

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



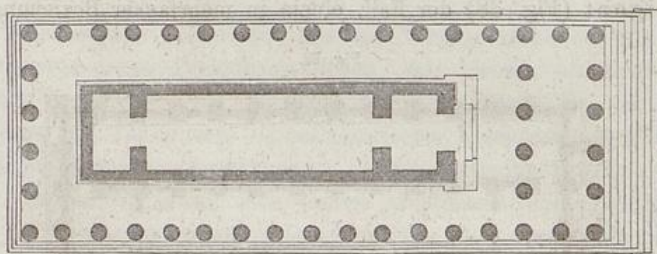
Innere Ansicht des Poseidonstempels zu Pästum.

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.

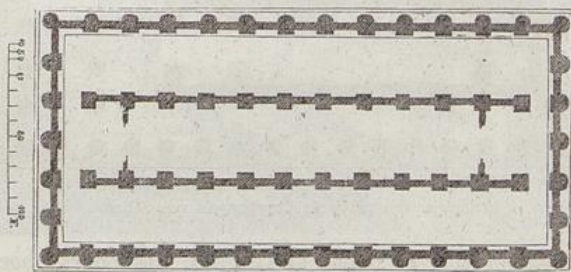


Grundriss des mittleren Burgtempels von Selinus.

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 betrug<sup>1)</sup>.

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,

<sup>1)</sup> Der Tempel zu Agrigent  $359 \times 178$  engl. Fuss = 70,310. Der zu Paestum  $195 \times 79$  = 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.<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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 Kapitäls, 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.<sup>1)</sup>

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 Theodoros der Erzguss erfunden oder wenigstens, da er dem Orient schon früher bekannt gewesen zu sein scheint<sup>2)</sup>, nach Griechenland übertragen. Von den Werken dieser Künstler haben wir zwar nur sparsame Nachrichten, darunter jedoch eine, den Theodoros 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 wurde<sup>1</sup>.) 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 geöffnet<sup>2</sup>). Auch in anderen Fällen wurden besonders verdienten oder ruhmwürdigen Männern Ehren-

<sup>1</sup>) 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.

<sup>2</sup>) 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 trägt<sup>1)</sup>. 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

<sup>1)</sup> 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 ist<sup>1)</sup>.

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

<sup>1)</sup> 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.



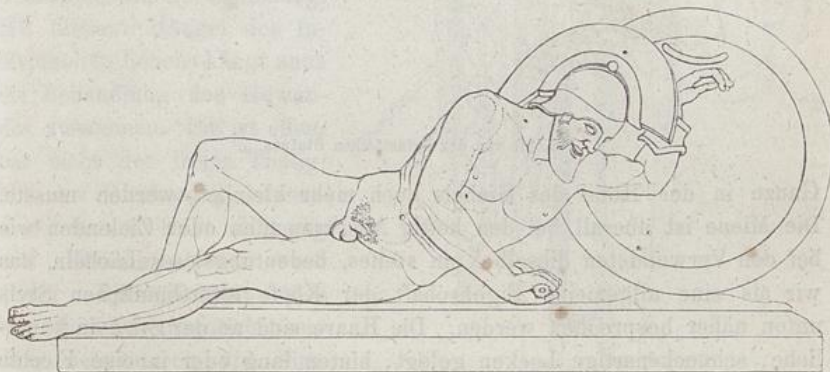
Westliche Giebelgruppe aus dem Minerventempel zu Aegina.

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.

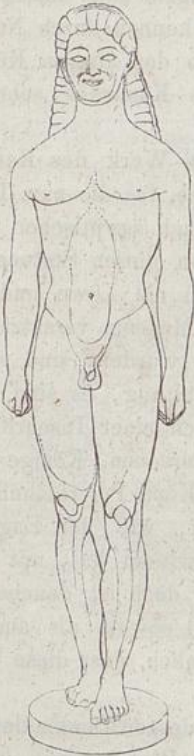
ihm stehend seine Herolde Talthybios und Epeios. Die Eigenthümlichkeiten des ältesten Reliefstyls sind an ihm sehr deutlich, insofern der Körper des auf einem Stuhl sitzenden Agamemnon noch eine glatte Fläche bildet, die Behandlung weicht aber von der der selinuntischen Metopen darin ab, dass in ihr 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 bemerkt<sup>1)</sup>, 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-

<sup>1)</sup> 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 Thronessel 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 hervorgehoben.

Als Entstehungszeit des Werks wird ungefähr das Jahr 500 angenommen 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 figurierend 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 blosse 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 Umriss 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 Anfassern 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 karikiert 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 gedrunenen, 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