

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

#### Viertes Kapitel.

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

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

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

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

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

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

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

---

### Architektur.

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

das Gebäude, welches zum Aufenthalt griechischer Gelehrten bestimmt, und die gewaltige Bibliothek, die dort zu ihrem Gebrauche gesammelt war, umfasste. Hier war denn alles griechisch, und die Ptolemäer, die im Inneren des Landes der althergebrachten Weise ihres Volks in jeder Beziehung, auch in künstlerischer sich anschlossen, pflegten hier in der Küstenstadt griechische Kunst. Mit Alexandrien wetteiferte das grosse Antiochien. Auch Troas, Nicäa, Nicomedia, Prusa in Mysien, und Seleucia am Euphrat, in jener Gegend wo so viele Städte entstanden und verschwunden sind, wurden in dieser Zeit prachtvoll und schnell gebaut. Paläste, mit allem was die Ueppigkeit eines asiatischen Königs und der gebildete Geschmack eines Griechen erforderte, Lusthaine<sup>1)</sup> zur Erholung der Bürger und zur Feier religiöser Feste, mit allem was den Sinnen schmeicheln konnte, wurden angelegt. Aber nicht bloss das Bleibende, auch das Vorübergehende wurde in so kolossalem Luxus eingerichtet. Schon Alexander liess den Scheiterhaufen, auf dem die Leiche seines Freundes Hephästion verbrannt wurde, wie ein grosses und kostbares Denkmal mit Bildwerk und Statuen reich ausstatten. Nicht minder reich war dann der ungeheure Wagen, in welchem vierundsechzig auserlesene Maulthiere den Leichnam Alexanders selbst aus Persien nach Alexandrien führten, ein Wunder der Mechanik und der Kunst. Später wetteiferten die Könige Ptolemäus Philadelphus von Aegypten und Hiero II. von Syrakus in Prachtwerken dieser Art. Jener errichtete auf der Burg zu Alexandrien bei Gelegenheit eines Festes ein gewaltiges Zelt, dessen grosser Saal auf hölzernen Säulen von 75 Fuss Höhe ruhte, und das von Säulengängen umgeben und mit reichen Teppichen, Fellen wilder Thiere, goldenen und silbernen Schilden, auserlesenen Gemälden und Marmorstatuen üppig geschmückt war. Dieser dagegen liess ein Riesenschiff bauen, dessen Säle mit musivischen Darstellungen ausgelegt waren, welche die ganze Ilias umfassten, das ausserdem Laubengänge, Bäder, ein Gymnasium, einen Bibliotheksaal enthielt und mit grossen mit Kriegsmaschinen versehenen Thürmen bewehrt war, und das er demnächst mit reichen Vorräthen beladen, seinem königlichen Freunde, eben jenem Ptolemäus Philadelphus zum Geschenke sendete. Noch grösser und prachtvoller waren aber die Riesenschiffe, welche der Enkel des letztgenannten Königs, Ptolemäus Philopator, zu seinen Lustreisen bauen liess. Das eine derselben, das Nilschiff, Thalamegus genannt, wurde von viertausend Ruderern bewegt; Säle in mehreren Stockwerken, Gärten mit grossen Lauben, Säulengänge in griechischem und ägyptischem Style wechselten darin.

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

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

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

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

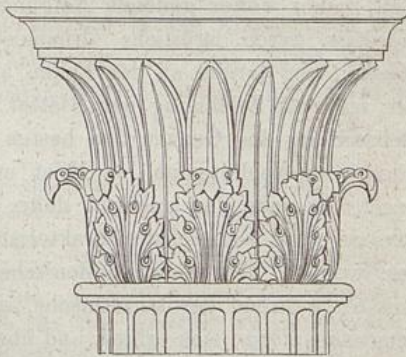
in der Plastik wahrnehmen; vielleicht war aber noch ein anderer Grund vorhanden.

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

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

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

Fig. 86.



Kapital vom Thurm der Winde in Athen.

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

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



### Plastik und Malerei.

Die Plastik dieser Zeit war jedenfalls noch sehr bedeutend, sie erhielt und nutzte die geistige und technische Erbschaft ihrer Vorgänger<sup>1)</sup>. Es wurde viel und gut gearbeitet, wengleich so gewichtige Namen, wie die des Phidias und Praxiteles, Polyklet und Lysippus nicht mehr vorkommen. Auch hier machte sich die Neigung zum Kolossalen und Glänzenden geltend. So wurde in Rhodus, einer durch Handel bereicherten Insel, am Hafen eine Statue des Sonnengottes errichtet, die alle früheren Kolossalbilder übertraf. Sie war das Werk des Chares, eines Rhodiens, der sich in Lysippus Schule gebildet hatte, 70 Ellen oder 105 Fuss hoch, die Finger grösser als sonst ganze Statuen zu sein pflegten. Zwölf Jahre brachte er bei der Arbeit des Erzgusses zu, indem er die Theile einzeln formen und giessen, und dann zusammensetzen musste. Vergleichen wir diese Arbeit mit den kolossalen Bildern der Perikleischen Zeit, die freilich noch bedeutend in der Grösse zurückblieben, so ist bei diesen der strenge Styl zu erwägen, wodurch der Vergleich mit dem Leben ausgeschlossen wurde und das Kolossale als ein Ausdruck des Uebernatürlichen, als die angemessene Erscheinung göttlicher Hoheit, sich darstellte. Hier aber, wo das Bild dem Styl der Zeit gemäss in den bewegten Formen des individuellen Lebens ausgeführt war, musste diese gewaltige Ausdehnung eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, sie musste die Formen leer und bedeutungslos machen, und erschien als eine hohle Anmassung. Nur 54 Jahre stand dieser Koloss, ein Erdbeben warf ihn, wie zur Rüge des menschlichen Hochmuths, zu Boden.

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

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

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

Fig. 87.



Die Gruppe des Laokoon.

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

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

Das Vorzüglichste, was wir in dieser Weise kennen, ist die berühmte Gruppe des Laokoon (Fig. 87), gewiss aus dieser Zeit<sup>1)</sup>, ein Werk der rhodischen Bildhauer Agesander, Polydorus und Athenodorus. Der Gegenstand gehört bekanntlich dem Kreise der troischen Sagen an. Als die Troer sich rüsteten das hölzerne Ross, in dessen Schooss die griechischen Helden verborgen waren, in die Stadt aufzunehmen, ahnete Laokoon, der Priester Neptuns, das Verderben und warnte eifrig. Für dieses Widerstreben gegen die Pläne der Götter wurde er gestraft, zwei gewaltige Schlangen entwinden sich dem Meere, eilen geraden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 88.



Die Gruppe des farnesischen Stiers.

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

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

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

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

Fig. 89.



Der sterbende Gallier im capitolinischen Museum.

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



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

Fig. 90.



Gallier und sein Weib in Villa Ludovisi.

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

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

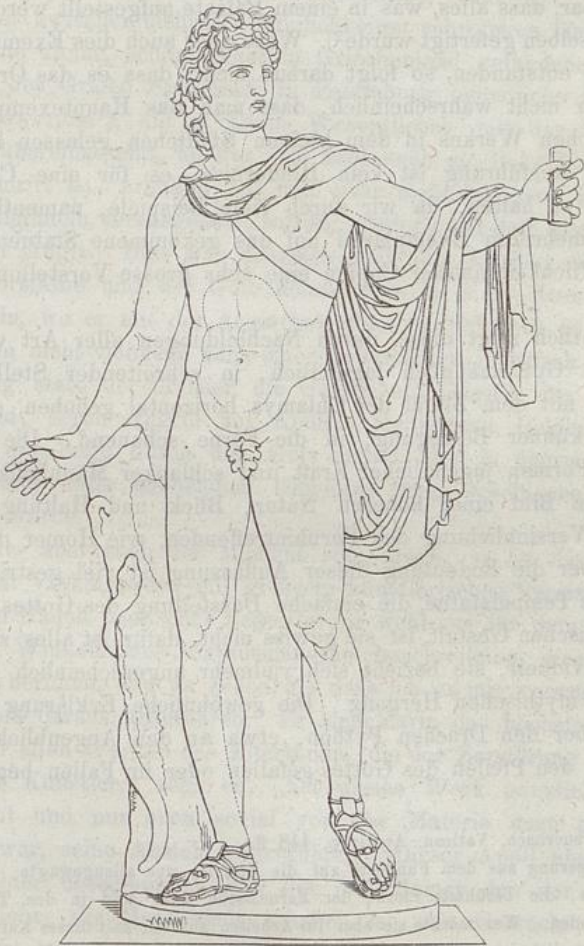
In neuester Zeit hat man scharfsinnig noch einige andere Reste der pergamenischen Schule in unserem Denkmälervorrath nachgewiesen. Auf der Akropolis von Athen befanden sich als Weihgeschenke des Königs Attalus vier Kampfgruppen in Figuren von 3 Fuss Höhe ausgeführt, nämlich der Giganten- und Amazonenkampf,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

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

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

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

Fig. 91.



Apoll vom Belvedere.

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

sowenig wie der Künstler, von dem es herrührt, bekannt, und manche Gründe sprechen dafür, dass wenigstens diese Statue erst in der Kaiserzeit und in Italien gearbeitet sei. Gewiss wäre dieses, wenn, wie einige Sachkundige behauptet haben, der Marmor nicht griechischer, sondern carrarischer wäre; indessen wird dies von anderen bestritten oder bezweifelt<sup>1)</sup>. Der Fundort Capo d'Anzo, das alte Antium, war ein Lieblingsaufenthalt der ersten Cäsaren, Caligula's und Nero's Geburtsort, und daher erst in dieser Zeit besonders begünstigt. Allein bekanntlich war ja Italien reich genug an griechischen Werken, und es war nicht wohl denkbar, dass alles, was in einem Palaste aufgestellt werden sollte, erst für denselben gefertigt wurde<sup>2)</sup>. Wäre aber auch dies Exemplar wirklich so spät entstanden, so folgt daraus nicht, dass es das Original sei. Es ist sogar nicht wahrscheinlich, dass man das Hauptexemplar eines so vorzüglichen Werkes in dem kleinen Städtchen gelassen hätte, und die geniale Ausführung ist kein Hinderniss, es für eine Copie oder Nahahmung zu halten, da wir durch viele Beispiele, namentlich durch manche in mehreren Exemplaren auf uns gekommene Statuen uns von der Vortrefflichkeit antiker Copien eine sehr grosse Vorstellung machen können<sup>3)</sup>.

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

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

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

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

Andere glauben hier den Apoll als den Schützenden, der die Pest vertreibt, oder gar als den verderblichen, Pestbringenden, etwa so wie er im Anfange der Ilias erscheint, deuten zu können. Auch an eine Darstellung aus den Eumeniden des Aeschylus ist gedacht, und zwar an den Moment, wo der Gott die Furien, die es wagen, selbst in seinem Tempel zu Delphi den Muttermörder Orestes anzufallen, mit strenggebetenden Worten aus dem Heiligthume hinausweist. Aber alle diese Erklärungen sind durch eine neuere Entdeckung widerlegt, die freilich auch wieder zwischen mehreren Möglichkeiten schwanken lässt. Es ist nämlich eine kleine, schon früher in Griechenland gefundene und jetzt im Besitz des Grafen Stroganoff in Petersburg befindliche Bronzefigur bekannt geworden<sup>1)</sup>, die in allem Wesentlichen mit der Statue des Belvedere übereinstimmt, an der sich aber auch die linke Hand, die an jener restaurirt ist, erhalten hat und zwar nicht mit dem Bogen, der für jene allgemein vorausgesetzt wurde, sondern mit dem alten Schrecksymbol der Aegis. Dies war demnach auch das Attribut der berühmten Marmorstatue und der Gott könnte wie in einer Scene der Ilias gedacht sein, wo er mit der Aegis bewaffnet die Griechen in die Flucht treibt, wenn nicht vielmehr nach einer geistreichen, mehrfach gebilligten Vermuthung statt der Achäer die Gallier als Gegner des Gottes zu denken sind, deren Angriff auf Apollos Heiligthum, Delphi, im Jahre 278 nach der Sage durch den Gott selbst, der in übermenschlicher Schönheit und unter drohendem Unwetter ihnen erschienen sein soll, abgewehrt wurde.

Welches aber auch der Moment sein möge, so ist die Statue in den edelsten Verhältnissen mit grossem künstlerischen Verstande gebildet, und ein Hauch poetischer Begeisterung weht aus ihr dem Beschauer entgegen. Winkelmanns enthusiastische Beschreibung dieses Kunstwerks<sup>2)</sup> ist berühmt, und zu schön, als dass ich es mir versagen dürfte, einige Stellen daraus anzuführen. Er sieht darin das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, die der Zerstörung entgangen sind. „Der Künstler,“ sagt er, „hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut und nur eben soviel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen. Dieser Apoll übertrifft alle anderen Bilder desselben so wie der des Homer den der folgenden Dichter. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit

<sup>1)</sup> Vgl. Stephani, Apollon Boedromios. Petersburg 1860.

<sup>2)</sup> Werke Th. VI. S. 259.

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

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

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

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

Fig. 92.



Artemis von Versailles.

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

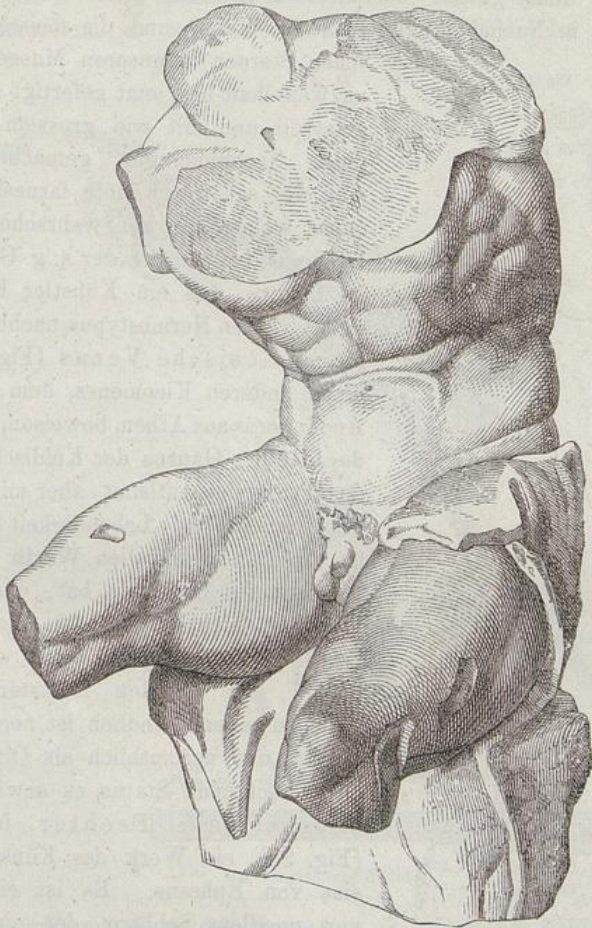
Auch aus dem Ende dieser Periode sind uns mehrere Werke erhalten, die wenn auch zum grossen Theil abhängig von den Erfindungen früherer Meister, doch noch eine bedeutende künstlerische Kraft voraussetzen. Dahin gehört vor Allem der Torso des Vatican (Fig. 93), eines der bewundernswürdigsten plastischen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

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



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

Fig. 93.



Torso des Hercules.

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

entspricht, so dass wir wohl mit Recht auf eine spätere Zeit schliessen. Dazu kommt eine Eigenthümlichkeit der Inschrift<sup>1)</sup>, nach welcher das Werk nicht eher als im letzten Jahrhundert der römischen Republik entstanden zu sein scheint. Auch hier mögen wir daher eine Nachbildung, aber eine höchst ausgezeichnete und geniale, eines älteren Werks annehmen; denn gewiss bestand der grössere Theil der Leistungen dieser Zeit in Nachahmungen früherer Werke und die meisten griechischen Statuen in unseren Museen werden unzweifelhaft erst jetzt gefertigt sein. Wie

Fig. 94.



Die mediceische Venus.

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

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

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

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

Fig. 95.



Der borghesische Fechter.

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

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

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

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

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

Man darf aber doch nicht glauben, dass dies etwa rohe Scherze, ohne allen Kunstwerth waren. Die Feinheit des griechischen Sinnes und die Mittel einer ausgebildeten Kunst müssen auch in diesen kleineren Arbeiten sich bewährt haben. Plinius führt bei jenem Peiraeikos, dem Maler der Barbierstuben und ähnlicher Gegenstände an, dass seine Malereien vollendeten Reizes (*consummatae voluptatis*) gewesen, und dass seine kleinen Bilder theurer bezahlt worden, als die grössten vieler Anderen. Sie müssen also doch Eigenschaften besessen haben, welche den Feinschmeckern der griechischen Kunst zusagten. Dass dies aber nur ein technisches Verdienst, nicht ein poetischer Inhalt war, geht aus dem strafenden Ernst hervor, mit dem Plinius jenen Maler behandelt; er lässt es dahingestellt sein, ob er sich vorsätzlich zu Grunde gerichtet, indem er dem Niedrigen nachging<sup>1)</sup>. Hätten jene Bilder ein höheres künstlerisches Interesse gehabt, so würde auch dem Römer wenigstens die Nachricht davon geworden sein. Es war daher wohl nur das Verdienst einer sauberen, zierlichen Ausführung in jenen Bildern, dies aber

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

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

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

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

Fig. 96.



Unteritalisches Vasengemälde.