

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

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

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

Drittes Kapitel.

Dritte Periode der griechischen Kunst, von Perikles bis Alexander.

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

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

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

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

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

Architektur.

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

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

Fig. 50.



Die Akropolis von Athen zur Zeit des Perikles.

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

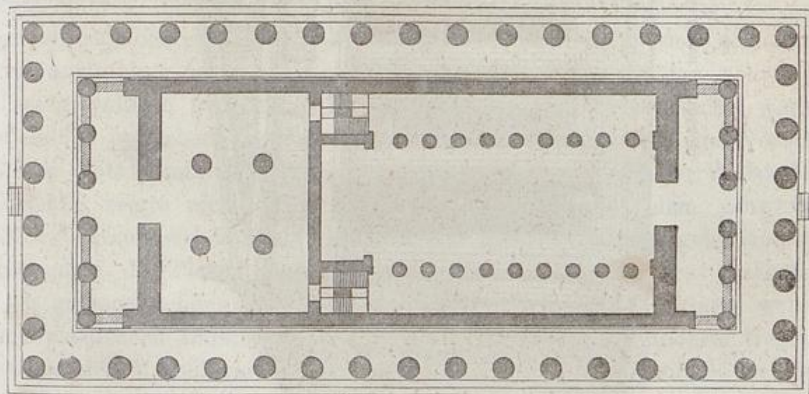
führungen das Odeum. Auch das benachbarte Eleusis, der Sitz der von den Athenern so hochgehaltenen Mysterien wurde um diese Zeit auf das Reichste geschmückt, und andere attische Orte, Rhamnus und Sunion, erhielten mehr oder weniger prachtvolle Tempel. Diese Bauwerke durften natürlich, zumal nach griechischen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

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

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

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

Fig. 51.

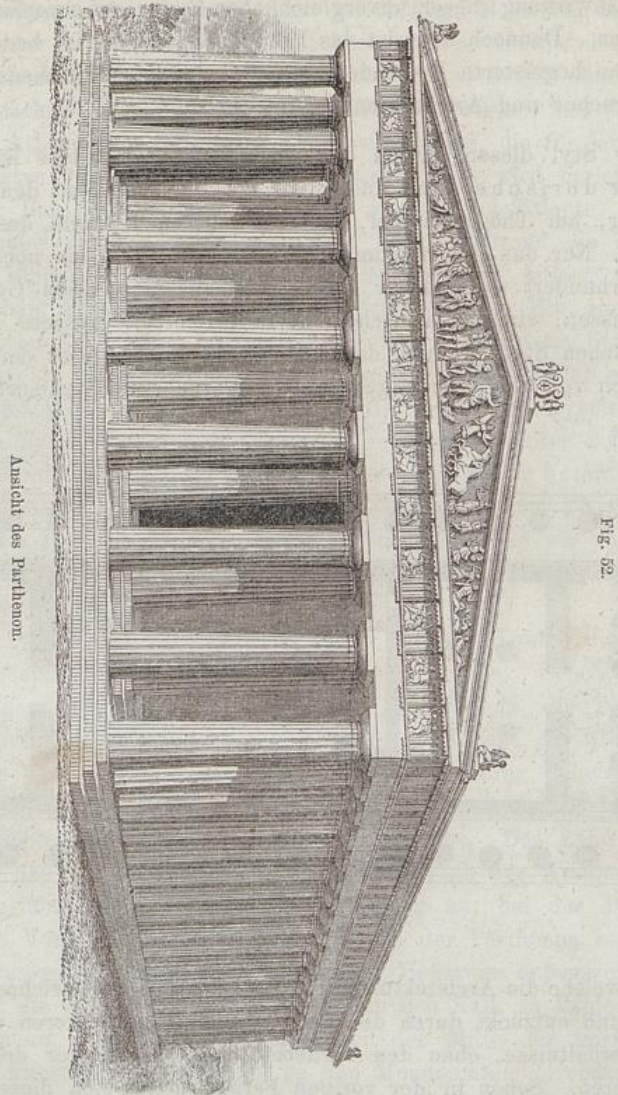


Grundriss des Parthenon.

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

Vor Allem verdient der Tempel der Athene Parthenos (Fig.

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



Ansicht des Parthenon.

Fig. 52.

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

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

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

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

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

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

Fig. 53.



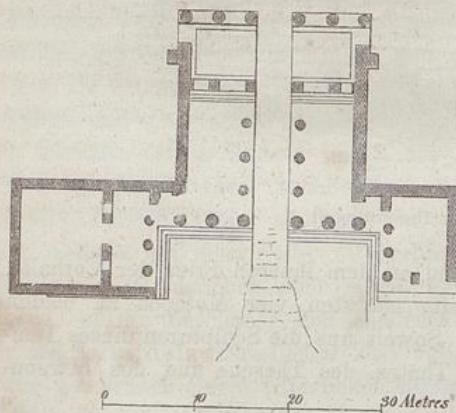
Ansicht des Theseustempels.

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

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

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

Fig. 54.



Grundriss der Propyläen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

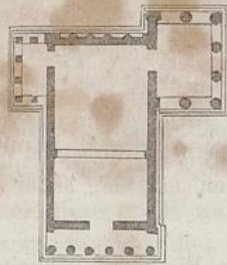
Auch an anderen Stellen von Attika haben sich Ueberreste dorischer Bauten erhalten, welche der Perikleischen Zeit oder einer nicht viel späteren angehören, namentlich zu Rhamnus, Sunion und Tho-

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

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

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

Fig. 55.



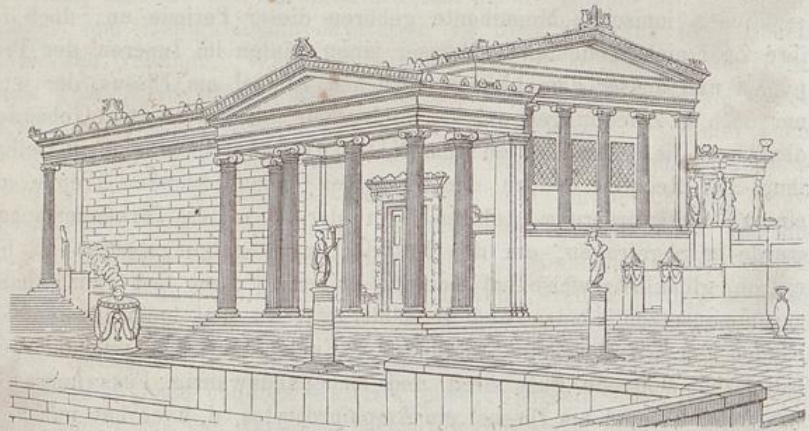
0 10 20 30 Met.

Grundriss des Erechtheums.

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

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

Fig. 56.



Ansicht des Erechtheums von der Nordwestecke aus.

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

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

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

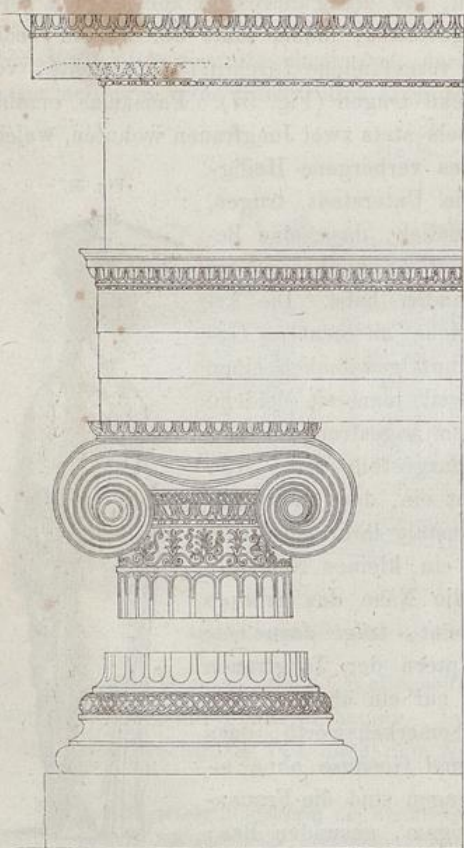
Fig. 57.



Kanephore.

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

Fig. 58



Basis und Gebälk vom Erechtheum.

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

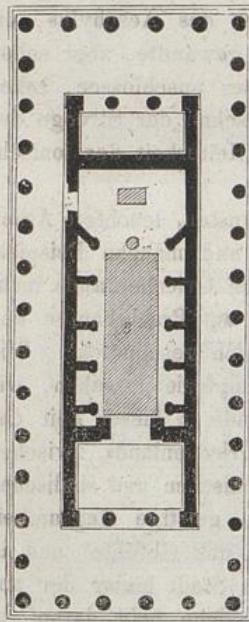
ziemlich breiter Säulenhals mit einer flachen Verzierung von aufrechtstehenden Blättern herumläuft; ein Schmuck, der vielleicht zu reich ist, und dem Charakter leichter Grazie, den die Formen des ionischen Styls sonst haben, nicht genügend entspricht. Diese Form steht dadurch gleichsam in der Mitte zwischen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

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

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

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

Fig. 59.



Grundriss des Apollotempels zu Bassae.

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

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

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

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

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

Fig. 60.

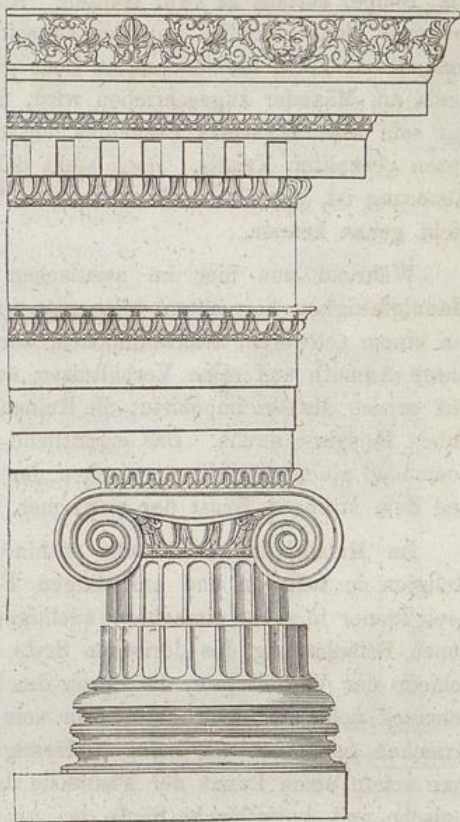


Korinthisches Kapitäl von Milet.

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

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

Fig. 61.



Ionisches Gebälk von Priene.

¹⁾ Vitruv. III. 3.

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

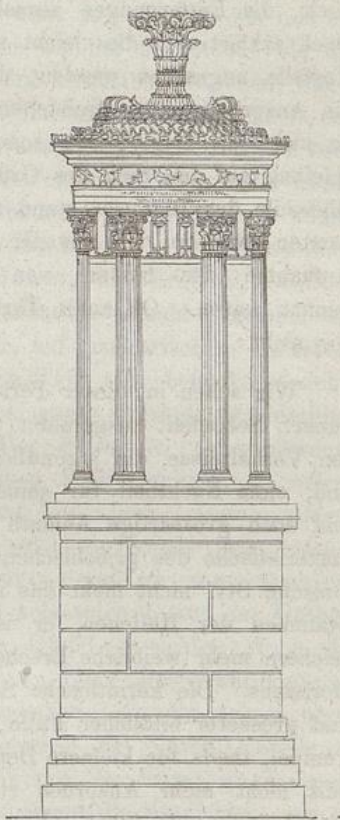
Während nun hier im asiatischen Griechenland Reichthum und Mannigfaltigkeit herrschten, blieb man in Sicilien auch in dieser Zeit bei einem schweren, alterthümlichen, dorischen Style stehen, der nicht durch Anmuth und reine Verhältnisse, sondern durch mächtige Formen und grosse Massen imponirte; die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

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

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

hatte. Blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente, welches er wiederum auf seine Kosten errichtete, aufzustellen. In unseren Tagen und in einer Monarchie würde eine so kostspielige Ehre kaum erwünscht gewesen sein; in Athen, wo der demokratische Sinn jedem Luxus ausser dem gemeinnützigen abhold war, erschien es als eine günstige Gelegenheit für die Reichen, sich gleichzeitig ein Denkmal ihres Namens zu verschaffen und sich beliebt zu machen. Der Ehrgeiz der reichen Bürger verwendete daher grosse Pracht auf diese Denkmäler, welche eine eigene Strasse, die Strasse der Tripoden, bildete. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt uns das Monument des Lysikrates (Fig. 62), bei den Neugriechen unter dem Namen der Laterne des Demosthenes bekannt, der nach der Volkssage in diesem einer Laterne nicht ganz unähnlichen Gebäude gewohnt haben soll. Es ist dies ein kleines rundes Gebäude auf einem viereckigen hohen Unterbau. Sechs Säulen in einem überreichen korinthischen Style tragen die aus einem Marmorsteine gebildete Kuppel, auf welcher sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf dem der Dreifuss stand. Die Säulen stehen nicht frei, sondern sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern, wie mit kleinen Ziegeln verziert. Der Fries endlich war mit einem Basrelief, die Bestrafung der Seeräuber durch Bacchus darstellend, geschmückt, von dem wir noch weiter unten zu sprechen haben. Das ganze schlanke Gebäude diente bloss als der reiche, anmuthige, üppige Träger des Dreifusses.

Fig. 62.



Monument des Lysikrates.

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

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

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

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

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

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

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

Plastik.

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

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

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

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

Die Zeit des Phidias und Polyklet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 63.



Zeusbüste von Otricoli.

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

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

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

Fig. 64.



Pallasbüste in München.

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

Fig. 65.



Eckfiguren vom östlichen Giebel des Parthenon.

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

Fig. 66.



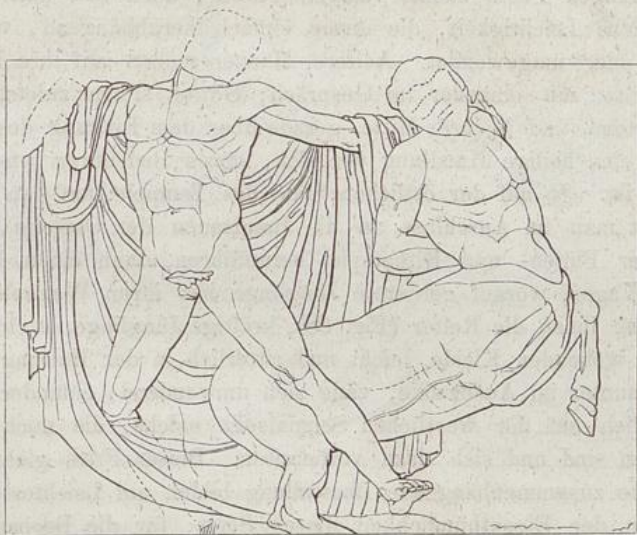
Eckfigur vom östlichen Giebel des Parthenon (s. g. Theseus).

zung der Form des Giebels angepasst.

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

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

Fig. 67.



Metopenrelief vom Parthenon.

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

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

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

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

Fig. 68.



Reiter vom Fries des Parthenon.

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

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 69.



Von der Balustrade des Niketempels.

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 70.



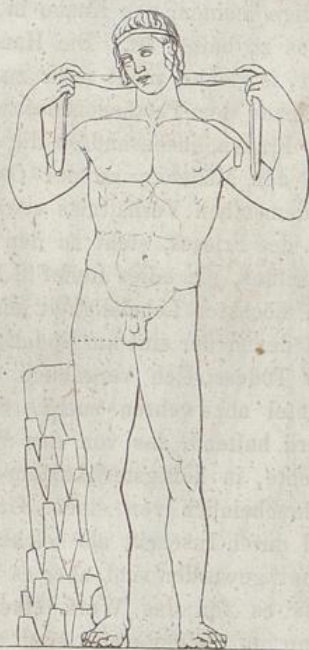
Junobüste aus Villa Ludovisi.

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

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

Wahrscheinlich ist diese Statue identisch mit derjenigen, welche von den Künstlern Kanon d. i. die Regel genannt wurde, weil die Körperverhältnisse für die richtigsten und schönsten galten. Bezeichnend ist dieser Name für die griechische Kunstansicht, welcher die Natur, so sehr sie sich auch an sie anschloss, nicht als die letzte entscheidende Regel der Kunst galt. Auch eine andere, scheinbar äusserliche Veränderung schrieb man ihm zu. Im alten Styl hatte man die Figuren auf beiden Füßen gleichmässig ruhend dargestellt, mochten sie stehen oder schreiten; er war der erste, welcher sie auf der einen Hüfte ruhend bildete, mithin so, dass der Schwerpunkt des Körpers auf einen Fuss gelegt war, und ein Gegensatz zwischen der tragenden, gedrängten, und der entlasteten Seite des Körpers entstand. In der That war diese, wie es uns scheinen kann, sehr einfache Erfindung nicht unwichtig, denn erst hiedurch kamen die Figuren aus der strengen, architektonischen Symmetrie in eine freiere, geistig lebendige Haltung, und der Künstler wurde genöthigt, den Ausdruck der Ruhe, dessen das griechische Gefühl bedurfte, in feineren Zügen zu suchen. Schon Phidias scheint sie, wie seine Parthenos zufolge der oben erwähnten Marmorcopie annehmen lässt, gekannt zu haben, allein Polyklet war ihm vielleicht darin vorgegangen, oder hatte sie eindringlicher hervorgehoben, so dass man ihn als Erfinder bezeichnete; jedenfalls begreift sich der Werth, den man auf diese Neuerung legte, denn mit ihr war der Weg zu einer mehr individuellen, porträtähnlichen Wahrheit eingeschlagen. Doch ist Polyklet selbst dieser Richtung noch durchaus fern, es wird ihm sogar eine gewisse Einförmigkeit vorgeworfen, seine Figuren seien wie nach einem Vorbilde gemacht. Man sieht, dass er weniger der Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt zugethan war, als der Ergründung allgemeiner, formaler Gesetze, dass er weniger durch individuelle poetische Situationen zu fesseln, als vielmehr Normalbilder und zwar, wie das Verzeichniss seiner Werke zeigt, Normalbilder männlicher, athletischer Schönheit

Fig. 71.



Der Diadumenos des Polyklet.

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

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

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

Fig. 72.



Relief von Eleusis.

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

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

Fig. 73.



Attisches Grabrelief.

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

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

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

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

Fig. 74.



Metopenrelief von Olympia.

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

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

Die Zeit des Skopas, Praxiteles und Lysippos.

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

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

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

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

Fig. 75.



Niobide.

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

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

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

Fig. 76.



Niobiden.

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

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

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

Fig. 77.



Kopf der Niobe.

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 78.



Leukothea in München.

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

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

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

Fig. 79.



Apollo im Vatican.

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

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

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

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

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

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

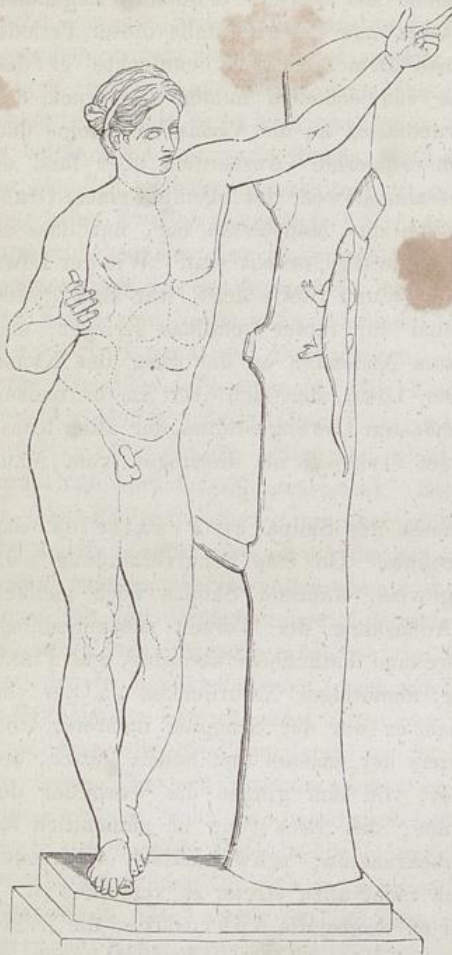
Sculptur auch Einflüsse der attischen Schule wahrzunehmen sind, nämlich das sogenannte Nereidenmonument, auch unter der irrigen Bezeichnung „Grab des Harpagos“ bekannt, welches der schon früher erwähnte englische Reisende Fellows in Xanthus in Lycien entdeckte. Die Trümmer desselben weisen darauf hin,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

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

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

Sinnes weit abführen musste. Unter seinen Bildsäulen der Venus wird

Fig. 80.



Apollo Sauroktonos des Praxiteles.

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

Auch auf ernstere Gott-

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

Zeigt dir Knidos felsiges Land Aphroditen, so sagst du:

Wahrlich ein solches Gebild weckte wohl Flammen im Stein!

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

Möchte wohl dieser erglühn, sondern den kalten Demant!

Solche Dämonen erschuf Praxiteles, aber er trennte

Weislich sie, meidend den Brand dieser gedoppelten Gluth.

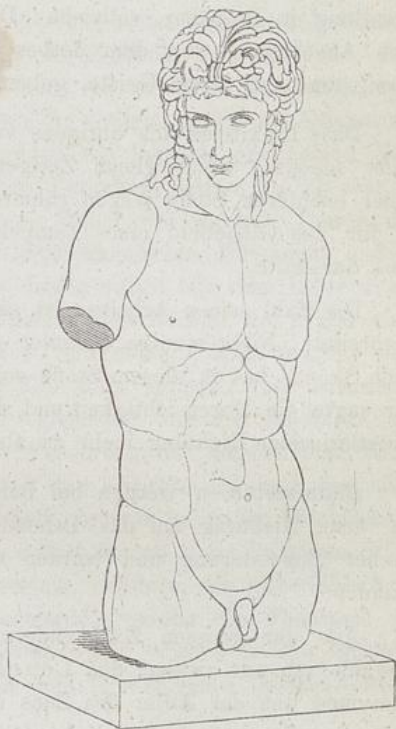
Jacobs, gr. Blumenlese. B. I. Nr. 42.

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

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

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

Fig. 81.



Amor im Vatican.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

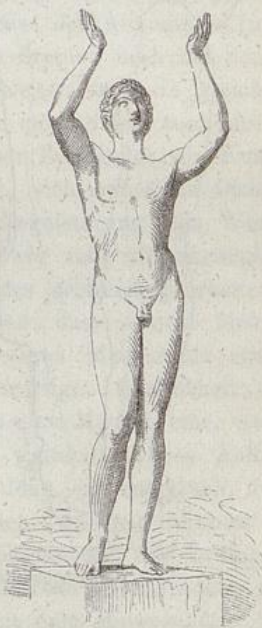
1) S. die Anführung der Stellen bei Brunn, Gesch. der griech. Künstler I. 358 ff.

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

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

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

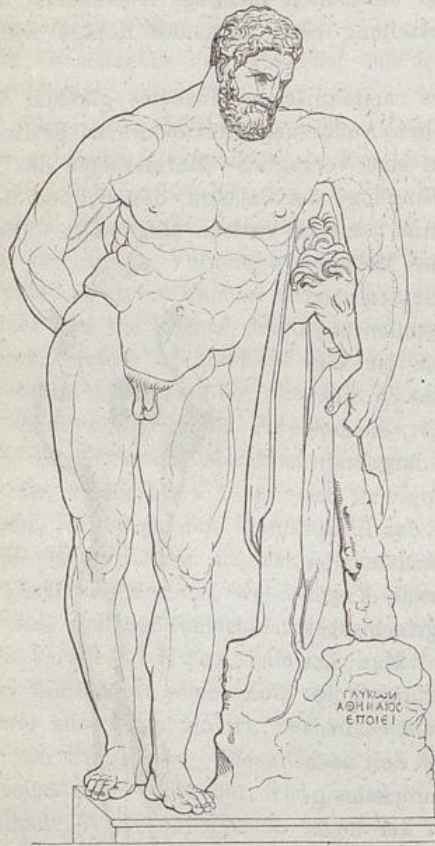
Fig. 82.



Der betende Knabe in Berlin.

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

Fig. 83.



Farnesischer Hercules.

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

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

¹⁾ Werke Th. 6. S. 169.

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

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

M a l e r e i .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Eine Reihe von Epigrammen feiert dieses Bild:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

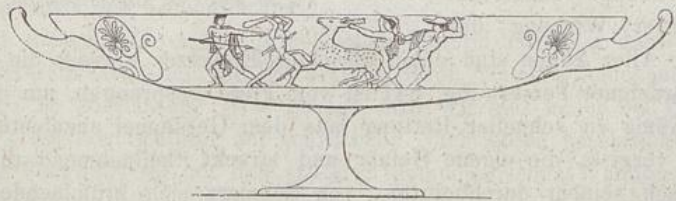
Fig. 84.



Aus der Mosaik der Alexanderschlacht.

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

Fig. 85.



Vasenbild des Museums zu Berlin.

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

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

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

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

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

Viertes Kapitel.

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

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

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