erbschaft ihrer Vorgänger¹⁾. Es wurde viel und gut gearbeitet, wengleich so gewichtige Namen, wie die des Phidias und Praxiteles, Polyklet und Lysippus nicht mehr vorkommen. Auch hier machte sich die Neigung zum Kolossal und Glänzenden geltend. So wurde in Rhodus, einer durch Handel bereicherten Insel, am Hafen eine Statue des Sonnengottes errichtet, die alle früheren Kolossalbilder übertraf. Sie war das Werk des Chares, eines Rhodiens, der sich in Lysippus Schule gebildet hatte, 70 Ellen oder 105 Fuss hoch, die Finger grösser als sonst ganze Statuen zu sein pflegten. Zwölf Jahre brachte er bei der Arbeit des Erzgusses zu, indem er die Theile einzeln formen und giessen, und dann zusammensetzen musste. Vergleichen wir diese Arbeit mit den kolossalen Bildern der Perikleischen Zeit, die freilich noch bedeutend in der Grösse zurückblieben, so ist bei diesen der strenge Styl zu erwägen, wodurch der Vergleich mit dem Leben ausgeschlossen wurde und das Kolossale als ein Ausdruck des Uebernatürlichen, als die angemessene Erscheinung göttlicher Hoheit, sich darstellte. Hier aber, wo das Bild dem Styl der Zeit gemäss in den bewegten Formen des individuellen Lebens ausgeführt war, musste diese gewaltige Ausdehnung eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, sie musste die Formen leer und bedeutungslos machen, und erschien als eine hohle Anmassung. Nur 54 Jahre stand dieser Koloss, ein Erdbeben warf ihn, wie zur Rüge des menschlichen Hochmuths, zu Boden.

Von da an scheint sich in Rhodus eine eigene Schule gebildet zu haben, welche der Kunstrichtung, die wir in der Niobegruppe haben kennen lernen, am nächsten verwandt war, nur dass sie in der Darstellung des Pathetischen noch einen Schritt weiter ging. Wie weit

¹⁾ Plinius (H. n. 34, 52. in der chronologischen Uebersicht, die er vorausschickt) scheint eine Unterbrechung der Kunst in dieser Periode anzunehmen. Nach den Künstlern, denen er die 121 Ol. anweist, habe die Kunst aufgehört, sei dann aber wieder Ol. 156 aufgeblüht, indem die späteren Künstler zwar weit hinter den früher genannten zurückblieben, aber doch rühmenswerth waren. Er weist ihr also einen Stillstand von etwa 150 Jahren, von der Zeit bald nach dem Tode Alexanders bis zur römischen Besitznahme von Macedonien, an. Seine Bemerkung bezieht sich wahrscheinlich nur auf die Erzgiesser, da sie in dem vom Erzguss handelnden Buch vorkommt, indess ist sie auch in dieser Beschränkung schwerlich genau. Vgl. Brunn Gesch. der griech. Künstler I, 504 ff. 515.

man darin ging, beweist schon jenes merkwürdige Werk des rhodischen Künstlers Aristonidas, der nach der Mittheilung des Plinius, um die Raserei des Athamas auszudrücken, wie er nach Herabstürzung seines Sohnes Learchus reuig dasitzt, Erz und Eisen mischte, damit die durch den Glanz des Erzes hindurch schimmernde Rostfarbe des Eisens die Schamröthe wiedergebe. Besonders aber entstand durch diese Richtung

Fig. 87.



Die Gruppe des Laokoon.

eine Vorliebe für Gruppen im eigentlichen Sinne des Wortes. Schon früher hatte man bei der Darstellung einer Handlung durch mehrere freistehende Statuen, wie sie beispielsweise in Giebelfeldern vorkam oder auch sonst zwei Figuren mit einander verbunden und so kleinere Gruppen gebildet, aber immer doch so, dass die Sonderung der Gestalten, und dadurch die Ruhe epischen Vortrages vorherrschend blieb.

Jetzt dagegen liebte man Momente eines leidenschaftlichen Handelns, gewissermaassen die Katastrophe des Herganges unmittelbar zur Anschauung zu bringen und durch mehrere, auch äusserlich verbundene, unter einander verschlungene Gestalten darzustellen. Eine Aufgabe, die eigentlich dem Gebiete der Malerei angehört und daher manches den höheren Gesetzen der Plastik entgegenwirkendes mit sich bringt, die aber auch ausser dem Werthe der Ueberwindung grosser technischer Schwierigkeiten, mancherlei feine Wechselwirkungen sowohl in Beziehung auf geistigen Ausdruck als auf die Erscheinungen der Formen und des Lichtes gewährt, und also wohl eine Erweiterung des Kunstgebiets genannt werden darf.

Das Vorzüglichste, was wir in dieser Weise kennen, ist die berühmte Gruppe des Laokoon (Fig. 87), gewiss aus dieser Zeit¹⁾, ein Werk der rhodischen Bildhauer Agesander, Polydorus und Athenodorus. Der Gegenstand gehört bekanntlich dem Kreise der troischen Sagen an. Als die Troer sich rüsteten das hölzerne Ross, in dessen Schooss die griechischen Helden verborgen waren, in die Stadt aufzunehmen, ahnete Laokoon, der Priester Neptuns, das Verderben und warnte eifrig. Für dieses Widerstreben gegen die Pläne der Götter wurde er gestraft, zwei gewaltige Schlangen entwinden sich dem Meere, eilen geraden

1) Seit den Tagen Winkelmanns und Lessings findet eine Meinungsverschiedenheit über die Entstehungszeit des Laokoon statt, indem die Einen ihn, wie der Verfasser dieses Buchs, in die rhodische Schule, die Anderen und mit ihnen auch der Bearbeiter dieser Auflage, in die Zeit des Kaisers Titus setzen. Die letztere Ansicht stützt sich besonders auf die einschlägige Stelle des Plinius (36, 38), welche so lautet: *Nec deinde multo plurimum fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexu de consili sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.* Die Worte *de consili sententia* seien nämlich nach Lachmanns richtiger Erklärung nur zu übersetzen „auf Entscheid des Rathes“ und zwar wie der Zusammenhang ergebe, des kaiserlichen Rathes, des Rathes des Titus, welcher den drei Rhodiern diese Aufgabe gestellt habe. Diese Erklärung, die eine Zeitbestimmung enthalten würde, wird von der anderen Seite bestritten. „Der Ausdruck nähert sich allerdings dem Curialstyl, aber offenbar ist er gewählt mit Rücksicht auf die Schwierigkeit des von den Künstlern zu lösenden Problems, welche Plinius uns ausführlich genug darlegt; nämlich den Vater, die zwei Söhne, die vielfältigen Windungen der zwei Schlangen in einem einzigen Marmorblocke darzustellen. Dieser scheinbare Widerstreit zwischen der Natur der Aufgabe und der Möglichkeit einer Lösung findet endlich eine alle Forderungen befriedigende Erledigung durch die Vermittelung der *consili sententia*, der allseitigen Ueberlegung der zu dem einen Werke vereinigten Künstler, welche diesen Widerstreit wie durch einen Richterspruch entscheiden“. Brunn, *Gesch. der griech. Kunst* I. 476 ff.

Weges zum Altar, wo Laokoon opfert, umschlingen und tödten ihn mit seinen Knaben. Dieser Moment ist hier dargestellt; wir sehen den Vater und zwei jugendlich zarte Söhne von den gewaltigen Schlangen umschlungen; der jüngere Knabe sich bereits im Todeskampfe windend, der ältere noch ganz unverletzt, voll Mitleid zum Vater aufblickend, dieser zwischen beiden, am meisten von der Wuth der Ungeheuer ergriffen, auf den Altar niedergedrückt, das Haupt zum Himmel gewendet, den eignen Schmerz und das Leiden der Kinder emporrufend. In allen Theilen ist das Werk meisterhaft durchgeführt. Die ganze Anordnung, die pyramidalische Gestalt der Gruppe (welche die höchste Einheit der Handlung hervorbringt und die geschickte Unterordnung der Seitenfiguren unter die Hauptperson begünstigt), die Schönheit der Linien, die Charakteristik desselben Gefühls in den drei verschiedenen Gestalten, die treffliche Ausführung der Körper, vor allem aber der tiefe und dabei so edle und rührende Ausdruck des Schmerzes verdienen die höchste Bewunderung. Man hat die Gruppe mit Recht eine Tragödie in drei Akten genannt, im Vater der mittelste, in welchem Energie und Pathos am höchsten. Man sieht die Muskeln des kräftigen Körpers durch den Schmerz gespannt und aufgeschwellt, die Brust durch den beklemmten Athem gehoben, den Unterleib eingezogen durch den Seufzer, welchen der klagende Mund ausstösst. In diesem höchsten Körperschmerze aber hält ihn der Geist noch aufrecht, er mässigt den Ausbruch der Klage, im Hinblick auf die Pein der Kinder empfindet er das eigene Leiden weniger. Er klagt, aber er schreit nicht, sein Antlitz hat einen leisen Zug des Unmuths, des Vorwurfs über die unverdiente Strafe, in den Falten der Stirn sieht man, wie noch die Kraft der Seele mit dem körperlichen Schmerze ringt. Es ist in jeder Beziehung ein tiefes, edles Kunstwerk.

Bei alledem ist doch nicht zu läugnen, dass diese Darstellung des Leidens weiter geht, als es die ruhige Würde des Phidias und selbst der reine Geschmack der Schule des Skopas und Praxiteles geduldet haben würde. Sie ist nicht frei von einem Streben nach Effect, man möchte sagen von einem theatralischen Charakter; man findet schon eine fast absichtliche Entwicklung psychologischer und anatomischer Kenntnisse. Die Gruppe der Niobe hat einen höchst verwandten Gegenstand, auch da das Leiden durch eine Strafe der Götter, der eigene Schmerz mit dem Mitgefühl der Kinder; wie ganz anders, wie viel würdiger ist er aber da gefasst, und dennoch wie viel ergreifender!

Wir bemerken in der griechischen Tragödie, dass die blutige Katastrophe, der Moment des Mordens, fast niemals auf der Bühne vorgeht. Der Grund ist offenbar nicht, den Zuschauer zu schonen, ihm das Aeus-

serste zu ersparen. Vielmehr wird der Schmerz möglichst entwickelt; hinter der Bühne hört man den Todeskampf, den Schrei des Sterbenden, dann werden die Pforten des Palastes geöffnet, man sieht den Leichnam, die Nahverwandten lassen die Klage in den gewaltigsten, schmerzvollsten Tönen lang ausdauernd erschallen. Der lange Schmerzgesang mit seinen einfachen Ausrufungen zeigt deutlich, dass er nicht bloss gesprochen, sondern in tieferschütternden Weisen vorgetragen wurde. Man kennt die grosse Wirkung der Musik auf die Griechen; gewiss brachte dieser Gesang die tiefste, schmerzlichste Bewegung bei den Zuhörern hervor. Auf eine weichliche Milderung war es also nicht abgesehen, sondern ein anderer künstlerischer Grund muss die Dichter zu jener Enthaltbarkeit bestimmt haben, und ich glaube ein völlig richtiger. Nicht die äussere Erscheinung bewegt uns, sondern das, was wir empfinden. Schon bei wirklichen Ereignissen können wir dies wahrnehmen. Jeder, der sich selbst und andere beobachtet, muss es bemerken, dass die sinnliche Erscheinung eine gewisse Kälte mit sich führt. Der erste Anblick einer geliebten Leiche erschüttert uns bis ins innerste Mark, treibt die Thränenströme und den lauten Ausruf des Schmerzes hervor; bei fortdauernder Nähe aber befällt uns ein Gefühl der Gewöhnung, die leblose Erscheinung wird uns eine materielle, äussere, sie nimmt schon etwas von der Gleichgültigkeit an, welche jeder sinnliche Stoff für uns hat; erst wenn sie wieder entfernt ist, bemächtigt sich die Phantasie des Gegenstandes und das Gefühl des Schmerzes entwickelt sich nun in seiner Tiefe. Noch viel mehr gilt dies von der Kunst, wo nichts Persönliches mitwirkt, sondern etwas Fremdes uns ergreifen soll. Da kommt es vor Allem darauf an, die Phantasie des Zuschauers zu erregen. Um dies zu bewirken, muss die Kunst ihr wohl entgegenkommen, ihr Stützpunkte darbieten, an denen sie sich erhebt, nicht aber den Gegenstand in seiner ganzen sinnlichen Breite erschöpfen. Wollte sie ihr alles vorlegen, ihr nichts übrig lassen, so würde ihre Wirkung geringer sein. Sehr deutlich können wir das wahrnehmen, wenn wir selbst den Versuch machen, das, was der Künstler verhüllt, uns vollständig auszumalen; schon dies schwächt die freie Wirkung des Werks. Das Sinnliche ist überall nur ein Mittel des Geistigen, wenn es überwiegend wird, ertötet es dies; der Moment des sinnlichen Leidens ist daher nicht der vorzugsweise wirksame. Hauptsächlich gilt dies für die bildende Kunst, denn in der Poesie ist schon das Medium der Sprache ein geistigeres, und auf der attischen Bühne hinderte die Maske und gewiss auch die musikalische Begleitung eine grob sinnliche Auffassung, so dass mit Recht in den besseren Zeiten die Plastik noch nicht so weit ging wie die Tragödie. Diese schonende Rücksicht auf

die Phantasie, dieses Maasshalten in der vollen sinnlichen Wahrheit ist nun der griechischen Kunst durchaus eigen. Es mochte wohl kein ausgesprochenes Princip sein, es war diesem Volke von so lebendiger Phantasie natürlich. Den Künstler riss das Feuer des eigenen Gefühls fort und er rechnete auf die entgegenkommende Erregbarkeit der Beschauer.

Es hängt dies zusammen mit dem was man die Ruhe der griechischen Kunst nennt. Eine todte starre Ruhe, wie die der ägyptischen Statuen, war ihr immer sehr fremd, vielmehr strebte sie recht eigentlich nach Leben, und wir haben ja gesehen, wie in einer früheren Periode sich dies Bestreben sogar oft auf eine gewaltsame, unharmonische Weise äusserte. Von diesem Uebermaasse hielt sich die schönste Zeit der griechischen Kunst frei, aber ihre Ruhe war nur die Erhebung über jene leidenschaftliche Weise; das Belebende, Kräftige in jener blieb erhalten, es erschien nur gemässigt und geläutert. Der Ausdruck einer sinnlichen, leidenschaftlichen Kraft ist daher auch in den meisten Götterbildern zu erkennen, aber die Aeusserung wurde vermieden; in diesem Sinne war schon der Charakter der Gestalten gebildet, in diesem Sinne wurde der Moment behandelt. Bei Darstellungen der Leidenschaft und des Schmerzes kam es daher darauf an, diese Ruhe in der Bewegung zu erhalten. Das was in der Wirklichkeit sich gewaltsam, unharmonisch äussert, wurde hier in ein edles, rhythmisches Maass gebracht. Daher wurde denn auch der Moment oder doch die Anordnung so gewählt, dass das, was nur in sinnlich gewaltsamster Weise sich äussern konnte, vermieden, aber die tiefste geistige Bewegung beibehalten wurde. Wir haben schon bei der allgemeinen Betrachtung des griechischen Kunstsinnnes gesehen, wie dies auch mit sittlichen Ansichten zusammenhing. Das Ethos sollte mit dem Pathos verbunden werden, die Ruhe des Charakters auch in der Leidenschaft bewahrt bleiben. Daher fordern die Philosophen, besonders Aristoteles, bei der Kunst eine Katharsis, eine reinigende Wirkung für das Gemüth, sie soll die Gemüthsbewegungen edel darstellen, damit sie die Lust daran in der Seele bilde, sie soll der Leidenschaft ihr ideales Abbild entgegenhalten, um sie zu heilen und zu reinigen. Man hat in neuerer Zeit bekanntlich so viel von dem Styl, als einem Erforderniss der höheren Kunst gesprochen; wenn ich nicht irre, besteht er hauptsächlich in dieser Ruhe in der Bewegung, in dem Mässigen, welches das Momentane zum Ewigen erhebt, das Leidenschaftliche läutert.

So war es eine doppelte, allerdings innerlich zusammenhängende Rücksicht, welche Darstellungen wie die des Laokoon in der schönsten Zeit nicht aufkommen liess, eine künstlerisch psychologische und eine

sittlich ästhetische. Freilich sind beide dem Erfinder des Laokoon noch nicht fremd. Seine Auffassung zeigt uns nicht bloss die gewalt-samen Aeusserungen sinnlichen Schmerzes, sondern ein geistiges, männ-liches Erheben darüber, seine Ausführung geht zwar schon ziemlich weit in detaillirter Naturwahrheit, aber sie bleibt auch da noch in den Schranken des edleren Styls; indessen ist dennoch jenes Erheben schon

Fig. 88.



Die Gruppe des farnesischen Stiers.

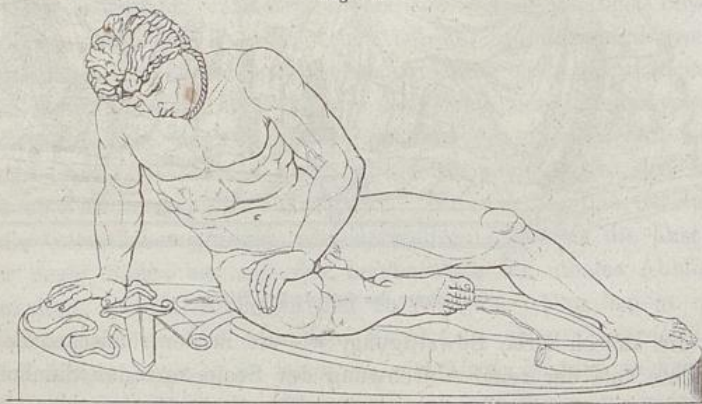
mehr die stoisch-herbe Bewältigung, wie sie in der römischen Zeit sich ausbildete, als der reine Aufschwung der Seele, und das Sinnliche des Schmerzes hat jedenfalls an unserem Mitgefühl einen grossen Antheil.

Die andere bedeutendste Gruppe, welche uns übrig geblieben, ist wahrscheinlich auch ein Werk dieser Zeit; sie ist unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt, und jetzt mit den übrigen Stücken der Farnesischen Erbschaft in Neapel (Fig. 88). Plinius erwähnt ihrer

als von Rhodus nach Rom gebracht und nennt die Künstler Apollonius und Tauriscus aus Tralles. Auch hier ist der Gegenstand ein sinnlich-tragischer. Antiope, die Mutter des Amphion und Zethus, die sie als Jungfrau dem Zeus geboren, war ebendeswegen der Dirce, der Gemahlin des Lykus, zur Peinigung übergeben, sie entsprang zwar, wurde aber wieder entdeckt, gerade als Dirce eine bacchische Feier auf dem Kithäron beging. In bacchischer Raserei, zum Theil auch durch Eifersucht gequält, gab Dirce den Befehl, ihre Nebenbuhlerin von einem wüthenden Stier schleifen zu lassen, da aber erscheinen die Söhne der Antiope, erkennen ihre Mutter und die der Antiope zugedachte Strafe wird an der Dirce vollzogen. Der Moment der Gruppe ist der, wo die Jünglinge die unglückliche Dirce an die Hörner des wüthenden Thieres anbinden. Sowohl in der Anordnung als in geistiger Wirkung steht diese, der Masse nach bedeutend grössere Gruppe hinter dem Laokoon weit zurück; es fehlt ihr sowohl an einer architektonischen Einheit als an einem geistigen Mittelpunkte des Interesses. Die Gestalten haben in der Heftigkeit ihrer Bewegungen etwas Theatralisches, die Linien durchschneiden sich unruhig; das Ganze ist nicht viel mehr als ein sinnlich imposanter Schmuck eines öffentlichen Platzes. Wir müssen übrigens bei dieser Gruppe darauf aufmerksam machen, dass sie sehr stark und wie es scheint, nicht überall richtig ergänzt ist.

Ziemlich gleichzeitig mit der Schule von Rhodus scheint in Pergamum eine nicht unbedeutende Kunstblüthe geherrscht zu haben. Mehrere

Fig. 89.



Der sterbende Gallier im capitolinischen Museum.

Künstler, sagt Plinius, Isigonus, Phymachus, Stratonikus, Antigonus stellten die Schlachten des Attalus und Eumenes gegen die Gallier dar. Auf diese Darstellungen, die in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts

entstanden, bezieht man nicht ohne Wahrscheinlichkeit zwei hochgefeierte, einander sehr nah verwandte Werke, den sterbenden Fechter im capitolinischen Museum (Fig. 89) und die Pätus und Arria genannte Gruppe in der Villa Ludovisi (Fig. 90). Diese Benennungen sind nun freilich nicht richtig, beide stellen Gallier dar, welche in edlem Barbarenstolze den Tod der Knechtschaft vorziehen. Jener ist bereits von

Fig. 90.



Gallier und sein Weib in Villa Ludovisi.

der tödtlichen Wunde überwältigt, er liegt auf seinem Schild, den er nur mit seinem Leben dem Feinde lässt, kaum noch fähig sich aufrecht zu halten, das Haupt mit stieren Augen schon geneigt, während der andere, nachdem er zuerst sein ihm am Arm hängendes Weib getödtet, nun auch in wilder Leidenschaft sich selbst das Schwert in die Brust stösst. Dies sind andere Aufgaben als wir bis dahin fanden,

hier ist nicht jene friedliche Schönheit, jenes sanft Elegische, wie es über der Darstellung sterbender Hellenen ausgebreitet ist, hier galt es überhaupt nicht, idealere Schönheit zu bilden, sondern das Wesen eines Barbaren in Körperformen und Benehmen selbst auf Kosten der Schönheit charakteristisch ergreifend darzustellen und diese Aufgabe ist mit Meisterschaft gelöst. Man vergleiche, um sich der Eigenthümlichkeit dieser Werke bewusst zu werden, das unter dem Namen des Pasquino bekannte, in Rom befindliche Fragment einer öfter wiederholten Gruppe, das zwar auch dieser Periode zugeschrieben ist, aber wohl etwas höher hinaufreicht. Es stellt den Menelaos dar, wie er in tiefstem Schmerz mit klagend zum Himmel gerichteten Blick den entseelten, jugendlich schönen Körper des Patroklos ergriffen hat um ihn davonzutragen. Auch hier eine hoch pathetische Situation, aber verklärt durch die reinste, idealste Schönheit, ähnlich wie in der Niobegruppe.

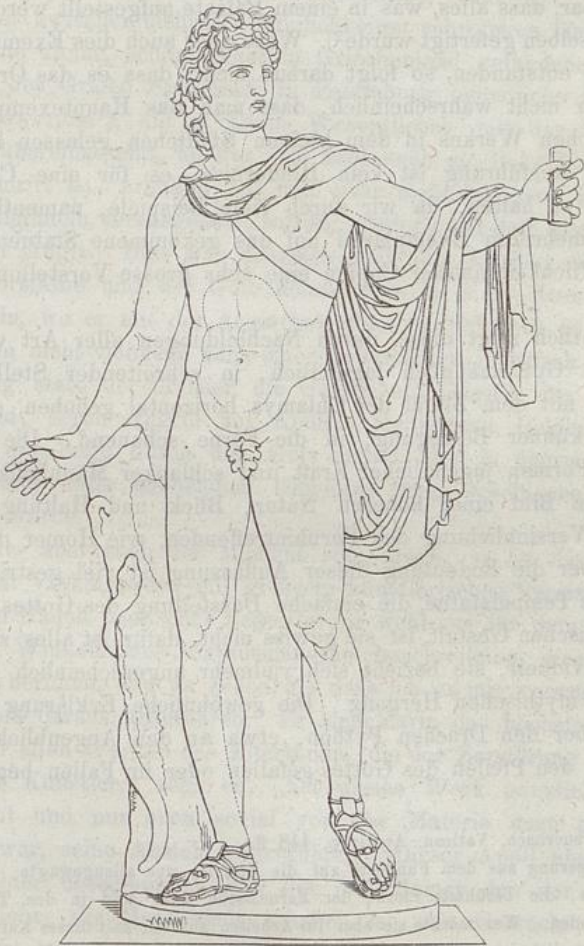
In neuester Zeit hat man scharfsinnig noch einige andere Reste der pergamenischen Schule in unserem Denkmälervorrath nachgewiesen. Auf der Akropolis von Athen befanden sich als Weihgeschenke des Königs Attalus vier Kampfgruppen in Figuren von 3 Fuss Höhe ausgeführt, nämlich der Giganten- und Amazonenkampf, die Schlacht bei Marathon und die Vernichtung der Gallier in Mysien. Mehrere in verschiedenen Museen erhaltene Statuen stimmen im Gegenstand und im Maass damit überein und sind auch im Styl jenen oben besprochenen Werken sehr ähnlich.

Wenn wir in den pathetischen Werken der rhodischen und pergamenischen Schule einen Zusammenhang mit den Schöpfungen der jüngeren attischen Kunst erkennen, so ist dies nicht minder hinsichtlich der übrigen künstlerischen Bestrebungen dieser Zeit der Fall. Schon in den Werken des Praxiteles lagen, wie wir oben bemerkten, die Keime zu einer Richtung auf das Weiche und Ueppige, die im weiteren Verlauf von dem reinen Adel der Kunst abführen und bedenkliche Schöpfungen hervorrufen musste. Die Kunst dient jetzt vielfach einem weichen Sinnenreiz und nichts ist charakteristischer für sie, als die allen Anzeichen zufolge dieser Periode angehörige Schöpfung des Hermaphroditen, an der sich zwar das höchste technische Raffinement entwickeln konnte, die aber immer sittlich anstössig bleibt. Daneben finden wir, auch durch Praxiteles vorbereitet, eine Richtung auf das Idyllische und Naive, welche den gleichzeitigen Erscheinungen auf dem Gebiet der Poesie verwandt ist. Dahin gehört der Künstler Boëthus, der durch Kinderfiguren, namentlich durch die vielfach in Copien erhaltene Statue eines Knaben, der seine Kräfte an einer Gans probirt, berühmt war. Die schöne auf dem Capitol befindliche Bronzefigur des Dornausziehers,

welche man dieser Zeit zugeschrieben hat, scheint nach dem strengeren Styl im Kopf und Haar einer früheren anzugehören, dagegen können die in vielen Museen vorkommenden Statuen eines flötenden, angelehnt stehenden Satyrknaben, die jenem Satyr des Praxiteles verwandt nur noch idyllischer und naiver sind, wohl als Werke dieser Kunstrichtung betrachtet werden.

Auch auf dem Gebiet der Götterdarstellungen scheinen noch bedeutende und eigenthümliche Schöpfungen entstanden zu sein. So zu-

Fig. 91.



Apoll vom Belvedere.

nächst ein berühmtes und vielbesprochenes Werk, der s. g. Apoll vom Belvedere, im Vatican (Fig. 91). Zwar ist seine Entstehungszeit eben-

sowenig wie der Künstler, von dem es herrührt, bekannt, und manche Gründe sprechen dafür, dass wenigstens diese Statue erst in der Kaiserzeit und in Italien gearbeitet sei. Gewiss wäre dieses, wenn, wie einige Sachkundige behauptet haben, der Marmor nicht griechischer, sondern carrarischer wäre; indessen wird dies von anderen bestritten oder bezweifelt¹⁾. Der Fundort Capo d'Anzo, das alte Antium, war ein Lieblingsaufenthalt der ersten Cäsaren, Caligula's und Nero's Geburtsort, und daher erst in dieser Zeit besonders begünstigt. Allein bekanntlich war ja Italien reich genug an griechischen Werken, und es war nicht wohl denkbar, dass alles, was in einem Palaste aufgestellt werden sollte, erst für denselben gefertigt wurde²⁾. Wäre aber auch dies Exemplar wirklich so spät entstanden, so folgt daraus nicht, dass es das Original sei. Es ist sogar nicht wahrscheinlich, dass man das Hauptexemplar eines so vorzüglichen Werkes in dem kleinen Städtchen gelassen hätte, und die geniale Ausführung ist kein Hinderniss, es für eine Copie oder Nahahmung zu halten, da wir durch viele Beispiele, namentlich durch manche in mehreren Exemplaren auf uns gekommene Statuen uns von der Vortrefflichkeit antiker Copien eine sehr grosse Vorstellung machen können³⁾.

Bekanntlich zeigt diese, durch Nachbildungen aller Art verbreitete Gestalt den Gott männlich jugendlich, in schreitender Stellung, den linken Arm mit dem Zipfel der Chlamys horizontal gehoben, das Haupt in leichter kühner Bewegung, in die Ferne schauend. Die edelsten, leichtesten Formen jugendlicher Kraft und schlanker Männlichkeit geben das würdige Bild einer höheren Natur, Blick und Haltung sind die trefflichste Versinnlichung des Fernhinterfahenden, wie Homer den Apollo nennt. Ueber die Bedeutung dieser Auffassung ist viel gestritten; eine gewöhnliche Tempelstatue, die einfache Darstellung des Gottes in seiner charakteristischen Gestalt, ist sie gewiss nicht, dafür ist alles zu momentan, zu individuell, sie bezieht sich vielmehr augenscheinlich auf einen bestimmten mythischen Hergang. Die gewöhnliche Erklärung denkt an den Sieg über den Drachen Python, etwa an den Augenblick, wo der Drache von den Pfeilen des Gottes gefallen oder im Fallen begriffen ist;

1) Vgl. Feuerbach, Vatican. Apollo p. 418 ff.

2) Die Folgerung aus dem Fundorte auf die Zeit ist eine allzugewagte. Der Farnesische Hercules, die berühmte Flora, der Farnesische Stier sind in den Thermen des Caracalla gefunden. Wer möchte sie aber für Arbeiten aus der Zeit dieses Kaisers halten?

3) Ein neuerlich in Rom zum Vorschein gekommener, freilich nicht vollständig erhaltener Marmorkopf, der in den Dimensionen genau mit dem der belvederischen Statue übereinstimmt, dieselbe aber an Freiheit und Grossartigkeit der Behandlung bedeutend übertrifft, steht gewiss dem Original dieser Statue näher.

Andere glauben hier den Apoll als den Schützenden, der die Pest vertreibt, oder gar als den verderblichen, Pestbringenden, etwa so wie er im Anfange der Ilias erscheint, deuten zu können. Auch an eine Darstellung aus den Eumeniden des Aeschylus ist gedacht, und zwar an den Moment, wo der Gott die Furien, die es wagen, selbst in seinem Tempel zu Delphi den Muttermörder Orestes anzufallen, mit strenggebetenden Worten aus dem Heiligthume hinausweist. Aber alle diese Erklärungen sind durch eine neuere Entdeckung widerlegt, die freilich auch wieder zwischen mehreren Möglichkeiten schwanken lässt. Es ist nämlich eine kleine, schon früher in Griechenland gefundene und jetzt im Besitz des Grafen Stroganoff in Petersburg befindliche Bronzefigur bekannt geworden¹⁾, die in allem Wesentlichen mit der Statue des Belvedere übereinstimmt, an der sich aber auch die linke Hand, die an jener restaurirt ist, erhalten hat und zwar nicht mit dem Bogen, der für jene allgemein vorausgesetzt wurde, sondern mit dem alten Schrecksymbol der Aegis. Dies war demnach auch das Attribut der berühmten Marmorstatue und der Gott könnte wie in einer Scene der Ilias gedacht sein, wo er mit der Aegis bewaffnet die Griechen in die Flucht treibt, wenn nicht vielmehr nach einer geistreichen, mehrfach gebilligten Vermuthung statt der Achäer die Gallier als Gegner des Gottes zu denken sind, deren Angriff auf Apollos Heiligthum, Delphi, im Jahre 278 nach der Sage durch den Gott selbst, der in übermenschlicher Schönheit und unter drohendem Unwetter ihnen erschienen sein soll, abgewehrt wurde.

Welches aber auch der Moment sein möge, so ist die Statue in den edelsten Verhältnissen mit grossem künstlerischen Verstande gebildet, und ein Hauch poetischer Begeisterung weht aus ihr dem Beschauer entgegen. Winkelmanns enthusiastische Beschreibung dieses Kunstwerks²⁾ ist berühmt, und zu schön, als dass ich es mir versagen dürfte, einige Stellen daraus anzuführen. Er sieht darin das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, die der Zerstörung entgangen sind. „Der Künstler,“ sagt er, „hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut und nur eben soviel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen. Dieser Apoll übertrifft alle anderen Bilder desselben so wie der des Homer den der folgenden Dichter. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit

¹⁾ Vgl. Stephani, Apollon Boedromios. Petersburg 1860.

²⁾ Werke Th. VI. S. 259.

vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert; keine Adern noch Sehnen erhitzen diesen Körper. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth blähet sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen.“ So ergiesst sich Winkelmann in seiner begeisterten, uns schon etwas veraltet klingenden, aber darum nicht weniger schönen Sprache noch weiter. Er vergisst, wie er sagt, alles Andere über dem Anblick dieses Wunderwerkes und nimmt selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.

Auch diese Begeisterung können nun zwar die heutigen Kunstkennner nicht ganz theilen. Durch die Kenntniss der Bildwerke vom Parthenon sind wir an eine einfachere, ruhigere Haltung gewöhnt; wir werden uns nicht verhehlen können, dass in dieser Darstellung des Gottes schon etwas Absichtliches, Theatralisches, wenn auch nur in geringem Maasse, enthalten ist. Die fast über die Natur schlanken Glieder, der bedeutungsvolle Ausdruck des Kopfes, Einzelheiten, die an Fehler streifen und doch die Schönheit des Ganzen erhöhen, die rasche Bewegung, bei der mit grosser Kunst und Absicht alles für eine momentane Aeusserung concentrirt ist, alles dieses hat etwas Modernes und Anspruchsvolles. Wir finden darin eine Vorstellung des Ideals, wie sie Winkelmann selbst in dieser Stelle sehr deutlich ausspricht, wo eben nur so viel von der Materie aufgenommen ist, als nöthig war, um die Absicht des Künstlers auszuführen, mithin ein Ueberwiegen des Geistigen, während wir von dem Kunstwerke eine völlige und gleichmässige Durchdringung der beiden Elemente, des Geistigen und des Materiellen fordern. Es ist jene subjective Idealität, ein vereinzelter Gedanke, nicht eine verkörperte Vorstellung des Volks. Bei alledem aber ist der Gedanke des Werkes so schön, der Gott der Musen und der Begeisterung mit so vollem poetischen Feuer dargestellt, dass jeder Unbefangene einen Anklang dieser Begeisterung empfinden muss. Dabei hat auch die Ausführung und die Naturwahrheit nicht durch dies enthusiastische Streben gelitten, und es ist eine Schönheit und Eleganz der Linien in den Umrissen der Figur, welche das Auge besticht. Man kann, glaube ich, den vaticanischen Apoll am Besten dadurch charakterisiren, wenn man ihn das geistreichste Bildwerk des Alterthums nennt, womit denn ebensowohl auf die Vorzüge als auf das Mangelhafte der

Richtung, welcher er angehört, hingedeutet ist. In welche andere Epoche könnte man daher ein solches Werk mit grösserer Wahrscheinlichkeit setzen, als in die Alexandrinische, in die Zeit des epigrammatischen Scharfsinns, wo die frische Unbefangenheit der früheren Zeit verloren war, wo aber die Epigonen des alten Griechenlands mit Empfänglichkeit und Enthusiasmus die geistigen Schätze ihrer Vorfahren durcharbeiteten. Da ist es denn sehr begreiflich, dass ein genialer, noch mit allen Mitteln der Technik vertrauter Künstler sich in platonischem Sinne für eine höhere Idee begeistert, und so dies herrliche und eigenthümliche Werk hervorgebracht hat, dem vielleicht nichts fehlt, als die reine Anspruchslosigkeit der früheren Zeit.

Unter den auf uns gekommenen Werken des Alterthums mögen noch mehrere dieser Zeit zuzuschreiben sein, namentlich die berühmte Artemis von Versailles (Fig. 92), die sich jetzt im Louvre befindet, ein in allen Beziehungen dem Apoll sehr verwandtes Werk, ferner die Ariadne (früher Kleopatra genannt) im Vatican, ein herrliches, schlafendes Weib in den edelsten Formen, und der barberinische Faun (jetzt in München), das geistreichste Bild der Trunkenheit. Ausserdem aber ist uns eine Anzahl schöner Porträtstatuen erhalten. Allerdings waren viele Porträte in dieser üppigen Zeit ohne Zweifel nur Producte der Schmeichelei; es wird berichtet, dass die Athener dem Demetrius Phalereus nicht weniger als 360 Statuen setzen liessen, welche sie, als er bei dem Andringen des anderen Demetrius, des Poliorketes, verjagt wurde, wieder

Fig. 92.



Artemis von Versailles.

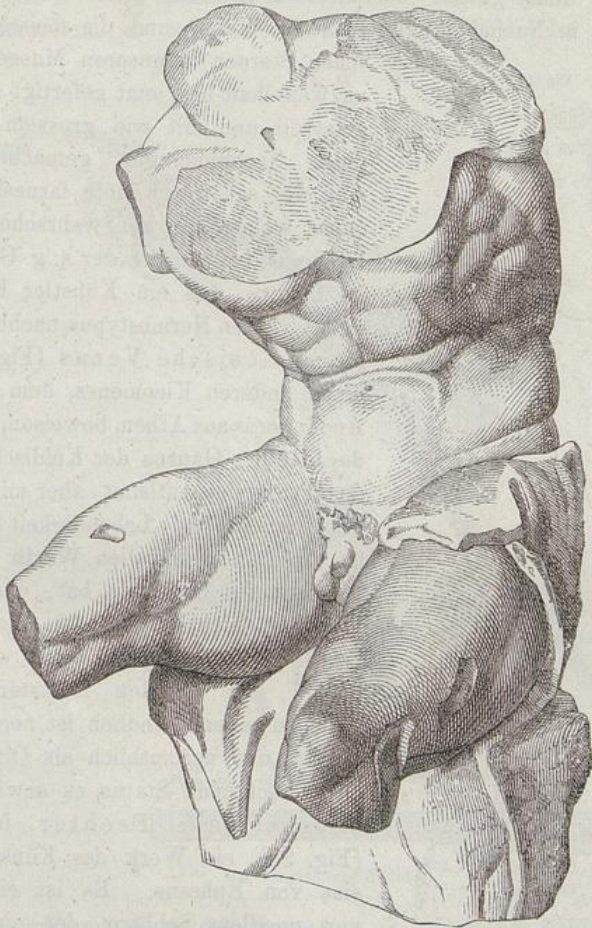
umstürzten. Andererseits war aber gerade die geistreiche und treffende Wiedergabe des individuellen Lebens auch in seinen feineren Zügen eine der Kunstrichtung dieser Zeit entsprechende Aufgabe. Wir können aus Andeutungen des Plinius entnehmen, dass die Porträtkunst der früheren Zeit eine idealere Richtung hatte und bestrebt war, „edle Männer noch edler darzustellen“, die Büsten des Perikles, die zum Theil sogar noch Spuren des alterthümlichen Styls zeigen, vor Allem aber die wundervoll einfache und grossartige Statue des angeblichen Phocion im Vatican und, wenn auch in geringerem Grade, die Meisterstatue des Sophokles im Lateran, können uns eine Vorstellung von den Porträten der früheren Zeit geben. Statt dieser idealeren Auffassung machte sich aber später, besonders, wie es scheint, durch Lysippus und seine Nachfolger, die Neigung zu einer mehr individuellen, charakteristischen Darstellungsweise geltend, wie wir sie in den Porträten dieser Zeit bemerken. Unter ihnen sind besonders hervorzuheben die geistreich und meisterhaft behandelten Statuen der Komödiendichter Posidippus und Menander im Vatican, ferner die Statuen des Aristoteles in Palast Spada in Rom und des Aeschines in Neapel.

Auch aus dem Ende dieser Periode sind uns mehrere Werke erhalten, die wenn auch zum grossen Theil abhängig von den Erfindungen früherer Meister, doch noch eine bedeutende künstlerische Kraft voraussetzen. Dahin gehört vor Allem der Torso des Vatican (Fig. 93), eines der bewundernswürdigsten plastischen Werke des Alterthums, der Inschrift zufolge von einem sonst unbekanntem Apollonius von Athen. Dieses Fragment, dessen Kopf, Arme und Beine leider fehlen, zeigt den Körper eines sitzenden Mannes in kräftigem Alter. Seine Muskeln sind stark, wie durch Kämpfe herausgearbeitet, aber keinesweges hart, sondern in lebensvoller Weiche, mit dem schönsten Schwunge der Linien, die wie sanfte Wellen in einander schmelzen. Wenn die Verstümmelung dieses Meisterwerks zu bedauern ist, so hat sie für uns den Vortheil, uns recht ausschliesslich auf den Theil der antiken Kunst hinzuweisen, in welchem sie am Grössesten war, auf die bedeutsame Behandlung des Körpers. Mehr als vor irgend einem anderen Werke fühlen wir hier, wie jede Muskel Leben und geistiges Leben ist, und wie eine göttliche Hoheit sich mit der vollsten Wirklichkeit verbindet. Man glaubt mit Grund, dass der Torso einen ruhenden Hercules darstellt, „wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt, und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat“¹⁾. Dass wir die Darstellung eines Gottes sehen, ist nicht zu

1) Winkelmann, Th. VI. S. 167.

bezweifeln, denn die Gestalt zeigt nur das Nothwendige der menschlichen Bildung, alles Zufällige ist verschwunden, Adern und Sehnen sind nicht sichtbar. Aber während sonst der ideale Charakter leicht eine der Natur nicht angemessene Einförmigkeit hervorbringt, ist hier

Fig. 93.



Torso des Hercules.

zugleich das volle sinnliche Leben, die natürlichste Behandlung des Fleisches; Ideales und Wirkliches sind verschmolzen wie in keinem anderen Werke ausser den Sculpturen des Parthenon. Doch können wir vielleicht in feinen Zügen an diesem Hercules ein gewisses Bewusstsein der Kunst bemerken, das der Einfachheit des hohen Styls nicht ganz

entspricht, so dass wir wohl mit Recht auf eine spätere Zeit schliessen. Dazu kommt eine Eigenthümlichkeit der Inschrift¹⁾, nach welcher das Werk nicht eher als im letzten Jahrhundert der römischen Republik entstanden zu sein scheint. Auch hier mögen wir daher eine Nachbildung, aber eine höchst ausgezeichnete und geniale, eines älteren Werks annehmen; denn gewiss bestand der grössere Theil der Leistungen dieser Zeit in Nachahmungen früherer Werke und die meisten griechischen Statuen in unseren Museen werden unzweifelhaft erst jetzt gefertigt sein. Wie

Fig. 94.



Die mediceische Venus.

geistvoll und mit wie grossem Geschick diese Nachahmungen gemacht wurden, mag der schon erwähnte farnesische Hercules, welchen Glykon wahrscheinlich dem Lysippus, mag ferner der s. g. Germanicus im Louvre, den ein Künstler Kleomenes einem älteren Hermestypus nachbildete und die mediceische Venus (Fig. 94), von einem anderen Kleomenes, dem Sohne des Apollodorus aus Athen, beweisen, in welcher die Idee des Ganzen der Knidischen Venus des Praxiteles entlehnt, aber mit so grosser Freiheit und Lebendigkeit bearbeitet ist, dass sie den vollen Werth eines ausgezeichneten Originals hat, und dass ihr vielleicht nichts fehlt, als ein geringer Grad von Unbefangenheit und wahrer Unschuld, um sie den höchsten Werken gleichzustellen. Endlich ist noch eine berühmte und vermuthlich als Originalwerk zu betrachtende Statue zu erwähnen, der borghesische Fechter im Louvre (Fig. 95), ein Werk des Künstlers Agasias von Ephesus. Es ist ein Krieger von unedelm Schlage, der einem höher

stehenden Feinde gegenüber zu denken und gerade im Moment der höchsten Spannung aufgefasst ist, indem er nämlich einen Stoss zu pariren und zugleich auszuthellen im Begriff ist.

¹⁾ Die Inschrift, übrigens in Uncialbuchstaben, enthält das Omega in Cursivschrift, eine Vermischung die man in älteren Steinschriften nicht gefunden hat. Vgl. Thiersch Epochen S. 333.

So meisterhaft die Situation charakterisirt ist, so lässt die Statue doch etwas kalt, nicht nur wegen des Mangels an idealem Leben, sondern auch weil man etwas von der Absicht des Künstlers zu merken glaubt, einen freilich glänzenden Beweis seiner Kenntniss der Anatomie zu geben. Dasselbe Bestreben ist an einigen anderen Werken bemerkbar, an der Statue eines tanzenden Satyrs in Villa Borghese und an der oft wiederholten, am schönsten durch ein Exemplar des Museums zu

Fig. 95.



Der borghesische Fechter.

Berlin vertretenen Figur des Marsyas, der am Baum hängend die Vollstreckung des von Apollo über ihn verhängten Urtheilspruches erwartet. Von der Gruppe, zu welcher der Marsyas gehörte, ist uns in dem berühmten Schleifer von Florenz eine zweite Figur erhalten, ein Barbar von sehr charakteristischem Typus, der das Messer schleift, mit dem die Strafe an dem unglücklichen Marsyas vollzogen werden soll.

Der Luxus der geschnittenen Steine stieg in dieser Zeit auf das höchste, und die grössten zum Theil auch schönsten Exemplare

dieser Gattung, welche in unseren Museen bewahrt werden, gehören ihr und der folgenden römischen Epoche an. Vor allem bewundernswürdig ist der grosse Petersburger Cameo mit den Köpfen eines Ptolemäers und seiner Gemahlin. Die Münzen dieser alexandrinischen Periode sind noch von hoher Vortrefflichkeit, indessen können wir an ihnen gegen das Ende derselben schon eine Abnahme des Styls bemerken.

Auch die Malerei wurde in dieser Zeit noch eifrig gepflegt, und eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern sind der Ueberlieferung ihres Namens würdig gehalten. Bei dieser Kunst indessen nahmen schon die Alten selbst eine Abnahme in dieser Periode wahr. Es ist begreiflich, dass die feine und geistige Charakteristik, welche das wesentlichste Verdienst der antiken Malerei ausmachte, in einer schon überwiegend auf das Körperliche und Sinnliche gerichteten Zeit nicht mehr so weit gelang, um höheres Interesse zu erwecken. Wir besitzen ausser untergeordneten Vasengemälden kein malerisches Werk, das wir dieser Zeit zuschreiben können, und werden die Malereien aus römischer Zeit, welche uns erhalten sind, und die einigermaassen eine Anschauung von den Leistungen auch dieser Epoche geben können, erst später betrachten. Aber schon manche Nachrichten, welche aller Wahrscheinlichkeit nach sich auf diese Zeit beziehen, zeigen uns, welche Richtung die Kunst jetzt einschlug. Je mehr Luxus und Kunstliebe sich auf das häusliche Leben beschränkten, desto mehr mussten kleinere Darstellungen leicht fasslicher Art beliebt werden. Es wird uns ein Maler Peiraeikos genannt, der auf den Einfall kam, Barbierstuben, Küchenscenen und dergleichen zu malen, eine Gattung, welche man mit einem derben Worte Rhyparographie, Schmutzmalerei, nannte. Andere stellten kleine Naturscenen, einen Wald oder Bach u. dgl. dar; sie wurden Rhopographen, Waldmaler, genannt. Dass diese landschaftlichen Bilder nicht den Ernst und den Kunstwerth hatten, den diese Gattung in der neueren Kunst erhielt, ist schon früher ausführlich besprochen. Es waren nur Prospective, nur ein heiterer, gleichgültiger Schmuck der Wände. Ebenso hatten jene anderen Bilder häuslicher Scenen gewiss nicht die Bedeutung moderner Genrebilder ähnlichen Gegenstandes. Auch hier fehlte den Griechen die künstlerische Richtung auf den Zauber der Farbe, der eigenthümlichen Beleuchtung, des Halbdunkels und der Reflexe. Aber auch hier würden sie diesen technischen Mangel überwunden haben, wenn er nicht aus einer moralischen Richtung hervorgegangen wäre. Selbst als der Sinn sich mehr auf das Privatleben richtete, hatte die Häuslichkeit, die Stille der Familie nicht die Bedeutung, wie in unseren Jahrhunderten. Auch nach

dem Verschwinden der Freiheit waren die Griechen auf öffentliche Wirksamkeit und auf sinnlichen Genuss angewiesen; dieses Einleben in die Einsamkeit des Hauses, das gemüthliche Verhältniss, in das wir selbst mit den leblosen Gegenständen unserer Umgebungen treten, war und blieb immer ihnen fremd. Auch fehlte ihnen jene nordische Eigenschaft des Humors, der eben das Beschränkte wohl anerkennt, aber mit einer harmlosen Ironie sein Wohlgefallen daran hat und auch darin eine Beziehung auf das Höhere zu finden weiss. Jene Schmutzmalereien, wie die Alten sie (für ihre Sinnesweise charakteristisch genug) nannten, gaben daher nur Naturstudien ohne geistigen Werth oder Scenen einer burlesken Komik. Dabei fehlte es denn ohne Zweifel nicht an derben Scherzen und Leichtfertigkeiten. Plinius erwähnt, nicht ohne Missbilligung, eines Bildes von einem gewissen Ktesilochus, der noch ein Schüler des Apelles war, worauf Jupiter, den Bacchus gebärend, unter den Händen hülfreicher Göttinnen weibisch stöhnend erschien. Wahrscheinlich ist dieses Bild unter dem Einflusse der nacharistophanischen Komödie entstanden, die sich mit Vorliebe in der Parodirung mythischer Stoffe erging, auch auf den Vasengemälden dieser Zeit sind Bilder nach Komödienscenen nicht selten. Ausserdem malte man Karikaturen, und nach der Erfindung des Malers Antiphilos, eines Zeitgenossen des Apelles, der einen Menschen, Namens Gryllus (Ferkel), in lächerlicher Auffassung mit spöttischer Beziehung auf seinen Namen malte, erhielt diese Gattung von Gemälden den Namen der Gryllen.

Man darf aber doch nicht glauben, dass dies etwa rohe Scherze, ohne allen Kunstwerth waren. Die Feinheit des griechischen Sinnes und die Mittel einer ausgebildeten Kunst müssen auch in diesen kleineren Arbeiten sich bewährt haben. Plinius führt bei jenem Peiraeikos, dem Maler der Barbierstuben und ähnlicher Gegenstände an, dass seine Malereien vollendeten Reizes (*consummatae voluptatis*) gewesen, und dass seine kleinen Bilder theurer bezahlt worden, als die grössten vieler Anderen. Sie müssen also doch Eigenschaften besessen haben, welche den Feinschmeckern der griechischen Kunst zusagten. Dass dies aber nur ein technisches Verdienst, nicht ein poetischer Inhalt war, geht aus dem strafenden Ernst hervor, mit dem Plinius jenen Maler behandelt; er lässt es dahingestellt sein, ob er sich vorsätzlich zu Grunde gerichtet, indem er dem Niedrigen nachging¹⁾. Hätten jene Bilder ein höheres künstlerisches Interesse gehabt, so würde auch dem Römer wenigstens die Nachricht davon geworden sein. Es war daher wohl nur das Verdienst einer sauberen, zierlichen Ausführung in jenen Bildern, dies aber

1) Hist. nat. lib. 35. c. 38. *Proposito nescio an destruxerit se.*

wurde um so mehr hochgehalten, als gleichzeitig andere Maler, die Skenographen (wie wir sagen würden Dekorationsmaler) mit raschem Pinsel die Wände der Reichen auf eine künstlerisch noch weniger bedeutende Weise verzierten.

Gewiss aber wird in dieser Periode jene leichte, ich möchte sagen, gesellschaftliche Grazie und Heiterkeit sich ausgebildet haben, welche wir noch in den römischen Ueberresten, namentlich in Pompeji finden. Die Kunst war von dem Dienst an Tempeln und öffentlichen Gebäuden zum Schmuck der Privathäuser, zur Verschönerung des Einzellebens herabgestiegen. Jener grossartige und feierliche Styl eines Polygnot stand mit der ernsten Würde dorischer Tempel und Hallen in der innigsten Verbindung, und schon die Veränderungen auf dem Gebiete der Architektur, namentlich die Verdrängung des dorischen Styls durch leichtere architektonische Gattungen, mussten eine Umwandlung auch des malerischen Styls zur Folge haben. Wichtig ist auch der Umstand, dass an einigen späteren Tempeln, schon in Phigalia, dann in Milet, auch an den Propyläen von Priene, die inneren Wände mit Pilastern oder Halbsäulen geschmückt waren, wodurch für den Maler die grosse ungetheilte Wandfläche verloren ging, auf welcher er in früherer Zeit seine reichen und grossen Compositionen ausbreitete, besonders aber musste der allmählig steigende Luxus der Privathäuser eine ganz andere Weise malerischer Darstellung hervorrufen. Wir erwähnten oben einen Ausspruch des Demosthenes, in welchem er die prächtigen Privathäuser seiner Zeitgenossen den schlichten Wohnungen der grossen Vorfahren gegenüberstellt, es scheint dass Alcibiades einer der ersten war, der sein Haus mit malerischem Schmuck ausstatten liess, eine Neuerung, die sich bald weiter verbreitete. Ziemlich gleichzeitig begann man auch die Fussböden mit Mosaiken zu belegen, und welchen Luxus man damit trieb, kann das schon erwähnte Schiff des Hiero zeigen. Uns ist aus früherer griechischer Zeit nur die fein stylisirte Mosaik aus der Vorhalle des Zeustempels in Olympia erhalten, welche Dämonen des Meers von Palmetten umrahmt darstellt, aber wir besitzen in mehreren römischen Mosaiken unzweifelhafte Copien griechischer Vorbilder, namentlich in der zu Berlin befindlichen Mosaik mit der ergreifenden Darstellung eines Kampfes von Centauren gegen wilde Thiere, ein Werk das nächst der Alexanderschlacht die erste Stelle unter allen von dieser Gattung erhaltenen einnimmt. Auch die bekannte Mosaik der Tauben (in der Villa Hadriani gefunden, jetzt im Capitol) ist eine Nachahmung nach dem Mosaikbilde auf dem Fussboden eines Speisesaals, das der Grieche Sosus zu Pergamum machte, und den uns Plinius sehr genau beschreibt.

Zum Schluss noch ein Wort über die Vasengemälde dieser Zeit, die uns in sehr grosser Anzahl erhalten sind und namentlich den Fabriken Unteritaliens entstammen. Schon in den Formen derselben zeigt sich eine Neigung zum Reichen und Prächtigen, sie sind zum grossen Theil von bedeutender Grösse und am Hals und an den Henkeln mit üppigem, arabeskenartigen Schmuck bedeckt. In den Darstellungen herrscht viel Einförmigkeit, unzählige derselben sind, wie das nebenstehende Beispiel (Fig. 96), mit Scenen des Grabes bedeckt, wo sich um das unter einem tempelartigen Bau errichtete Bild des Verstorbenen die Verwandten gruppieren, aber es fehlt auch nicht an interessanten, namentlich der Tragödie entlehnten und pathetisch geschilderten Darstellungen. Doch kann das Interesse der Darstellung nicht für die künstlerischen Mängel entschädigen, die Zeichnung ist minder edel und correct, als früher, der decorative Charakter weniger streng festgehalten und auch die technische Behandlung entfernt sich sehr merklich von der Sauberkeit und Eleganz der Vasen früherer Zeit.

Fig. 96.



Unteritalisches Vasengemälde.

Fünftes Kapitel.

Rückblicke auf den Entwicklungsgang und die Richtung der griechischen Kunst.

Die Zeit der griechischen Freiheit war vorüber, Griechenland wurde römische Provinz. Die Sieger begannen nun auch der Kunstschatze der Besiegten sich zu bemächtigen, und diese Räubereien gewähren uns eine Anschauung von dem Reichtume, mit welchem seit den Perserkriegen die griechischen Städte sich geschmückt hatten. Schon nach dem Feldzuge gegen Macedonien hatte Metellus seinen Triumphzug durch griechische Kunstwerke verherrlicht; namentlich bewunderte man unter der Beute jene fünfundzwanzig Reiterstatuen, von denen wir schon sprachen, in welchen Alexander durch Lysippus seine am Granikus gefallenen Kampfgenossen verewigt hatte. Als Mummius darauf das reiche Korinth zerstörte, wurden mehrere Schiffe mit kostbaren Kunstwerken gefüllt; einige derselben gingen auf dem Meere unter, das übrige genügte, um für immer die Begierde der Römer auf diesen Besitz zu leiten. Von nun an durften Kunstwerke in keinem über griechische oder halbgriechische Gegenden gehaltenen Triumphzuge fehlen. In dem Mithridatischen Kriege des Sulla bemächtigte sich diese Sucht des ganzen Heeres, alle begannen, wie Sallust erzählt, Statuen, gemalte Tafeln, edle Gefässe zu bewundern, für sich und den Staat zu rauben, selbst der Tempel nicht zu schonen. Die Häuser und Villen der römischen Grossen bedurften nun des Schmuckes von korinthischem Erze, Gemälden und Marmorwerken. Seit dem Triumphzuge des Pompejus richtete sich die Neigung auch auf Gemmen, ganze Sammlungen edler geschnittener Steine wurden in römischen Tempeln niedergelegt. Sogar im Frieden plünderten nun habgierige Proconsuln und Unterbeamte Tempel und öffentliche Orte und der Luxus begann griechische Kostbarkeiten zu häufen. Noch mehr im Grossen wurden diese Räubereien unter den Kaisern betrieben, Nero holte allein aus Delphi fünfhundert Statuen zum Schmucke seines goldenen Hauses herbei; und dennoch zählte noch unter Vespasian ein Römer¹⁾ auf der kleinen Insel Rhodus dreitausend Bildsäulen und meinte, dass zu Delphi, zu Athen und Olympia nicht weniger ständen.

Mit den Werken vermochten freilich die Römer nicht auch die

1) Bei Plinius H. N. lib. 34, 36.

Kunst nach Italien hinüberzuführen, in ihr erkannten die Sieger sich als die Besiegten, die italische Kunst gab ihre Eigenthümlichkeit auf und verschwand in der griechischen. Zwar blieb auch diese nicht rein griechisch, die Eigenthümlichkeiten beider Völker verschmolzen in einander und auch die Kunst nahm die Züge jenes gemeinsamen griechisch-römischen Charakters an, der sich in dem grossen Weltreiche ausbildete.

Bevor wir sie in dieser Gestalt betrachten, wollen wir noch einen Blick auf ihre Entwicklung auf heimischem Boden werfen. Höchst merkwürdig ist der Verlauf dieser Entwicklung. So herrlich die Kunst des Praxiteles und Lysippos, so bedeutend selbst noch die der alexandrinischen Epoche ist, so stehen sie doch in wahrer Schönheit und in griechischer Eigenthümlichkeit der kurzen perikleischen Epoche nach. Der ganze Gang der Entwicklung gleicht einem Berge, der langsam in weiter Dehnung sich erhebt, dann plötzlich steil zu seinem Gipfel aufsteigt und ebenso schroff wiederum sich senkt. Freilich, wenn wir unser Gleichniss durchführen wollen, sich anfangs nur mässig senkt, dann lange in gleicher Hochebene fortläuft und erst später allmählig tiefer und tiefer abfällt. Vom trojanischen Kriege an, der doch den Sängern schon begeistern konnte und uns daher schon das Leben jenes plastischen Geistes erkennen lässt, bis zu Perikles und Phidias gehen sieben Jahrhunderte hin. So lange brauchte es, um diesen Geist zu seiner völligen körperlichen Reife zu bringen, die dann so kurz nur währte; es kann wie ein auffallendes Missverhältniss in der Oekonomie der Geschichte erscheinen, dass so lange Vorbereitetes so kurzen Bestand hatte.

Noch merkwürdiger wird diese Erscheinung, wenn wir sie nicht vereinzelt, sondern im Zusammenhange mit der sittlichen Entwicklung der Griechen betrachten. In der Zeit, in welcher die Sitte am Reinsten, die Vaterlandsliebe am Wirksamsten war, trug die Kunst noch starre, unentwickelte Züge. Sie erlangte ihre höchste, edelste Blüthe erst dann, als schon die Bande, welche den Bürger an seine Stadt fesselten, lockerer wurden, als Eigennutz und Leichtsinns dreist hervortraten, als der Bruderzwist der Hellenen begann. Es scheint dem Zusammenhange der Kunst und der Sittlichkeit, den wir früher zu bemerken glaubten, völlig zu widersprechen, dass jene erst da ihren Gipfel erreicht, als diese bereits zu sinken beginnt. Dennoch ist dieser Widerspruch nicht da. Zum Theil mag es im Wesen der bildenden Kunst liegen, dass sie der Entwicklung der Sitte nachfolgt; die harte Arbeit in dem spröden Stoffe hält nicht gleichen Schritt mit der leichteren, rein geistigen Entfaltung; sie steht in einer Beziehung zur Wirklichkeit,

welche sie von der Anschauung des bereits Erschienenen abhängig macht. Aber dies abgerechnet, war der Entwicklungsgang der Sitte bei den Griechen kein anderer, als der der Kunst. Auch ihre Sitte weilte lange auf vorbereitenden Stufen, betrat dann plötzlich das innerste Heiligthum, um ebensoschnell es wieder zu verlassen. Jene edle Strenge der lykurgischen Zeit, jene aufopfernde Pietät, die wir noch in den Perserkriegen bewundern, hängt dennoch mit einer Härte zusammen, welche die höchsten sittlichen Regungen nicht aufkommen liess. Die Vaterlandsiebe, in die engen Gränzen einer Stadt eingeschlossen, in dieser heroisch schroffen Gestalt, steht allzusehr mit den Anforderungen allgemeiner Menschenliebe, mit der Entwicklung zarterer Empfindungen und höherer geistiger Erhebung im Widerspruche; sie ist doch nur ein erweiterter Egoismus. Daher auch bei diesen früheren Griechen so manche Grausamkeiten; daher die Neigung zu verderblicher List. Diese strengen dorischen Gestalten sind also wohl bewundernswürdige Vorbilder für gewisse Eigenschaften der menschlichen Natur, besonders einem weichlichen, vaterlandslosen Geschlechte gegenüber, aber die Palme schönster Sittlichkeit können sie nicht erlangen. Dieser früheren Stufe hellenischer Sittlichkeit entsprachen völlig jene älteren Bildwerke mit ihren strengeregeltten Formen, ihrem einförmig starren Lächeln, mit der feierlich abgemessenen oder leidenschaftlich gewaltsamen Bewegung. Fast gleichzeitig mit dem hohen Style der Kunst erhob sich auch der sittliche Geist der Griechen zu einer höheren Freiheit, aber ebenso schnell wie die Kunst glitt er auch wieder von dieser Höhe herab zu zwar immer noch anmuthigen und selbst edelen, aber minder reinen und hohen Gestalten.

So sind also beide, die Entwicklung der Sitte und der Kunst, in ziemlich gleichem Gange fortgeschritten. Ja in moralischer Beziehung scheint sogar die höchste Stufe, welche denn doch in der Kunst eine, wenn auch nur kurze Dauer hatte, niemals erreicht zu sein. Wenigstens können wir keinen Moment erkennen, in welchem das sittliche Volksleben einen Höhepunkt, wie die Kunst in der Zeit des Phidias, oder auch nur des Skopas und Praxiteles, behauptete. An das Aufstreben gränzte unmittelbar der Verfall, an die herbe Strenge eine auflösende Weichlichkeit. Das höchste Vorbild der Sittlichkeit blieb stets nur ein erstrebtes, als man nahe daran war, es zu erfassen, war es verschwunden.

Die Erklärung dieser auffallenden und man kann wohl sagen betäubenden Erscheinung ist, glaube ich, gerade in dem zu finden, was den höchsten Vorzug der Griechen ausmacht, in der Eigenthümlichkeit ihrer sittlichen und religiösen Ansichten. Im Eingange zu der Ge-

schichte der griechischen Kunst bemerkten wir, dass ihre Sittlichkeit, mehr als bei anderen Völkern, von der Religion unabhängig gewesen war, und dass gerade dadurch ihnen die schöne Ausbildung ihres sittlichen Ideals möglich wurde. Freilich war es dies, was sie hoch befähigte, aber zugleich war darin ein Keim inneren Zwiespaltes gegeben, welcher den schnellen Verfall herbeiführte. Die Götter kamen zu den Griechen auf dem Wege historischer Tradition; die sittliche Vorstellung entwickelte sich aus ihrer eigenen Brust. Beide also, Religion und Sittlichkeit, hatten verschiedene Quellen. Zwar verwandelte ihr besseres Gefühl diese Götter aus blossen Natursymbolen in fühlende und handelnde Wesen, aber völlig verloren sie den Charakter jenes früheren Ursprungs nicht. Die Frömmigkeit war nicht die Quelle der sittlichen Gebote, sondern selber ein sittliches Gebot; weil es dem Menschen ziemte, die Götter zu ehren, opferte man an ihren Altären und hielt sie für die Erhalter des Rechts. Aber auch so waren sie nur Geschöpfe des menschlichen Gefühls, von diesem gehoben, nicht es erhebend.

Das sittliche Ideal der Griechen beruhte gewiss auf einer tiefen Anschauung. Die Gestalt des Menschen in der vollen Entwicklung seines ganzen Wesens und in der harmonischen Einheit seiner Kräfte schwebte ihnen vor, und für die Ausbildung dieses Grundgedankens war denn jene ursprüngliche Unabhängigkeit von religiösen Dogmen allerdings günstig. Keine ängstliche Rücksicht auf Geheimnissvolles und deshalb leicht Missverstandenes hinderte sie, dem edelen und feinen Gefühle zu folgen. Aber eine völlige Gleichgültigkeit des moralischen Elements gegen das religiöse ist denn doch wieder nicht denkbar; wie die Gestalten jener Naturgötter behielt auch ihre sittliche Anschauung (sei es durch diese Wechselwirkung oder durch eine Beschränkung der ursprünglichen Anlage) einen sinnlichen Charakter. Die Freiheit der Individuen, die sie im Auge hatten, war nur die sinnlich natürliche, welche die Menschen vereinzelt, nicht jene höhere Freiheit, welche ihr Ziel in der höchsten geistigen Einheit, in Gott findet. Daher von Anfang an die Gefahr der Auflösung aller sittlichen Bande.

Die Ahnung dieser Gefahr war in den Gemüthern der Griechen höchst lebendig. Ihr Gefühl zeigte ihnen von Anfang an, dass nur in der Vereinigung der Individualitäten sittliches Heil sei; daher die hohe Achtung der Bande des Geschlechts und des Staats, die strengen Gesetzgebungen, welche diese Bande immer fester zu ziehen bemüht waren. Aber dies waren zugleich auch Fesseln, welche die völlige Entfaltung der schönen Eigenthümlichkeit hemmten, und also dem tiefsten Streben

des Volkes widersprachen. Daher denn die Ahnung eines einstigen Zersprengens dieser Fesseln. Dies war das dunkle Schicksal, das drohend in die heitere Welt hineinblickte; hierin gründete sich die Scheu vor allem Ueberheben, vor dem Maasslosen, vor unheiligen, dreisten Worten, ja selbst vor dem freien Gedanken, die so weit ging, dass man schon frühe die frommen Philosophen des Unglaubens an die Götter beschuldigte. Und diese Scheu war begründet, denn nur so lange sie die Gemüther beherrschte, gab es ein Griechenthum, welches Bestand hatte.

In der mächtigen Bewegung der Perserkriege wurden diese Fesseln gebrochen, der Geist der Individuen fühlte sich endlich in seiner ganzen Freiheit. Nun die Blüthe in Kunst und Wissenschaft, Wort und Gesang, Statue und Bild, Geschichte und Philosophie. Auch das Leben der Staaten entwickelte sich glänzend und kräftig; aber im Leben zeigte sich der innere Widerspruch schneller als in jenen reinen Gebieten, mit dieser vollen, demokratischen Freiheit konnte griechische Sitte nicht bestehen. Willkür und Eigennutz, Leichtsinn und Leidenschaft begannen sofort an dem Gemeinwesen zu rütteln, seine Mauern zu untergraben. Jetzt und später finden wir einzelne, herrliche Gestalten, aber der Anblick des Ganzen, der Staaten, des griechischen Volks giebt uns schon das Bild der beginnenden Auflösung, und selbst jene Heroen sind nicht so rein, um uns dafür zu entschädigen.

So zeigte sich der innere Widerspruch des griechischen Geistes. Jenes Ideal individueller Freiheit, das ihm vorschwebte, musste nach dem Gesetze innerer Nothwendigkeit, das jede lebendige Wahrheit an das Licht treibt, sich verwirklichen, aber mit ihm konnten die bisherigen religiösen und bürgerlichen Zustände nicht bestehen. Der Glaube an diese sinnlich gestalteten Götter, an das unantastbare Heiligthum der Stadtgemeinde war nun kraftlos, jedes sittliche Gebot schwankend geworden. Man kann erstaunen, dass es nun dem regen, lebensvollen Geiste der Griechen nicht gelang, auf dem Boden dieser neuen Einsicht ihr Gemeinwesen neu zu errichten. In der That waren ihre Philosophen eifrigst bemüht und glücklich genug, eine tiefere Erkenntniss des göttlichen Wesens und der göttlichen Abstammung der menschlichen Seele, eine neue Begründung der Sittlichkeit zu erlangen oder doch zu ahnen. Aber diese höhere Einsicht konnte niemals Gemeingut, niemals Religion werden. Die Religion muss stets wenigstens die Form einer Offenbarung haben. Jene erste Offenbarung, welche in der äusseren Schöpfung vor uns liegt, ist ungenügend, denn der Geist des Menschen ist selbst schon eine höhere Offenbarung als die Natur; was

er aus ihr deutet, ist wesentlich sein Werk, es hebt ihn nicht über sich. Deshalb muss die Religion eine andere, eine geistige Quelle ausserhalb des einzelnen Menschen haben, und die erste Gestalt derselben ist die Tradition. Die Philosophie aber kann niemals Tradition werden, wenigstens nicht bei dem Volke, in dessen Schoosse sie entsteht. Sie trägt immer den Charakter freier, geistiger Bewegung, sie ist ewig eine Werdende. So sehr sie sich daher einer reineren Erkenntniss Gottes näherte, ja indem sie dieses that, vollendete sie nur die Zerstörung der heimischen Religion und mit ihr des Volkswesens.

Aber sie vollendete diese Zerstörung nur. Denn begonnen hatte sie eigentlich von Anfang an, als die Sage und die Dichter die unvollkommenen Ueberlieferungen im edleren Sinne umbildeten. Von da an, so sehr auch Gesetze und Sitten das Heiligthum vor fernerm Eindringen schützen mochten, war ein Fortschritt in dieser Richtung unvermeidlich. Hätten die Griechen, wie die alten Aegypter, nichts Höheres im Sinne gehabt, als die äussere Ordnung der sittlichen Welt nach der Gestalt der sinnlichen Natur, so hätte auch ihr Volk, wie jenes, dieselbe langjährige, nur durch fremde Gewalt zerstörbare Dauer haben können. Ihr Verderben lag in ihrer höheren Begabung, darin, dass ihr sittliches Gefühl über ihre religiösen Ueberlieferungen hinausragte. Wer aber möchte das stumme unfruchtbare Beharren des ägyptischen Volks dem kurzen reich erfüllten Leben des griechischen vorziehen?

Die griechische Geschichte erscheint von dieser Seite wie eine grosse Tragödie. Wie Achilleus muss Hellas nach göttergleichen Thaten in seiner Jugendblüthe sterben, wie Oedip muss es die Orakelsprüche erfüllen, die heiligen Gesetze der Welt verletzen, und so unschuldig schuldig fallen. Die Ahnung dieses Geschicks war auch den edelen Griechen stets gegenwärtig, wie ein dunkler Schatten lag sie auf der Heiterkeit des Lebens. Schon jene Heroengestalten gingen daraus hervor; in den Klagegesängen des tragischen Chors, selbst in der bacchischen Lust des Aristophanes tönt sie durch. Auch in der bildenden Kunst ist dies schmerzliche Gefühl dem feineren Auge sichtbar. An den früheren Werken erscheint es in der starren, strengen Ruhe der Resignation, an den späteren, selbst bei solchen Gestalten, in denen nur Genuss und Kraft zu leben scheinen, weht es uns aus den stillen, schönen Zügen wie ein Hauch der Klage an, wie leise Wehmuth oder gebändigte Leidenschaft. Wohl stehen diese Götter in seliger Ruhe da, mit dem Gefühle voller Befriedigung und Bedürfnisslosigkeit; aber wir fühlen einen Anklang der Sehnsucht, der auch uns

mitten in diesem Vollgenusse des Lebens befällt, der Sehnsucht nach etwas Höherem. Und gerade dieser Zug geheimer Klage gewährt diesen Werken eine höhere Weihe, ohne welche ihre anmuthigen Formen bloss den Charakter schmeichlerischer Sinnlichkeit tragen würden; es lebt darin eine tiefere Frömmigkeit als in den Mythen jener Götterwelt, ein sehnsüchtiges Aufblicken aus dieser schönen, aber vergänglichen Welt zu einem höheren Dasein, eine Ahnung, dass ihrem reich begabten Leben noch eine höhere Weihe fehle.

Sie konnten freilich dies Unbekannte noch nicht nennen. Wir, die Späteren, durch das Christenthum belehrt, können und müssen uns davon Rechenschaft geben, wäre es auch nur (da wir nicht befürchten dürfen, von jener Schönheit auf falsche Wege verlockt zu werden), um die Vorzüge, die wir dessenungeachtet anerkennen, gerecht zu würdigen. Einem Begriffe, der zu den edelsten gehört, welche das Christenthum uns gelehrt hat, waren die Griechen sehr nahe, dem des Reiches Gottes; nach einer sittlichen Weltordnung, in welcher Freiheit und Recht nach ewigem Gesetze regierten, strebten alle ihre Gedanken. Aber weil ihnen die Erkenntniss eines einigen, vollkommenen Schöpfers und Vaters fehlte, gestaltete sich diese Vorstellung nur als die einer äusserlichen Ordnung des Staates. Alles was über die Grenzen dieses Begriffes hinausgeht, war ihnen daher fremd oder feindlich, sie ignorirten es oder drängten es in den Hintergrund. Daher erkannten sie die freie Natur, welche uns als die Schöpfung Gottes Liebe einflösst, nicht an, sie verwandelte sich ihnen in dämonische, freundliche und feindliche Wesen. Daher durften sie die zarteren, freieren Regungen des Gemüths nicht gelten lassen, welche in der Richtung auf eine geistige Gottheit ihr Ziel und ihre Weihe haben; ihnen waren sie als widerstrebend und auflösend die gefährlichsten Feinde der Sittlichkeit. Daher hat die Geschichte ihrer sittlichen Entwicklung (wenn wir von der Naivetät der homerischen Vorzeit absehen) nur zwei Gestalten, jene strenge, harte Bürgerlichkeit bis zu den Perserkriegen und die zwar noch anmuthigen und edelen Formen der individuellen Bildung, die aber die Einheit des Ganzen auflösen. Eine Zeit, in der beide Gegensätze sich ausgleichen, giebt es nicht. Ihre Vorstellung hält sich gleichsam in einer sinnlich sittlichen Mitte, zwischen den Polen der unbewussten Natur und der höchsten geistigen Freiheit. Das Sinnliche erscheint ihnen veredelt, das Geistige in unauflöslicher Einheit mit der sinnlichen Erscheinung. Der Mensch wird nicht in der bleibenden Innerlichkeit der Seele, sondern nur in der flüchtigen, äusserlichen That erkannt. Das Edle und Nachzuahmende in dieser ethischen Vorstellung ist der Begriff einer vollen Harmonie, der völligen Individualität, aber sie

wollen diese gleichsam zu leichten Kaufs erlangen. Es ist ein jugendliches Ideal, das gegen die Gesetze der Wahrheit und Wirklichkeit verstösst, und daher auch in der Wirklichkeit nicht realisirt wird. In ihren philosophischen Forschungen gehen sie zwar zum Theil über diese Schranken hinaus; aber auch hier noch, so lange die Philosophie jenen griechischen Grundzug harmonischer Durchbildung festhält, bei Platon, giebt sie nur ein schönes, erhabenes, vielfach lehrreiches, aber doch der Wirklichkeit entrücktes Phantasiebild. Bei Aristoteles tritt sie zwar schon der Wahrheit bedeutend näher, aber nur als subjective Forschung, nicht mit der Kraft zu neuer Gestaltung der griechischen Welt. Sie überschritt gleich die Grenzen des griechischen Geistes und wurde, wie ein Vermächtniss, erst kommenden Geschlechtern recht fruchtbar.

Für die Kunst war nun dieser Mangel bei Weitem nicht so gefährlich und dagegen jene Richtung auf harmonische Individualität höchst günstig; hier waren die Griechen daher auch dann noch schöpferisch oder doch fruchtbar, als ihre Sittlichkeit schon erschläft und unkräftig zu grossartiger Gestaltung war. Dennoch können wir auch in der Kunst die Mängel dieser Weltansicht spüren. Alle Aufgaben, die über die Grenze der einzelnen schönen Persönlichkeit hinausgehen, blieben unberührt oder wurden unvollkommen gelöst. Dahin gehört vorzüglich die Landschaft, dahin ferner die Darstellung des Menschen in seiner irdischen Umgebung, in seiner Verwandtschaft mit der lebenden Natur; ihre Auffassung war immer eine ideale, sie isolirten den Menschen, machten ihn göttergleich. Deshalb hatten sie auch für den geheimen Zauber der Lichtwirkungen keinen Sinn; ihre Kunst war vorherrschend plastisch, auch in der Malerei. Daher behielt ihre Architektur beständig den Charakter der Aeusserlichkeit; der heitere, plastische Säulenschmuck, der nur im Aeusseren seine volle Bedeutung hat, blieb stets das Ziel ihrer Leistungen. Eine Architektur des Inneren, die nur in der Perspective und in freien Wechselwirkungen ihre Schönheit hat, kam nicht auf. Auch in der Poesie ist dieser plastische Charakter unverkennbar. Ihre Tragödie, so bewundernswürdig sie ist, giebt nur die Conflict der Weltgesetze, nicht die tieferen Conflict des Gemüths mit den Verhältnissen. Sie lässt die Handlung nicht vor den Augen des Zuschauers entstehen, sondern setzt sie voraus und entwickelt nur ihre Folgen und Wirkungen, gleichsam in einer Gruppe der Gestalten. Sie giebt daher ihrem Inhalte nach nicht ein Bild des Weltganzen, ihrer Form nach nicht eine dramatische Entwicklung im vollsten Sinne des Worts. Die grösste Bedeutung dieser Gattung war, dass sie in plastischer und hörbarer Darstellung alle künstlerischen Elemente

vereinte und so eine harmonische Gesamtwirkung im höchsten Style hervorbrachte. Nicht minder fehlte ihrer Musik die tiefe Innerlichkeit und die reiche Entfaltung, welche diese Kunst in christlicher Zeit erlangt hat; darüber sind alle Forscher dieses schwierigen Theils der Geschichte einverstanden.

Aber alle diese Mängel sind eigentlich nur für die Betrachtung der griechischen Kunst im Ganzen, für ihre Vergleichung mit anderen Völkern vorhanden. Sie zeigen eine Beschränkung des Kunstgebiets und allenfalls der Aufgaben, die man sich stellte; für die Vollendung des einzelnen Werkes war diese Beschränkung ein Vorzug. Denn das wichtigste Erforderniss, die innere Harmonie, wurde durch die engere Auffassung des Gegenstandes erleichtert; die Gegensätze, die zu vermitteln waren, lagen einander näher. Daher jenes Gepräge der Vollendung, der Befriedigung an den edleren griechischen Kunstwerken, wenigstens da, wo der Gegenstand die Grenzen ihres geistigen Gebiets nicht überschritt. Hier war das, was auf sittlichem Boden verderblich wurde, fördernd. Jene Beschränkung, welche die tiefste Wahrheit der Dinge und das innerlichste Gefühl nicht erkannte, wurde hier zur heilsamen Grenze, zum Maasse der Schönheit; die ideale Auffassung, welche in der ethischen Anwendung nur die beiden Formen des Gezwungenen und des Ausgelassenen möglich machte, brachte für die Phantasie die Wirklichkeit der Kunst näher und erleichterte es dieser, sich auf ihrer Höhe zu halten. Unter allem Vortrefflichen und Edelen, was die griechische Welt hervorgebracht hat, ist daher die Kunst das Höchste, hier erreichte sie, was ihr in der Wirklichkeit versagt war.

Die Griechen selbst waren sich dieses Verhältnisses natürlich nicht völlig bewusst; sie waren weit davon entfernt, sich, wie es schon von den Römern freilich in geringschätzender Weise geschah, vorzugsweise als das aesthetische Volk, die Kunst als ihren ersten Beruf, die sittliche und politische Aufgabe als das zweite anzusehen. Sie liebten und übten die Kunst, als die Zeit dazu gekommen war, mit Begeisterung; sie hielten sie hoch und stellten ihr ideale Ziele, wie etwa in jener wiederholt ausgesprochenen Forderung, dass sie die Menschen darstelle, wie sie sein sollten, nicht wie sie wirklich sind. Aber sie betrachteten sie niemals, wie es wohl von modernen Aesthetikern geschehen, als etwas Isolirtes, das seinen Zweck in sich selbst trage. Die Begriffe des Schönen und des Guten fielen ihnen an und für sich zusammen; aber wenn die Reflexion sie sonderte, erschien doch jenes nur als Zeichen und Mittel für dieses, und also ihm untergeordnet und dienend. Daher erklärt es sich, dass die Kunst gerade bei Platon, dessen ächt-

griechischer Kunstsinn in der Ausstattung seiner Dialoge unverkennbar ist, der über das Schöne so begeistert und so herrlich philosophirt, in sehr geringem Ansehen steht. Die Ideen stammen von Gott her, die wirklichen Dinge sind nur die Abbilder dieser Ideen und diese Abbilder nun ahmt die Kunst ohne Einsicht nach. Zwar spricht er im Phaedrus schön von der göttlichen Begeisterung des Dichters, aber er spricht hier nicht bloss von der Kunst und die ganze Rede beabsichtigt nur die höhere Stimmung des Geistes einer nüchternen, einseitigen, entgegenzusetzen. Auch hier liegt vielmehr eine ungünstige Ansicht von der Kunst zum Grunde; eben weil den Dichtern die Einsicht fehlt, sprechen sie das Richtige, wenn es geschieht, nur aus göttlicher Eingebung. Die Kunst ist diesem Denker nicht bloss ohne Erkenntniss, sie verbindet sich auch mit den schlechtesten Leidenschaften der menschlichen Seele. Besonders eifert er gegen die Dichter; von Homeros an geben alle nur Schattenbilder der Tugend und der anderen Dinge, worüber sie dichten, die Wahrheit aber berühren sie gar nicht. In seinem Staate werden daher die Künste sehr strenge behandelt. Die Tragödie und Komödie sind gar nicht geduldet, weil sie die Verherrlichung schlechter Gemüthsverfassungen geben; ihre Meister und Darsteller werden, wie es in anmuthiger Laune heisst, zwar als heilige, wunderbare und süsse Männer verehrt, aber, das Haupt mit vieler Salbe begossen und mit Wolle bekränzt, in eine andere Stadt geleitet. Auch in der Musik sind nur zwei Tonarten gestattet, die kriegerische oder gewaltige und die besonnene; vielseitige Instrumente und Flöten werden verbannt. Ueberhaupt werden die Künstler überwacht, und nur solche zugelassen, welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren.

Bei Aristoteles steht die Kunst schon in weit höherer Achtung; er hat ihr bekanntlich ein eigenes Buch gewidmet, die Poetik. Hier vergleicht er in einer vielbesprochenen Stelle die Poesie mit der Geschichte und nennt jene philosophischer und vortrefflicher, weil sie das Allgemeine und die Dinge, wie sie geschehen können, diese dagegen das Einzelne und wirklich Geschehene darstelle. Zwar setzt auch er den Zweck der Kunst in die Nachahmung, aber er verbindet damit einen ganz anderen Begriff als Platon. Ihm ist die Nachahmung nicht bloss Wiedergabe des Geschehenen, sondern Darstellung der Dinge nach ihrem eigentlichen wahren Wesen mit Beseitigung aller Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten, die der wirklichen Erscheinung ankleben. Daher erkennt Aristoteles auch der Kunst eine tiefe ethische Wirkung und Bedeutung zu, er ist es, der unter Anderem

den hohen, ernsten Styl des Polygnot, wie wir oben sahen, so treffend würdigte und die Bedeutung desselben für die Erziehung der Jugend hervorhob. Bei ihm finden wir also schon eine, modernen Anschauungen näher verwandte Würdigung der Kunst. Aber auch er betrachtet sie doch immer nur als ein Mittel für sittliche Zwecke oder für besseres Verständniss der Dinge. Er schöpft dabei ebenfalls aus dem griechischen Volksbewusstsein, und bildet die in demselben liegenden Gedanken vielleicht richtiger und gewiss weniger schroff und einseitig aus als Platon. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass er schon einer späteren Generation angehört, die einen Schritt weiter auf dem abschüssigen Wege zum Verfall des Griechenthums oder wenn man will zu seiner Ausbildung zum allgemein Menschlichen gethan hat, und dass das Lebensvolle keinesweges aus einer gereinigten Theorie, sondern mehr aus der überfließenden Fülle ahnenden Gefühls hervorgeht.

Platon dagegen, so sehr seine Ideen von der Volksmeinung abweichen und das Gepräge individueller Speculation tragen mögen, steht noch ganz auf dem eigentlich griechischen Standpunkte, und seine Kunstansichten, trotz ihrer Sonderbarkeiten und selbst mit den Widersprüchen, welche man darin nachweisen kann, sind höchst charakteristisch für denselben. Auch Platon ist noch nicht dahingekommen, die Kunst von den Lebensaufgaben oder überhaupt die theoretischen Elemente von den praktischen zu trennen. Seine Philosophie gewährt ihm wohl reine Erkenntnisse, aber diese sind nur ein Mittel; ihr eigentliches Ziel ist ein praktisches, sie soll den Menschen im Einzelnen und im Staate zum Guten und Schönen machen. Sie ist daher selbst ein künstlerisches Bestreben, und zwar das höchste, welches nach den höchsten Ideen und nicht bloss zu eitler Ergötzung, sondern mit der Kraft voller Wirklichkeit schafft. Daher blickt er denn auf jene andere Kunst, die ohne Einsicht und ohne nützlichen Zweck bildet, mit einer Geringschätzung herab, die vielleicht nicht ohne geheime Eifersucht ist; denn auch er musste fühlen, dass diesen Künstlern ihr Werk mehr als ihm gelinge. Hieraus erklärt sich denn die merkwürdige Erscheinung, dass Platon, der Verächter der Kunst, gerade vorzugsweise die Begeisterung der künstlerisch Gesinnten erweckt hat; was er von der Wirklichkeit sagt, gilt Anderen für die Kunst.

Bei ihm erscheint der Grundirrtum des griechischen Wesens, die Verwechslung der Wirklichkeit und der Kunst, die Behandlung jener nach den Rücksichten einer künstlerischen Idealität, auf seinem

Höhepunkte. Aber diesem Irrthume liegt die tiefste Wahrheit, die der Einheit des Wahren und des Schönen, zum Grunde, und sie ist vielleicht mit jugendlicher Uebereilung und Naivetät, aber auch mit dem tiefsten, gläubigsten Enthusiasmus ausgesprochen. Platon ist daher der edelste Repräsentant des Hellenismus, und seine Werke sind für alle Zeiten eine Quelle der reinsten Begeisterung für alle, die einer höheren Betrachtung der Welt fähig sind, geworden.
