



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Handbuch der Kunstgeschichte**

**Kugler, Franz**

**Stuttgart, 1848**

Zweiter Abschnitt. Geschichte der classischen Kunst.

**urn:nbn:de:hbz:466:1-29336**

ZWEITER ABSCHNITT.

---

GESCHICHTE DER CLASSISCHEN KUNST.

---



## SIEBENTES KAPITEL.

### DIE GRIECHISCHE KUNST IM HEROISCHEN ZEITALTER.

Dem weiten Kreise der bisher betrachteten Kunststufen stellen wir das Bild der griechischen Kunst gegenüber. In vielfachen Beziehungen sind die Elemente der griechischen Kunst den Elementen jener verwandt; hier aber entwickelte sich, im Verlaufe der Zeit, die künstlerische Form zum klaren durchgebildeten Organismus; das Gepräge der individuellen Freiheit und das einer durchwaltenden Gesetzmässigkeit erscheinen hier im lautersten Maasse gegeneinander abgewogen. Die griechische Kunst gedieh zu einer in sich geschlossenen Vollendung; sie ward — wenn auch wiederum nicht frei von mancher Umwandlung — der allgemeine Ausdruck europäischer Cultur, und soweit im Alterthum diese Cultur über Asien und Afrika ausgebreitet ward, soweit fanden auch ihre Formen Eingang. Wir fassen die Erscheinungen der nationell griechischen und der mit ihr zunächst verwandten und von ihr abhängigen Kunst unter dem, schon vielfach für ähnliche Zwecke angewandten Namen der „classischen“ Kunst zusammen.<sup>1</sup>

Aus dem eben Gesagten erhellt, dass in dieser Periode der classischen Kunst verschiedene Stadien der Entwicklung zu unterscheiden sind. Als das erste Entwicklungsstadium betrachten wir die Leistungen der Kunst, welche dem heroischen Zeitalter der

<sup>1</sup> Das „Handbuch der Archäologie der Kunst von K. O. Müller“ (zweite Ausg. 1835) ist hier als umfassendster Leitfaden für das Studium der classischen Kunst, als eine der wichtigsten Autoritäten für die Bestimmung des Einzelnen und als reichhaltigster Nachweis der schriftlichen und bildlichen Hilfsmittel für das Ganze und für das Einzelne zu nennen. Die Anführung dieses Werkes überhebt mich vielfacher Citate. Die weiteren Nachweise, die ich im Verlauf der Darstellung der classischen Kunst geben werde, sollen dem Leser nur das zunächst Wichtige, und insbesondere die gediegensten bildlichen Darstellungen bemerklich machen.

Als tabellarische Uebersicht ist vorzüglich zu empfehlen: *F. v. Bartsch*, Chronologie der griechischen und römischen Künstler bis zum Ablauf des fünften Jahrhunderts nach Chr. Geb.

griechischen Geschichte, vornehmlich der Epoche des trojanischen Krieges (die Eroberung von Troja wird in das Jahr 1184 v. Chr. Geb. gesetzt), angehören. In diesen frühesten Zeiten war, soviel wir wissen und urtheilen können, ein und derselbe Volksstamm, — das Urvolk der Pelasger, über alle griechischen Lande (vielleicht nur einzelne geringe Ausnahmen abgerechnet) verbreitet. Mehrere merkwürdige Denkmäler, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, sodann die Anschauungen, die den Mythen und Sagen des griechischen Alterthums, besonders den homerischen Gesängen, zu Grunde liegen, geben uns, wenn auch nicht ein umfassendes Bild der künstlerischen Leistungen jener frühen Tage, so doch einige nicht ganz ungenügende Andeutungen über die Richtung, welche die Kunst in ihnen genommen hatte.

Aus diesen Andeutungen geht aber hervor, theils, dass die Stufe, welche die griechische Kunst im heroischen Zeitalter einnahm, wiederum noch eine niedere war, theils, dass sie, wenn auch nicht ohne namhafte Eigenthümlichkeit, doch der altorientalischen Kunst fast näher stand, als der später griechischen, indem die letztere in Folge höchst bedeutender politischer Umwälzungen eine ganz neue Richtung gewinnen sollte. Es schliesst sich somit das zunächst Folgende eigentlich noch unmittelbar an die so eben beschlossenen Abschnitte an.

Die einfachsten Denkmäler, deren in den homerischen Gesängen und in andern Nachrichten über das griechische Alterthum Erwähnung geschieht, sind die Grabmäler der gefallenen Helden. Diese scheinen freilich mehr an das nord-europäische (und nord-amerikanische) Alterthum zu erinnern, als an den Orient. Sie werden insgemein als kegelförmige Erdhügel geschildert, in deren Tiefe die Asche des Verstorbenen beigesetzt ward; auf ihre Spitze waren bisweilen einzelne grosse Steine aufgerichtet, theils roh, theils bearbeitet. Von Einem Grabhügel dieser Art, dem des Aegyptus in Arkadien, dessen ebenfalls schon Homer gedenkt,<sup>1</sup> berichtet Pausanias,<sup>2</sup> dass er einen kreisrunden steinernen Unterbau gehabt habe, — eine Anordnung, die sich, als ein Zeugnis ursprünglicher Stammes-Verwandschaft, bei den alten Völkern des mittleren Italiens an noch erhaltenen Denkmälern wiederfindet.<sup>3</sup> Von einigen Grabhügeln wird erzählt, dass sie mit Bäumen bepflanzt worden seien. — Eine besonders merkwürdige Anlage scheint das Grabmal des Alyattes († 571 v. Chr.) am gygäischen See in Lydien gewesen zu sein, welches Herodot (I, 93) als das imposanteste Bauwerk nächst den ägyptischen und babylonischen bezeichnet. Ueber einem wahrscheinlich runden Unterbau mit grossen Steinen, dessen Umfang sich zum Durchmesser wie 38 zu 13 verhielt und

<sup>1</sup> Ilias, II, V. 604.

<sup>2</sup> Buch VIII, c. 16, 3.

<sup>3</sup> Vgl. unten: Kap. IX, §. 4, 1.

6 Stadien betrug, erhob sich ein grosser Erdaufwurf und auf dessen Höhe fünf etwa kegelartig zu denkende Pfeiler mit Inschriften. Man wird dabei an das sog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano und an die Beschreibung des Grabes Porsenna's bei Plinius erinnert.<sup>1</sup> Höker, Handwerker und Freudenmädchen sollen das Grabmal gebaut und in jenen Inschriften die Theilnahme einer jeden Klasse verewigt haben.

Ueber die Anlage des Tempelbaues in der heroischen Zeit haben wir nur wenige und dunkle Nachrichten, welche keine nähere Anschauung verstatten. Häufig auch tragen diese Nachrichten noch ein ganz mythisches Gepräge; so wird von dem Apollo-Tempel zu Delphi erzählt, dass er zuerst aus Lorbeerzweigen errichtet worden sei, dann aus Flügeln, die mit Wachs verbunden waren, dass man ihn später aus Erz und noch später (aber ebenfalls noch in mythischer Zeit) aus Steinen erbaut habe; dieser steinerne Tempel sei in der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. durch Feuer zerstört worden.<sup>2</sup> — Ein sehr zerstörter cyclopischer Bau auf dem Berge Ocha (Euböa) gilt als Tempel der Hera (B. I, 19). Auf einfach oblongem Grundplan erheben sich Mauern von grossen Blöcken, mit einer Thür und Fenstern, deren Structur den unten zu erwähnenden Thorbauten entsprechen; ebenso besteht die Bedachung des Ganzen aus überkragten grossen Steinlagen.

Die wichtigsten Aeusserungen künstlerischer Thätigkeit finden wir in der Anlage der Burgen und Herrenhäuser; über sie besitzen wir nicht blos einzelne nähere Nachrichten, sondern es sind auch bedeutsame Reste dieser Anlagen auf unsre Zeit gekommen, so dass wir noch aus eigener Anschauung über die in ihnen hervortretende Kunstrichtung urtheilen können.

Zunächst merkwürdig sind die gewaltigen Mauern, welche diese Burgen umgaben und die in der späteren Zeit Griechenlands — ebenso wie man die alten Steinmaler unsers Vaterlandes dem Geschlechte der Riesen zuschreibt — mit dem Namen Cyclopen-Mauern bezeichnet wurden.<sup>3</sup> Der allgemeine Charakter dieses Mauerwerkes besteht darin, dass zu einer Ausführung nicht rechtwinkliche Quadern, sondern polygone Steinblöcke angewandt wurden; doch lassen uns die erhaltenen Reste verschiedene Gattungen unterscheiden, welche auf die allmählichen Fortschritte der künstlerischen Technik hindeuten. Die ältesten Mauern erscheinen in dieser Art

<sup>1</sup> Thiersch (Abhandlgn. d. K. Bayr. Akad. d. Wissenschaften, philos.-philol. Klasse, I (1835), S. 393 ff.) deutet auf die Einwanderung der Tyrrhener aus Lydien nach Etrurien hin. Eine ziemlich nahe Analogie, wenigstens für den runden Steinunterbau bietet das oben erwähnte Tantalusgrab am Sipylus.

<sup>2</sup> Pausanias. X, c. 5, 5

<sup>3</sup> Vgl. besonders: W. Gell, *Argolis und Dodwell, classical and topogr. tour through Greece.* — Auch: W. Gell, Probestücke von Städtewauern des alten Griechenlands; a. d. Engl. — Petit-Radel, *Recherches sur les monuments Cyclopiens, Paris 1841.*

aus rohen kolossalen Blöcken aufgethürmt, bei denen die Lücken durch kleinere Steine ausgefüllt wurden; die Mauern von Tiryns (in Argolis) sind als ein Haupt-Beispiel dieser Gattung anzuführen (B. I, 1). Später wurden die Steine mehr oder weniger sorgfältig, in polygonischer Art, behauen und mit ihren Kanten und Winkeln genau ineinander gefügt, so dass sich ein mannigfach wechselnder, und dadurch eigenthümlich fester Verband ergab; das Letztere ist wohl die Ursache, dass solches Mauerwerk auch in der jüngeren Zeit Griechenlands zuweilen, besonders bei den Unterbauten, wiederkehrt. Unter den alten Werken sind hier vornehmlich die Mauern von Argos und ein Theil derer von Mycenä (B. I, 2) zu nennen. Mehrere Mittelstufen, besonders das Streben, die Steine in horizontalen Schichten übereinander zu legen, führten sodann allmählig in den regelmässigen Quaderbau hinüber.

Die in diesen Cyklopen-Mauern angebrachten Thore haben verschiedene Gestalt. Ihre Seitenwände haben in der Regel eine schräge (pyramidale) Neigung, theils dadurch hervorgebracht, dass die oberen Steine über die unteren mehr heraustreten, theils durch schrägstehende grössere Pfosten gebildet. Auch ihre Bedeckung ist häufig in giebelförmiger Schräge geführt, theils wiederum durch übereinander vorkragende Steine, theils durch solche, die Sparrenförmig gegeneinander gestützt sind. In dieser Art bilden sich bisweilen sogar (wie zu Tiryns B. I, 15, 16) förmliche Gallerieen, die sich durch Pfeilerstellungen nach aussen öffnen. Seltner sind horizontal liegende Steine zur Ueberdeckung angewandt. Bei grösseren Thoren vereint sich die letztere Weise der Ueberdeckung mit der vorigen in der Art, dass über die Thürpfosten ein grosser Stein als Oberschwelle gelegt, dieser aber von dem Gewicht der Mauer entlastet wird, indem sich über ihm ein leeres Dreieck, an dessen Seitenflächen die Steine der Mauer übereinander vorkragen, bildet. Dies Dreieck wird sodann durch einen flachen Stein von verhältnissmässig geringem Gewichte ausgesetzt. Ein sehr bedeutsames Werk solcher Art ist das sogenannte Löwenthor zu Mycenä (B. I, 5 u. 6); der dreieckige Stein über der Oberschwelle des Thores besteht hier aus dunkelgrünem Marmor und enthält die Reliefdarstellung zweier Löwen, die sich gegen eine Kandelaberartige Säule emporrichten. Diese ganze Anordnung ist, wenn auch noch roh in der Composition, doch sehr eigenthümlich und nicht ohne frappante Wirkung. Bei den geringen Resten von architektonischem Detail, die sich aus der in Rede stehenden Frühperiode der griechischen Kunst erhalten haben, ist zugleich die besondere Formation, die an der Säule des ebengenannten Reliefs bemerklich wird, für die nähere Beobachtung des Formensinnes in jener Zeit höchst wichtig; sowohl an dem Kapital derselben, als an der Basis, auf welcher sie steht, sieht man nemlich Gliederungen, deren Profil in einer weichen, geschwungenen Linie geführt ist. —

An dem cyclopischen Thore zu Abä in Phocis ist sogar in den Thorpfosten selbst ein Anfang von Gliederung bemerklich; auf die gerade stehende Unterwand derselben folgt ein hervorragendes wellenförmiges Profil, dann einwärts geschrägte Quadern und über diesen die kolossale Deckplatte. (Ganz ähnlich das Thor von Phigalia (B. I, 7), während zwei in Amphissa und auf Samos erhaltene Thore (B.I, 8 u. 9) bereits senkrechte Wandflächen und eine sorgfältigere Behandlung des Steines zeigen.)

Die Beschaffenheit der Herrenhäuser kennen wir nur aus den homerischen Schilderungen, vornehmlich aus der Schilderung vom Hause des Odysseus auf Ithaka. Wie in den Pallästen der orientalischen Herrscher, so sehen wir hier eine zusammengesetzte architektonische Anlage und die Anwendung reich schmückender Stoffe. Eine Mauer umschloss das Ganze. Durch einen äusseren Hof gelangte man zu einem inneren, in welchem ein Altar aufgerichtet, und der mit Säulenhallen und mannigfachen Gemächern umgeben war. Der innere Hof führte zu einem grossen Säulensaal, in welchem die festlichen Versammlungen stattfanden. Hinterwärts schlossen sich sodann die Räume für das Familienleben, namentlich die Wohnung der Frauen an. Die Wände erglänzten von Erz und kostbaren Metallen, von Elfenbein und anderen Prachtstoffen. So wird es namentlich von der Wohnung des Menelaus berichtet; so von der fast zauberhaften Wohnung des Alcinous auf Scheria, bei der, wieviel des Schmuckes auch der dichterischen Phantasie angehören mag, doch immer eine volksthümliche Anschauung zu Grunde liegen musste.<sup>4</sup>

Ein eigenthümlicher Theil dieser fürstlichen Anlagen besteht in den Thesauren oder Schatzhäusern. Dies sind gewölbartige, zumeist unterirdische Räume, welche wie es scheint, vornehmlich zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten bestimmt waren. Die Sagen und die Berichte des griechischen Alterthums erwähnen dieser Bauwerke mehrfach, zum Theil in genauer Schilderung; mehrere von ihnen sind ganz oder in deutlichen Resten auf unsre Zeit gekommen, so dass wir von der merkwürdigen Structur, die bei ihnen zur Anwendung kam, eine bestimmte Anschauung haben. Sie sind von kreisrunder Grundfläche und erheben sich kuppelförmig, in einer Bogenlinie. Das Princip der Structur ist dasselbe wie wir es schon häufig auf den früheren Entwicklungsstufen der Kunst, und so auch bei den vorhin besprochenen Thoren, gefunden haben; es liegt nemlich eine Reihe von Steinkreisen übereinander, von denen jeder obere über den unteren vorkragt, bis der oberste Kreis so eng wird, dass eine einzige Platte den Schluss bildet; durch Abschrägung der vorkragenden Ecken hat sodann das gesammte Innere die gewölbartige Gestalt erhalten. Eine runde Grund-

<sup>4</sup> Vgl. Odyssee IV, v. 72; VII, v. 84, ff.



form musste man dabei anwenden, um solcher Gestalt dem Drucke des umgebenden Erdreiches begegnen zu können. Die Steine jedes einzelnen Kreises sind zwar der Hauptform nach, quadratisch zugehauen, so dass sie, nach der Tiefe zu, nicht aneinanderschliessen; indem man aber kleinere Steine zwischen sie hineintrieb, erhielt man gleichwohl eine Art keilförmigen Zusammenhanges; auch hat man gefunden, dass die Steine in der That, einige Zoll von der inneren Fläche des Gewölbartigen Raumes nach der Tiefe zu, einen wirklich keilförmigen Ansatz und Zusammenschluss haben. Jeder einzelne Steinkreis ist somit nach dem Princip des Gewölbes construirt. Es ist auffallend, dass man von dieser, gegen den Druck des Erdreiches und in der Horizontalfläche angewandten Structur nicht auch Anwendung auf die Vertikalfläche gemacht hat, d. h. dass man nicht von ihr aus zur Ausbildung des wirklichen Gewölbes gekommen ist. Es scheint, dass dies nur durch die umfassende Einführung eines architektonischen Systems, welches in Folge der schon angedeuteten politischen Umwälzungen des griechischen Lebens sich ausbilden sollte und welches mit der Bogenlinie im Widerspruche stand, verhindert worden ist.<sup>1</sup>

Das merkwürdigste und am Besten erhaltene unter den uns bekannten Schatzhäusern ist das des Atreus zu Mycenä (B. I, 10 — 14 und 18).<sup>2</sup> Das Innere desselben misst im unteren Durchmesser und in der Höhe gegen 48 Fuss. Man hat Spuren gefunden, dass dieses Gebäude im Inneren mit Erz bekleidet war; einige eiserne Nägel, welche die Bekleidung festhielten, haben sich noch erhalten, von den übrigen sieht man die Löcher. Eine solche Dekoration stimmt mit dem überein, was oben über den Schmuck der fürstlichen Wohnungen bemerkt wurde. Auch wird anderweitig in den Berichten der Alten von ehernen unterirdischen Gemächern gesprochen, die ohne Zweifel dieselbe Beschaffenheit hatten; als ein solches hat man sich z. B. das sogenannte eiserne Fass zu denken, in welchem Eurystheus sich vor Herkules verbarg. Zwar stellen die Berichte der Alten bei den Gebäuden solcher Art nicht immer den Zweck, Kostbarkeiten zu bewahren, in den Vordergrund, doch liegt es in der Natur der Sache, dass man sich ihrer überhaupt bedient hat, wenn man eines sichern Verschlusses, wie z. B. bei geheimen Frauengemächern oder bei Gefängnissen, oder wenn man eines sichern Zufluchtsortes bedurfte. Auch mit den alten Tempeln scheinen häufig Räume dieser Art verbunden gewesen zu sein.

Das Schatzhaus des Atreus ist ausserdem durch den Eingang, der von der Seite in dasselbe hineinführt, ausgezeichnet. Der Eingang ist ebenso construirt, wie das Löwenthor von Mycenä,

<sup>1</sup> Welche weiteren Erfolge jene alterthümliche Constructionsweise bei den alten Völkern des mittleren Italiens hatte, wird sich weiter unten ergeben. Vgl. Kap. IX, §. 3.

<sup>2</sup> Vgl. besonders: *Donaldson*, im Supplement zu den Alterthümern Athens, c. 5.

nur ist hier jener Stein, welcher die dreieckige Oeffnung über der Oberschwelle verschloss, nicht mehr vorhanden. Doch ist der Eingang des Schatzhauses sorgfältiger ausgebildet, namentlich die Thüröffnung mit mehreren Streifen eingefasst, und es finden sich an ihm die Spuren, dass er ursprünglich, wie das Innere, eine reichere Bekleidung hatte. Man hat architektonische und dekorative Bruchstücke, aus rothem, grünem und weissem Marmor bestehend, unter den Trümmern aufgefunden, die ohne Zweifel zu den Zierden dieses Einganges gehörten. Sie sind sehr wichtig, indem sie uns eine nähere Anschauung von dem Formensinne jener Zeit, — noch deutlicher als an dem Relief des Löwenthores, doch nicht ohne eine gewisse Uebereinstimmung mit den dort bemerkten weichen Formen, — gewähren. Vermuthlich standen zwei Halbsäulen zu den Seiten des Einganges; ein Theil des Schaftes einer Säule und eine Basis haben sich von ihnen erhalten. Die Basis ist hoch und breit, von auffallend weicher Gliederung und sowohl in den Gliedern selbst, als in deren Zusammensetzung an die Säulenbasen von Persepolis erinnernd (somit wiederum die Verwandtschaft mit altasiatischer Kunst bezeichnend). Die Hauptglieder der Basis sind mit flachen Reliefformen verziert; das grosse Karnies, welches den Ansatz zum Schaft bildet, mit einer Art von Blättern, der Pfühl unter demselben, das Hauptglied der Basis, in ähnlicher Weise wie der Schaft. Auf dem letzteren laufen nemlich grosse, im Zikzak geführte Bänder umher, zwischen denen ein Muster von Spirallinien (ganz ähnlich der späteren Wellenverzierung der griechischen Kunst) angebracht ist. Die übrigen Schmucktheile des Einganges bestehen aus Platten, die dieselben Spiralzierden, Rosetten und Kreise enthalten. Die ganze Behandlung der Ornamente erscheint in dem Charakter einer beginnenden Entwicklung der Kunst: reich, fleissig durchgeführt, aber noch ohne diejenige Präcision, die erst das Resultat einer lange gebildeten Kunstschule ist.<sup>1</sup>

Als Schmuck der Herrenhäuser und des fürstlichen Lebens überhaupt werden sodann, vornehmlich wiederum in den Gesängen Homers, die mannigfaltigsten Prachtgeräthe angeführt. Auch sie deuten auf eine, der asiatischen verwandte Richtung der Kunst.

<sup>1</sup> Es ist von verschiedenen Seiten bezweifelt worden, ob all diese aufgefundenen Schmucktheile wirklich zum Schatzhause des Atreus (in dessen ursprünglicher Anlage) gehört haben; auch hat man behauptet, dass sie im Gegentheile einer viel späteren Zeit, der des byzantinischen Mittelalters, angehören. Ich kann indess dieser Ansicht nicht beipflichten. Denn abgesehen von den äusseren Gründen, die für das in Anspruch genommene Alter dieser Fragmente sprechen, so finde ich in ihnen, in der Gliederung der Basis und in den Ornamenten, einen Charakter, der (wie oben angedeutet) dem höheren Alterthum der Kunst eben so vollständig entspricht, wie er in beiden Beziehungen (in den Gliederungen, wie in den Ornamenten) von der Kunst des byzantinischen Mittelalters, die vorzugsweise auf den spätrömischen Formen fusst, verschieden ist.

Theils sind es Arbeiten aus Holz, denen kunstreicher Schmuck aus Gold, Silber, Elfenbein und Bernstein eingelegt war, theils Metallarbeiten verschiedener Art, theils Teppiche und Zeuge mit eingewirkten Figuren. Einzelne dieser Werke gehören geradezu der bildenden Kunst an, und wieviel man auch hier wiederum der willkürlich ausmalenden Phantasie des Dichters zuschreiben mag, so lässt sich immer nicht behaupten, dass dieselbe ohne eine vorhandene Kunstübung der entsprechenden Art zu jenen Erfindungen hätte kommen können. Unter diesen Arbeiten sind die goldenen Statuen im Saale des Alcinous zu nennen, die als Fackelträger dienten, sowie die aus Silber getriebenen Hunde, die ebendasselbst als Wächter der Thür aufgestellt waren. (Letztere möchte man etwa mit den Löwen am Throne Salomo's vergleichen.) Als das bedeutsamste Werk aber erscheint der Schild, den Hephästos für Achill fertigte und der mit den mannigfaltigsten Reliefdarstellungen, zum Theil aus verschiedenen Metallen gearbeitet, versehen war,<sup>1</sup> obschon es sehr überflüssig sein dürfte, nach der Schilderung des Dichters ein wirkliches Bild zu entwerfen.

Im Uebrigen besitzen wir nur geringe Andeutungen über die bildende Kunst der heroischen Zeit. Die ältesten Cultusbilder der Griechen werden häufig noch, die niedrigste Kunststufe bezeichnend, als einfache Steinpfeiler geschildert. Aus solchem Anfange entwickelt sich (ähnlich wie wir dies schon anderweitig auf den frühesten Stufen der Kunst bemerkt haben) ein weiterer Fortschritt dadurch, dass man aus der rohen Masse die vorzüglich charakteristischen Theile der Gestalt, den Kopf und die Arme, welche die Attribute halten, hervortreten lässt. Doch fehlt es uns an aller Anschauung, wie weit sich in solchen Gebilden ein eigentlicher Kunstsinn bethätigt habe. Die sogenannten Hermen der späteren griechischen Kunst — viereckige Pfeiler mit menschlichen Köpfen — dürfen hiebei nicht in Betracht kommen, indem bei ihnen die höher entwickelte künstlerische Auffassung und die naiv alterthümliche Composition in entschiedenem Widerspruche stehen und eben nur eine absichtliche Andeutung alterthümlich geheiligter Motive erkennen lassen. — Dann ist häufig von alten, aus Holz geschnitzten Bildern der Götter, die in diese Frühzeit der griechischen Geschichte hinaufreichen, die Rede; sie wurden mit grellen Farben bestrichen, mit buntem Putz und mit wirklichen Gewändern geschmückt. Aber auch von ihnen haben wir keine Anschauung. An ihre Ausführung knüpfen sich gewisse Künstlernamen, wie z. B. der des Dädalus, der auch als der Werkmeister grosser Bauunternehmungen genannt wird, der des Smilis u. A. m. Indess hat die ganze Existenz dieser Personen, gleich der der griechischen Heroen, noch ein durchaus mythisches Gepräge.

<sup>1</sup> Ilias, XVIII, v. 478, ff.

Dass jedoch nicht, wie es nach den eben angeführten Bemerkungen scheinen dürfte, die bildende Kunst der heroischen Zeit Griechenlands auf den untersten Stufen der Entwicklung verharret sei, ergibt sich aus dem einzig erhaltenen bildnerischen Denkmal dieser Periode, dem schon erwähnten Relief des Löwenthores von Mycenä.<sup>1</sup> Die beiden, auf demselben enthaltenen Löwen (denen leider die Köpfe fehlen) sind zwar durchaus schlicht und einfach gehalten; aber es zeigt sich an ihnen ein Sinn, der für die Beobachtung der Natur bereits geöffnet ist und der bei beschränkenden äusseren Verhältnissen (bei dem gegebenen beengenden Raume) doch die allgemeinen Bedingnisse der körperlichen Form sehr wohl aufzufassen und wiederzugeben vermag.

<sup>1</sup> S. besonders die treffliche Abbildung bei A. Blouet, *Expédition scientifique de Morée, II, pl. 64, 65.*

## ACHTES KAPITEL.

### DIE GRIECHISCHE KUNST IN DER HISTORISCHEN ZEIT.

---

#### Allgemeine Uebersicht des Entwicklungsganges.

Achtzig Jahre nach der Eroberung Troja's, im J. 1104 (der gewöhnlichen Zeitrechnung zufolge), begann jene merkwürdige Umwälzung des griechischen Lebens, welche fortan der ganzen Geschichte Griechenlands ein so eigenthümliches Gepräge geben sollte, durch welche überhaupt erst die historische Bedeutsamkeit des Volkes begründet ward. Aus den nordgriechischen Gebirgsländern stieg der Stamm der Dorier herab und setzte sich im Peloponnes fest; der grössere Theil Griechenlands wurde von ihm unterworfen; über das ganze Volk der Griechen erstreckte sich der Einfluss seiner körperlichen Macht oder seiner geistigen Richtung. Vor ihm entwich aus dem Peloponnes der dort ansässige, den Urbewohnern des Landes angehörige Stamm der Ionier; dieser fand zuerst in Attika eine neue Heimath, breitete sich aber von da in zahlreichen Kolonien nach Klein-Asien hinüber. Auch die Dorier sandten Kolonien nach Klein-Asien, doch gewannen diese nicht die Bedeutung der ionischen; ungleich wichtiger waren die dorischen Kolonien, die sich nach dem Westen zu, nach Sicilien und Unter-Italien (Gross-Griechenland) gewandt und dort griechisches Leben hinübergetragen hatten. Beide Stämme wurden die Hauptrepräsentanten des griechischen Geistes: die Dorier im Westen und in dem grösseren Theile des eigentlichen Griechenlands vorherrschend, die Ionier im Osten, für Griechenland selbst aber zunächst nur in Attika bedeutend. Das dorische Sparta und das ionische Athen wurden im Verlaufe der Zeit die beiden Angelpunkte, um welche das griechische Leben sich bewegte.

War das heroische Zeitalter der griechischen Geschichte noch in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnisse zum Orient erschienen, so entwickelte sich nun, durch die Dorier und durch den Einfluss, den sie ausübten, auf's Entschiedenste der Geist des europäischen Occidents. Mit ihnen trat jenes freie, innerliche Bewusstsein der Kraft, geleitet und zusammengehalten durch einen strengen Sinn für Maas und Gesetz, trat jene harmonische Verbindung von Verstand und Phantasie hervor, wodurch der Kunst das angemessenste Feld eröffnet, ihr die würdigste Bahn zur weiteren Entwicklung vorgezeichnet war. Ueberhaupt liegt in dem Charakter des dorischen Stammes eine Würde, ein feierlicher Ernst, der, wie es scheint, von vorn herein eine höhere Idealität der Kunst bedingen musste. Dabei jedoch ist er keineswegs frei von einem einseitig herben und schroffen Wesen; und die ihm inwohnende Neigung, an alter Sitte und Herkommen festzuhalten, würde solcher Gestalt eine vollendete Entwicklung der griechischen Kunst unmöglich gemacht haben, wenn diese eben auf ihm allein beruht hätte. Hier nun tritt das Wechselverhältniss zwischen dem dorischen und dem ionischen Stamme als höchst bedeutsam hervor. Die Ionier, dem alten Culturvolke Griechenlands angehörig, erscheinen, wie wir es bei letzterem in künstlerischer Beziehung bereits kennen gelernt, von vorn herein mit einer grösseren Weichheit und Beweglichkeit des Gefühles begabt; ihre äussere Richtung gegen den Orient musste dieser Eigenthümlichkeit ihres Charakters eine stete Nahrung gewähren. Dass dieselbe aber nicht ausartete, sich nicht geradezu in das orientalische Element auflöste, das verhinderte der innere Zusammenhang der sämtlichen griechischen Stämme und vornehmlich eben jene Einwirkung des dorischen Geistes, die um so weniger ausbleiben konnte, als die Ionier, im Gegensatz gegen die Dorier, mit einer leichteren Empfänglichkeit begabt waren. So erhielt der ionische Charakter eine höhere Kräftigung, als er durch sich selbst hätte erreichen können, so ward er befähigt, auf den dorischen zurückzuwirken, so war es die Vereinigung beider, woraus die höchste Blüthe, wie des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst hervorging. Fassen wir die Blüthezeit der griechischen Kunst ins Auge, so sehen wir eine mehr oder weniger einseitige Ausbildung der beiden verschiedenen Elemente eben nur in denjenigen Gegenden, wo die beiden Stämme einseitig vorherrschten, entschiedenem Dorismus in Sicilien und Grossgriechenland, entschiedenem Ionismus in Kleinasien; im Peloponnes erscheint der dorische Charakter in einer schon mehr gemässigten Weise und nicht ohne sänftigende Einwirkung des ionischen; in Attika aber, und vornehmlich in Athen, finden wir, den Verhältnissen des Landes gemäss, die von den Doriern angenommenen Formen in anmuthvollster Ermässigung, die ionischen in dem

Gepräge der edelsten Kraft. Doch waren freilich auch noch andere Umstände wirksam, um Athen auf den Gipfel menschlicher Bildung zu erheben.

Die früheren Zeiten des Entwicklungsganges der griechischen Kunst seit dem Auftreten der Dorier sind uns, was den näheren Einblick in ihre einzelnen Verhältnisse anbetrifft, nur wenig bekannt. Ueber ein halbes Jahrtausend verging, ohne dass uns über diese Periode eine, nur einigermaßen umfassende Kunde zugekommen wäre, ohne dass wir von den Ursprüngen der nachmals so bedeutenden Erscheinungen genügende Beispiele erhalten sähen. Doch können wir aus dem Späteren mit Bestimmtheit auf das Frühere zurückschliessen, namentlich aus der Gestaltung der Architektur, die überall, wo sie nur als eine selbständige erscheint, das Ergebniss allgemeiner, volksthümlicher Zustände ist. Von der Architektur zunächst gelten die im Vorigen ausgesprochenen Bemerkungen; sie tritt uns nunmehr als eine eigenthümliche, vollkommen durchgebildete entgegen, aber zugleich in der Art, dass sie, je nach dem Charakter des dorischen und des ionischen Stammes, ein zwiefach verschiedenes Gepräge gewonnen hat. Die dorische und die ionische Ordnung (wie man sich auszudrücken pflegt) der griechischen Architektur sind der unmittelbare Ausdruck des Formensinnes, wie sich dieser in einem jeden der beiden Stämme, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, allmählig ausgebildet hatte; erst nachmals wurden diese Ordnungen zum Theil, mehr aus ästhetischen als aus nationalen Rücksichten, mit freier Wahl angewandt. Auch in den Formen der bildenden Kunst hatten sich ohne Zweifel die Stamm-Unterschiede auf ähnliche Weise ausgeprägt; doch ist uns hier nicht eine eben so bestimmte Anschauung erhalten.

War jenes erste halbe Jahrtausend seit dem Auftreten der Dorier, wie wir aus verschiedenen Andeutungen voraussetzen dürfen, nicht ohne mancherlei bedeutsame künstlerische Unternehmungen hingegangen, so entwickelte sich doch erst, seit sich die neuen politischen Verhältnisse vollständig geregelt, seit das gesammte griechische Leben eine bestimmte, klare Gestalt gewonnen hatte, ein weiterer, mehr umfassender und folgenreicher Betrieb der Kunst. Man kann den Beginn dieser erhöhten Thätigkeit etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. setzen. Die griechischen Freistaaten hatten einen mehr oder weniger lebhaften Handel gegründet und in den erworbenen Reichthümern die Mittel zur Ausführung mannigfacher künstlerischer Werke gefunden. Aus vielen Staaten erhoben sich in dieser Zeit, bei dem Kampfe der Geschlechter um die oberste Stellung, Alleinherrscher (von den Griechen Tyrannen genannt), welche den Glanz ihrer Regierung durch grossartige Denkmäler der Kunst zu bekunden strebten und, indem sie vielfache Kräfte in ihrer Hand vereinigten, um so Grösseres zu leisten und die Ausübung der Kunst um so entschiedener zu

fördern vermochten. Die gymnastischen Spiele der Griechen hatten das Auge auf die Bedeutung der Kraft und Schönheit des menschlichen Körpers hingeführt; indem man dieselbe in dem Ehrenbilde des Kämpfers darzustellen begann, entwickelte sich ein reger Sinn für den Organismus der lebendigen Gestalt. Der religiöse Cultus endlich hatte sich zu einer feststehenden Form ausgebildet. Die Götter waren der menschlichen Anschauung in verwandter Erscheinung gegenüber getreten; man strebte, diese Erscheinung im Bilde festzuhalten, ihr das Gepräge der höchsten Würde zu geben, ihren verschiedenartigen Charakter in der künstlerischen Bildung der Form (im Gegensatz gegen eine willkürlich phantastische Symbolik) auszudrücken. Die Tempel wurden diesen menschlichen Göttern als Wohnungen erbaut, aber ihr Aeusseres ward auf eine Weise eingerichtet, dass es die ganze Bedeutsamkeit der Götterwohnung aussprach. Es ist dies die Periode des grossartigsten Strebens, einer mächtig ringenden Entwicklung; aber noch waltet in all den Werken, die ihr angehören und die bis in das fünfte Jahrhundert hinabreichen, ein eigenthümlich strenges Gefühl, noch ist in ihnen die freie Entfaltung der Form nicht erreicht.

Andre günstige Umstände bewirkten die höchste Entfaltung des griechischen Lebens und bereiteten der Kunst den gedeihlichsten Boden. Die Macht der Tyrannen war gestürzt, die Staaten waren wiederum frei geworden, da drohte von Asien her der Selbständigkeit des ganzen Griechenlands entschiedene Vernichtung. Aber das unermessliche Heer des Perserköniges erlag der griechischen Kraft; 490 ward bei Marathon, 480 bei Salamis und Artemisium, 479 bei Platäa und Mykale gesiegt; noch andere Siege folgten. Diese Ereignisse riefen im griechischen Volke das lebendigste Selbstbewusstsein hervor, das sich bald in mannigfachen Werken kund geben sollte. Athen, das an jenen Siegen den grössten Antheil gehabt, trat an die Spitze des griechischen Staatenbundes; der Bundesschatz, zur Bestreitung des Krieges gegen die Perser gesammelt, ward nach Athen geführt, das, indem es den Bundesgenossen Sicherheit nach aussen verhiess, die Summen des Schatzes zur Sicherung und zur Schmückung der eignen Stadt verwenden durfte. An der Spitze der athenischen Staatsverwaltung stand Perikles, ein Mann, der die Bedeutung der Kunst für das Leben im edelsten Sinne erkannt hatte, dessen Sorge die Stadt ihre erhabensten Denkmäler verdankt; an der Spitze der künstlerischen Unternehmungen Athen's stand des Perikles Freund, Phidias, ein Meister der Kunst von höchstem Range; um ihn reihte sich ein grosser Kreis der vorzüglichsten Talente. Alle inneren und äusseren Gründe vereinigten sich, um Athen auf den höchsten Punkt der künstlerischen Entwicklung zu führen, um das ähnlich fortschreitende Streben des übrigen Griechenlands zu fördern und zu durchleuchten. Das Zeitalter des Perikles, um die Mitte und nach der



Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. G., bezeichnet die edelste Blüthe der griechischen Kunst, in welcher sich göttlicher Ernst und erhabene Würde aufs Lauterste mit zarter, menschlicher Anmuth vereinigt hatten.

Die eben genannte Periode währte indess nur kurze Zeit. So schnell Athen zu seiner grossen Macht emporgestiegen war, eben so schnell sank es wieder hinab. Die Eifersucht Sparta's entzündete den peloponnesischen Krieg, dessen fast dreissigjährige Dauer (er währte von 431 bis 405) eine sehr fühlbare Umgestaltung des gesammten Griechenthumes veranlasste. Als die Flamme des Krieges gelöscht ward, war, in dem strengen Sparta nicht minder als in dem beweglicheren Athen, die alte Würde des griechischen Lebens dahingeschwunden; ein neues Geschlecht war in den Jahren des Krieges emporgewachsen, das die Leidenschaft nicht mehr im Inneren zurückzuhalten vermochte, dessen Streben auf raschen Genuss des Augenblickes, auf scharfen, spannenden Reiz gerichtet war. So erhielt auch die Kunst eine veränderte Gestalt. Zur Ausführung grossartiger öffentlicher Denkmäler fehlten, häufig wenigstens, die Mittel und auch die Lust; der Architektur zunächst war somit ihre bedeutsamere Unterlage genommen; die bildende Kunst erhielt, im Gegensatz gegen die Stille der Seele, die die Werke der vorigen Periode ausgezeichnet hatte, eine Richtung, in der es vorzugsweise auf den Ausdruck der Leidenschaft, auf die Darstellung sinnlichen Verlangens und sinnlichen Reizes ankam. Bei alledem aber war der griechische Geist so kräftig, so erfüllt und durchdrungen von jenem Geiste des Maases und der Klarheit, dass diese Umwandlung des Charakters für die Kunst noch keine eigentliche Gefährde brachte; vielmehr erscheinen die Werke der Periode, um die es sich hier handelt, als eine zweite, nicht minder bedeutsame Blüthe der griechischen Kunst. Nur in der Architektur bemerkt man, neben einzelnen neuen Erscheinungen von interessanter Eigenthümlichkeit, ein allmähliches Nachlassen der Kraft und um den Schluss dieser Periode bereits die wirklichen Anzeichen des Verfalles. Der Schluss fällt in die Zeit Alexanders des Grossen, der von 336 bis 324 regierte.

Die letzte Periode der eigentlich griechischen Kunst währt von der Zeit Alexanders bis auf die Unterjochung Griechenlands durch die Römer, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. G. Alexander hatte die griechischen Waffen weit über den Orient getragen und ein mächtiges Reich gegründet. Nach seinem Tode löste sich dasselbe in eine Reihe einzelner Staaten auf, deren Fürsten griechischen Stammes waren und griechische Cultur an ihren Höfen pflegten; eine grosse Anzahl neuer Städte ward gebaut, der Kunst wurden die mannigfachsten, zum Theil prachtvollsten Aufgaben gestellt. Es scheint auf den ersten Anblick, als ob sich durch diese Verhältnisse ein neues Feld zu weiterer Entwicklung

für die Kunst habe eröffnen müssen; dies war aber, was das innere Wesen der Kunst betrifft, nicht der Fall. Indem sie mehr den äusseren Zwecken fürstlicher Prachtliebe, als dem inneren Bedürfniss diene, konnte auch keine innerlich bedeutsame Fortbildung stattfinden. Es waren der Hauptsache nach die schon vorhandene Formen, die in einem weiteren Kreise als früher umhergetragen und mannigfaltigeren Zwecken eben nur angepasst wurden. Was an neuen Erscheinungen hervortrat, beruhte vorzugsweise nur auf dem Streben, eine wundersam-überraschende Wirkung hervorzubringen. Dieser letztere Umstand wirkte allerdings auch auf das innere Wesen der Kunst ein, aber nicht zu ihrem Vortheil; denn, wie entschieden in den Hauptwerken auch dieser Zeit die gediegene griechische Praktik noch immer sichtbar bleibt, so kündigt sich doch in ihnen, mehr oder minder, eben jenes Streben nach Effekt an, welches mit der naiven Unmittelbarkeit des Gefühles, die überall in den früheren Werken der griechischen Kunst vorwaltet, im Widerspruche steht und das beginnende Verderben der Kunst bezeugt. Ungleich schärfer tritt diese Richtung noch später hervor, in der Zeit, in welcher die griechische Kunst der römischen Herrschaft diene. Indem aber durch die Römer andre und wesentlich abweichende Elemente mit denen der griechischen Kunst verbunden wurden, ist es zweckmässiger, diese spätere Entwicklungszeit einem gesonderten Abschnitte der classischen Kunst vorzubehalten.

In der Betrachtung der selbständig griechischen Kunst seit dem Auftreten der Dorier unterscheiden wir demnach die folgenden fünf Perioden:

- 1) Die erste, noch dunkle Entwicklungszeit, etwa bis zum sechsten Jahrhundert v. Chr. G.
- 2) Die Zeit einer bedeutsameren und grossartigeren Entwicklung, im sechsten Jahrhundert und im Anfange des fünften.
- 3) Die erste Blüthen-Periode, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts.
- 4) Die zweite Blüthen-Periode, im vierten Jahrhundert.
- 5) Die Zeit des beginnenden Verfalles, im dritten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zweiten v. Chr. G.

Was aber das Eingehen in die Einzelheiten des Entwicklungsganges anbetriift, so ist zu bemerken, dass unsre Kenntniss der griechischen Kunstgeschichte, vornehmlich in Rücksicht auf die erhaltenen Denkmäler und die durch letztere vermittelte nähere Anschauung, immer nur eine fragmentarische ist, und dass uns namentlich das Wechselverhältniss zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunst, bis auf einzelne bedeutsame Ausnahmen, nicht anschaulich genug vorliegt. Theils aus diesen Gründen, theils aber auch, weil es überhaupt eine klarere und bestimmtere Uebersicht hervorbringt, ist es für die Zwecke dieses Buches günstiger, bei dem Eingehen auf das Einzelne die nöthigen

Abschnitte zunächst nicht nach den verschiedenen Perioden der griechischen Kunst, sondern nach ihren verschiedenen Gattungen anzuordnen, diese verschiedenen Gattungen für sich getrennt zu betrachten und bei der Darstellung einer jeden von ihnen besonders nachzuweisen, wie sich jener Entwicklungsgang in ihr zu erkennen gibt und wie weit wir denselben in seinen feineren Verhältnissen wahrzunehmen vermögen.

## A. ARCHITEKTUR.

### I. Das System der griechischen Architektur.

#### §. 1. Der Tempelbau in seinen allgemeinen Formen.

Die architektonischen Denkmäler der griechischen Kunst,<sup>1</sup> im Zeitalter ihrer occidentalisch eigenthümlichen Entwicklung, bestehen vorzugsweise in Göttertempeln; an ihnen bildete sich die architektonische Kunst aus, deren Formen sodann auch bei den anderweitigen Bauanlagen, je nachdem diese für eine ideale Gestaltung mehr oder weniger empfänglich waren, in Anwendung gebracht wurden.

Der griechische Tempel ist in seiner ursprünglichen Anlage von sehr einfacher Beschaffenheit; er ist eben nur das Haus des Gottes und besteht in seinen wesentlichen Theilen zunächst nur aus der Celle (durchgehend von viereckiger Grundform), in welcher das Götterbild aufgerichtet ist, und aus einer offenen Vorhalle. Diese Elemente an sich bedingen noch keine höhere Ausbildung der architektonischen Kunst. Aber indem die Vorhalle, wie eben angedeutet, geöffnet war, indem sie somit das Volk gewissermassen zum Eintritt in das Heiligthum des Inneren einladen sollte, musste sich an ihr auch eine aus freien, gesonderten Theilen bestehende Architektur, sowie ein in die Augen fallender, bedeutungsreicher Schmuck entfalten. Man gab ihrer Schauseite eine freie Säulenstellung, man verband damit mannigfache bildnerische Zierden. Fast bei allen grösseren Anlagen führte man sodann, die todte Wand des Aeusseren zu beleben, diese Säulenstellung

<sup>1</sup> Das Hauptwerk für das Studium der antiken Baukunst ist: Die Geschichte der Baukunst bei den Alten von A. Hirt, 1821, f. Doch ist zu bemerken, dass dem Verf. die neueren Entdeckungen natürlich fremd geblieben waren, und dass er überhaupt mehr nur mit einem römisch gedildeten, als mit einem griechisch gebildeten Auge zu sehen vermochte. — Unter den theoretischen Werken nimmt „Die Tektonik der Hellenen,“ von Carl Bötticher, die erste Stelle ein. Ueber das statische Princip der griechischen Baukunst und seinen Ausdruck in der Bildung der einzelnen Formen finden sich hier umfassende künstlerische und archäologische Aufschlüsse. Die erste Abtheilung (Potsdam 1844, mit Atlas) enthält die „Einleitung und Dorika“; in der zweiten folgen die „Ionika.“

und den mit ihr in Verbindung stehenden bildnerischen Schmuck rings um das Tempelhaus umher. So gestaltete sich das Aeussere des griechischen Tempels in lebendiger, organisch gegliederter Weise, so war der höheren künstlerischen Ausbildung ein würdiges Motiv gegeben.

In der Anordnung dieser Säulenhallen ward aber ebenso schlicht und naturgemäss verfahren, wie das gegenseitige Verhältniss zwischen den architektonischen und den bildnerischen Theilen mit dem klarsten Gefühle abgewogen. Beide Theile dienen zur gegenseitigen Ergänzung; die Architektur erscheint als Gerüst für das Bildwerk, und das letztere erscheint als die Blüthe, die aus dem Stamme der Architektur emporspriest. Sie sind aufs Bestimmteste von einander geschieden, aber sie bilden erst in ihrer Vereinigung ein vollendetes Ganze. Das architektonische Gerüst besteht zunächst aus der Reihe der Säulen, die über einem gemeinsamen, aus mehren Stufen bestehenden Unterbau aufgerichtet sind und in lebendiger Elasticität, in geschlossener Kraft emporstreben, und aus dem Balken des Architravs, der über ihnen ruht, die innere Bewegung, die in der Säulenform ausgedrückt ist, abschliesst und durch seine äussere Form die flache Bedeckung der Halle und ihre Verbindung mit dem eigentlichen Tempelhause andeutet. Ueber dem Architrav aber erhebt sich nicht unmittelbar, wie sonst durchgehend in den Architekturen der alten Welt, das krönende Gesims, sondern hier ist zunächst ein Raum für den bildnerischen Schmuck angeordnet; dies ist der Fries, der zur bestimmten Bezeichnung seiner Bedeutung, mit seinem griechischen Namen „Bilderträger“ (Zophoros) heisst. Ueber dem Bildwerk des Frieses ruht sodann das Kranzgesims, dessen Hauptglied, eine starke, vortretende Platte, einen festen Abschluss bildet. An der Schauseite des Tempels aber und der ihr entsprechenden Rückseite steigt über dem Kranzgesimse noch der Giebel empor, dessen Gestalt, ein flaches Dreieck, durch die Form des Tempeldaches motivirt ist; in seiner Fläche ist das bedeutsamste Bildwerk enthalten, das wiederum in dem kräftig vortretenden Giebelgesimse seinen Abschluss findet. Die Form des Giebels fasst gewissermassen die ganze Architektur der Schauseite zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammen; seine Endpunkte — der Gipfel und die äusseren Ecken — sind ausserdem noch durch freigebildetes, aufstrebendes Ornament ausgezeichnet, so dass diese letzten Schlusspunkte des Gebäudes aufs Klarste hervorgehoben sind.

Je nach der einfacheren oder reicheren Anwendung dieser architektonischen Formen unterscheidet man verschiedene Gattungen von Tempeln; die architektonische Schule der späteren Zeit des classischen Alterthums hat für diese Unterschiede die folgende Classification eingeführt:

1) Der Tempel *in antis*, so genannt, wenn die Anten, d. h. die Stirnseiten der Mauern (hier der Seitenmauern der Vorhalle),

bis unter den Giebel vortreten, und (wenigstens in der Regel) Säulen zwischen ihnen stehen. (Daher der gewöhnliche Ausdruck, etwa: „ein Tempel mit zwei Säulen *in antis*.“)

2) *Prostylos*, ein Tempel, dessen Vorhalle in ihrer ganzen Breite durch eine Säulenstellung (ein *Prostyl*) gebildet wird, — an dem somit die Ecksäulen vor jenen Anten stehen.

3) *Amphiprostylos*, ein Tempel, der, wie an der Vorderseite, so auch an der Rückseite ein solches *Prostyl* hat.

4) *Peripteros*, ein Tempel, der auf allen Seiten von einer Säulenstellung umgeben ist. Dabei ist zugleich zu bemerken, dass das Tempelhaus, welches von jener Säulenstellung umgeben wird, gewöhnlich schon an sich in der Weise von einer der drei vorgenannten Gattungen angelegt ist, dass somit die Vorder- und die Hinterseite des *Peripteros* nicht selten eine doppelte Säulenstellung haben.

5) *Pseudoperipteros* (falscher *Peripteros*), eine in der griechischen Kunst seltne Abart, in welcher das Tempelhaus mit Halbsäulen umgeben erscheint.

6) *Dipteros*, ein Tempel, welcher mit einer zwiefachen Säulenstellung umgeben ist.

7) *Pseudodipteros* (falscher *Dipteros*), eine ebenfalls seltne Abart, in welcher der Tempel zwar nur mit Einer Säulenstellung umgeben ist, aber in demjenigen Abstände der Säulen von dem Tempelhause, welcher dem Abstände der äusseren Säulenstellung des *Dipteros* entspricht.

Ferner pflegt man die Tempel, jenen Schulregeln gemäss, nach der Zahl der Säulen an der Vorderseite des Tempels (die immer, da der Eingang in der Mitte liegt, eine gerade Zahl sein muss) zu bezeichnen, und zwar als: *tetrastylos* (viersäulig), *hexastylos* (sechssäulig), *octastylos* (achtsäulig), *dekastylos* (zehnsäulig), *dodekastylos* (zwölfsäulig). Die Zahl der Säulen an der Langseite der *Peripteral*-Tempel ist dabei unbestimmt; häufig, obgleich keinesweges als Regel, findet es sich, dass diese Zahl eins mehr als das Doppelte der Zahl der Säulen an der Vorderseite beträgt, — im Allgemeinen kann man jedoch nur sagen, dass ein längliches Verhältniss und eine ungerade Zahl der Säulen an der Langseite vorgezogen wurde. — Eine andre Schulbezeichnung ist die nach der geringeren oder grösseren Breite des Zwischenraumes zwischen je zwei Säulen, als: *pyknostylos* (engsäulig), *systylos* (nahsäulig), *eustylos* (schönsäulig), *diastylos* (weitsäulig), *arüostylos* (fernsäulig). Doch sind diese Unterscheidungen einseitig, indem überall die Breite jener Zwischenweiten mit den anderweitigen Verhältnissen der architektonischen Theile zu einander in unmittelbarer Verbindung steht. Ganz unzulässig aber ist es, sie, wie es in der späteren classischen Schule eingeführt war, nach bestimmten Maassen unterscheiden zu wollen, da die erhaltenen Monumente der griechischen

Kunst hierin, wie in allen übrigen Verhältnissen, sehr mannigfaltige Variationen zeigen; auch ist zu bemerken, dass die letzten der eben angeführten Gattungen gar nicht der griechischen Architektur angehören.

Was das Innere der Tempelanlagen anbetrifft, so besteht das eigentliche Tempelhaus, wie bemerkt, zunächst aus der eigentlichen Cella (dem Naos), die bei den gewöhnlichen Anlagen stets ohne Fenster war, und aus der Vorhalle (dem Pronaos); eine grosse Thür verband beide Räume. Zuweilen kommen Doppeltempel mit zwei Cellen vor. Bei einzelnen Tempeln, namentlich bei solchen, die mysteriösen Culten angehören, finden sich besondere Sanctuarien; bei andern kommt ein abgeschlossenes Hinterhaus (Opisthodom, zumeist wohl als Schatzkammer dienend) hinter der Cella, doch mit dieser gemeinschaftlich in dieselben Seitenmauern eingeschlossen, vor. Bei dem Amphiprostylos (wo dieser für sich besteht oder wo er durch eine äussere Säulen-Umgebung zum Peripteros wird) bildet sich insgemein an der Rückseite eine dem Pronaos entsprechende Halle (Posticum<sup>1</sup>). — Auf ganz eigenthümliche Weise gestaltet sich das Innere des griechischen Tempels bei den sogenannten Hypäthren; hier wird die Cella zu einem unbedeckten Raume, der sodann wiederum in der Weise der äussern Architektur behandelt ist: mit Säulenreihen vor den Wänden, oft mit zweien übereinander, von denen die obern (meist von einer andern Ordnung) eine Galerie bildeten, — oder mit vorspringenden Wandpfeilern, von denen mehr oder weniger tiefe Nischen eingeschlossen waren. Diese Anordnung findet sich in der Regel an solchen Tempeln, bei welchen es auf Pracht und Luxus abgesehen war, und auf diese mit einem innern Säulensystem versehenen Gebäude schränkt Vitruv die Bedeutung des Wortes aedes hypaethros, d. h. „unter freiem Himmel“, ein. Allein die neueste Forschung<sup>2</sup> hat es mehr als wahrscheinlich gemacht, dass auch die meisten übrigen griechischen Tempel gewissermassen Hypäthraltempel waren, insofern eine grössere oder kleinere Oeffnung (Opaion) im Dache ihnen dasjenige Licht verlieh, ohne welches sie trotz Oeffnung aller Pforten vollkommen dunkel geblieben wären. Zur Regenzeit scheint das Opaion mit einem Schutzdach von Teppichen, Brettern oder Metallblech theilweise oder völlig geschlossen gewesen zu sein; für den Regen der übrigen Jahreszeiten war wohl durch eine leise Neigung der Bodenfläche ein Ablauf veranstaltet. — Einzelne Anlagen von eigenthümlicher Anordnung werden weiter unten, bei der Betrachtung der einzelnen Monumente, erwähnt werden.

<sup>1</sup> Die alten Schriftsteller haben übrigens nicht immer die oben angegebene Unterscheidung zwischen „Opisthodom“ und „Posticum.“ An sich bezeichnen beide Worte dasselbe, den hintern Theil des Gebäudes.

<sup>2</sup> C. Bötticher: Der Hypäthraltempel, Potsdam 1846. (Abhandlung in 4.)

## §. 2. Die Formen der dorischen Architektur.

Im Vorstehenden sind die allgemeinen Elemente des griechischen Tempelbaues gegeben. Die besondere Bildung der Formen hängt von den verschiedenen Eigenthümlichkeiten des dorischen und des ionischen Stammes ab, durch welche, wie dies oben bereits näher ausgeführt wurde, die griechische Architektur ein zwiefach verschiedenes Gepräge gewonnen hat. Wir wenden uns nunmehr zur näheren Betrachtung dieser Formenbildung und zwar zunächst zu der dorischen Architektur, indem diese theils an sich das Gepräge einer höheren Ursprünglichkeit hat, theils auch in Rücksicht auf den historischen Entwicklungsgang (den obigen Andeutungen zufolge) als die ältere betrachtet werden muss.

In der dorischen Architektur sind die Formen des architektonischen Gerüsts mit einfacher Bestimmtheit gebildet, die Zwischenglieder, welche die Haupttheile desselben trennen oder verbinden, und die Schmucktheile ebenso einfach, selbst in strenger Weise gestaltet; dabei aber ist in denjenigen Theilen, in denen sich der Ausdruck einer bewegten Kraft entfalten soll, eine Bildung angewandt, welche diesem Bestreben aufs Entschiedenste und Unmittelbarste entspricht. Ruhe und Kraft, Festigkeit und Würde sprechen sich durchweg in diesen Formen aus. Die Säulen haben ein starkes Verhältniss, sie stehen enggeschaart und streben kühn dem Drucke des Gebälkes entgegen, welches mächtig über ihnen lagert.

Nur aus zwei Theilen, die in sich zugleich im innigsten Zusammenhange stehen, sind die dorischen Säulen gebildet, aus dem Schaft und dem Kapitäl. Eine Basis haben sie nicht, vielmehr strahlen sie unmittelbar aus der obersten Stufe des Untersatzes empor, was ihnen von vorn herein das Gepräge der Kühnheit sichert. Der Schaft ist kannelirt, aber in einer Weise — durch straff gespannte (flache) Kanäle, die in scharfen Stegen zusammenstossen, — dass in dieser Gliederung die in der Säule emporstrebende Kraft streng in sich zusammengehalten erscheint; nach oben zu verjüngt sich die Säule, und zwar in erheblichem Maasse, wodurch eben jene Kraft, je näher sie dem Druck des Architravs entgegentritt, um so mehr concentrirt wird. Eine leise Schwellung des Säulenschaftes, die sich mit dieser Verjüngung verbindet, dient gleichfalls zur grösseren Belebung seiner Gestalt und bezeichnet jene emporstrebende Kraft als eine progressiv fortschreitende. Eine starke, vorragende Platte, — der Abacus, das Obertheil des Kapitales, — bildet über jeder Säule das feste Unterlager für den Architrav. Gegen diese Platte stösst die lebhaft bewegte Säule an; ihre Kraft quillt unter dem Druck der Platte mächtig vor und bildet ein Glied von ausgebauchter Gestalt, — den Echinus, das Untertheil des Kapitales, — dessen Formation, in der Mitte zwischen

den aufstrebenden und den niederdrückenden Theilen, für die gesammte dorische Architektur und, je nach seiner verschiedenartigen Bildung, auch für die verschiedenen Gattungen des Dorismus vorzüglich charakteristisch ist. Unterwärts ist der Echinus durch mehrere Ringe umfasst, welche zum letzten festen Zusammenhalt des aufstrebenden Elements der Säule dienen und in deren Bildung ein ähnliches Gesetz, wie in der Kannelirung des Schaftes, waltet. Unterhalb dieser Ringe ziehen sich um die Kanäle ein oder mehrere feine Einschnitte, die, dem Auge als schwarze Linien erscheinend, dasjenige vortreten, was in den Ringen wirklich erfolgt.

Der Architrav ist ein einfacher, rechtwinklig gebildeter Balken. Seine Bekrönung und seine Trennung vom Fries bildet eine vortretende Platte. Das Hauptglied des Kranzgesimses ist, wie bereits bemerkt, ebenfalls eine einfache, stark vortretende Platte, welche gegen die bewegten Formen des Bildwerkes im Fries einen entschiedenen Abschluss hervorbringt. Der Fries der dorischen Architektur ist aber nicht durchweg mit Bildwerken ausgefüllt; vielmehr sind dessen Formen durch architektonische Theile gesondert, die sich in regelmässigem Wechsel über den Fries hinziehen. Dies sind die sogenannten Triglyphen, viereckige, aus der Fläche des Frieses etwas hervortretende Platten. Man erklärt sie als die Stirnseiten der Querbalken, welche ursprünglich auf den Architrav seien aufgelegt worden. (Bei den vorhandenen Monumenten liegen diese Querbalken, welche die innere Bedeckung der Säulenhalle tragen, durchweg höher als der Architrav.) Jedenfalls erscheinen die Triglyphen als die architektonischen Stützen für das Kranzgesims; auch haben wir ein ausdrückliches Zeugniß,<sup>1</sup> dass bei alterthümlichen Tempeln die Räume zwischen den Triglyphen — die sogenannten Metopen, die bei den vorhandenen Monumenten durch Reliefs ausgefüllt erscheinen — offen waren. Die viereckige Gestalt der Triglyphen ist durch ihre Stellung zwischen den viereckigen Formen der Hängeplatte des Kranzgesimses und des Architravs bedingt; ihren Namen haben sie von der an ihnen regelmässig wiederkehrenden Verzierung, senkrechten Schlitzten, die als eine, zwar nur ornamentistische, Rückdeutung auf die Kanäle des Säulenschaftes erscheinen und somit für die Harmonie des Ganzen wesentlich mitwirken. Unterhalb eines jeden einzelnen Triglyphen, und zwar noch unter dem Bande des Architravs, ist ein kleines Band angeordnet, an dem als feinerer Zierrath eine Reihe sogenannter Tropfen hängt, — das Ganze dieser Verzierung wiederum als ein Vorspiel der Triglyphenform erscheinend. Ueber den Triglyphen treten, unter der Hängeplatte des Kranzgesimses, kleine Platten vor, die sogenannten Mutulen oder Dielenköpfe, an denen ebenfalls Reihen von Tropfen angebracht sind, — dies gewissermassen eine Nach-

<sup>1</sup> In einer Stelle der Iphigenia in Tauris von Euripides, v. 113.



wirkung der Triglyphenform, — so dass durch Alles dies eine unmittelbare Verbindung der verschiedenen Theile des Gebälkes hervorgebracht wird. Die Hängeplatte endlich ist durch ein feines Blättergesims, von frei ornamentistischer Form, bekrönt.

Unläugbar liegt diesen Formen noch die Reminiscenz an eine rohe, materielle Construction, und zwar an eine Holzconstruction, zu Grunde, so dass nicht nur die Triglyphen in der That die vortretende Stirn der Balkenköpfe vorstellen, sondern auch die Mutulen an das Sparrenwerk des Daches, die Tropfen an die (etwa hölzernen) Nägel erinnern, weiterer Analogieen nicht zu gedenken. Es ist wohl nicht ohne Bedeutung für den Charakter des dorischen Stammes, dass er an diesen alterthümlich ehrwürdigen und dadurch geheiligten Elementen des Tempelbaues festhielt. Allein mit Unrecht würde man (wie frühere Erklärer wollten) diese Formen für mehr als einen blossen Nachklang, für eine absichtliche, unmittelbare Vergegenwärtigung jener ursprünglichen Construction halten, wie dies z. B. bei den oben erwähnten Grabdenkmälern Lyciens (Cap. V, E. §. 2.) allerdings der Fall ist; diese sind in Stein ausgeführte Holzbauten und wollen nichts anderes sein; in dem dorischen Tempel dagegen ist die zu Grunde liegende Erinnerung in einem vollkommen neuen und selbständigen Sinne umgebildet und ihre Gestaltung wesentlich dem künstlerischen Gefühle anheimgestellt. Immerhin bleibt, trotz der vollendeten Harmonie, worin diese Decoration an den Denkmälern der Blüthezeit erscheint, etwas Willkürliches übrig, was sich nur durch die anfängliche Bedeutung der Formen erklärt.

Die Bildwerke in den Metopen des Frieses bestehen insgemein aus stark vorspringenden Reliefs, so dass sie einen wirkungsreichen Gegensatz gegen die Architekturformen bilden. Noch bedeutsamer jedoch erscheint das Bildwerk des Giebels, welches zur vorzüglichsten Zierde des Tempels bestimmt ist, indem dasselbe aus völlig freien Statuen besteht, welche von der Hängeplatte des Kranzgesimses getragen werden.<sup>1</sup> Das Giebelgesims wird in seiner Hauptform durch eine ähnlich ausladende Platte gebildet, der aber, da sie mit keinen Triglyphen in Verbindung steht, die Mutulen fehlen. Ueber dieser Platte erhebt sich, kräftig emporstrebend, noch ein besonderes krönendes Glied, die Sima, der sogenannte Rinnleisten, der mit mannigfach buntem Ornament bemalt ist. (Ueber die weiteren Farbenzierden s. weiter unten.) Vorspringende Löwenköpfe bilden

<sup>1</sup> Als plastische Arbeiten erscheinen die Bildwerke in Fries und Giebel wenigstens der Regel nach; oft mögen es aber auch nur Malereien gewesen sein. Wenn die letzteren an den entsprechenden Stellen, wo die erhaltenen Monumente keine plastischen Zierden haben, nicht mehr sichtbar sind, so liegt die Vermuthung für eine Ergänzung der eben angedeuteten Art wenigstens nahe. Auch hat man neuerlich verschiedene Grabpfeiler entdeckt, die an der Stelle der sonst auch an ihnen gebräuchlichen Reliefs Malereien enthalten.

an den Seiten den Abschluss der Sima. Zuweilen, und vornehmlich an den späteren Architekturen, erscheint sie als Regenrinne auch an den Langseiten des Gebäudes umhergeführt und hier eine Reihe von Löwenköpfen, gleich den ebengenannten, angeordnet, die zur Abführung des Regenwassers dienen. Auf dem Gipfel und den Ecken des Giebels erheben sich endlich jene schon oben erwähnten freien Zierden, die sogenannten Akroterien, die gewöhnlich in einer Blumenform, zuweilen auch in figürlicher Sculptur, gebildet sind. Aehnliche Blumen (Palmetten), nur von kleinerem Maasse, laufen in gewissen Abständen über dem Kranzgesims der Langseiten (an der Stelle der späteren Regenrinne) und auf dem Dachfirste hin, sie bilden, gleich den Akroterien, das letzte Ausklingen der architektonischen Kräfte, beziehen sich aber zugleich auch auf die äussere Anordnung des Daches, indem sie den Reihen der Hohlziegel entsprechen, die über den Plattendiegen liegen. In diesem Bezuge werden sie als Stirnziegel und Firstziegel benannt.

Die innere Bedeckung der Säulenhalle geschieht, wie schon oben bemerkt, durch, dem Architrav ähnliche, nur leichtere Querbalken, über denen breite Platten liegen. In den letzteren sind Kassetten ausgearbeitet. Querbalken und Kassetten bilden solcher Gestalt ein gegliedertes Ganze, das wiederum mit der Gliederung des Säulenbaues im Einklange steht.

Als ein eigenthümlich bedeutsamer Architekturtheil sind endlich noch die Anten zu nennen. Hierunter versteht man, wie bemerkt, eigentlich nur die vortretende Stirn der Mauer, die ihre besondere architektonische Ausbildung, durch feine und leichte Deck-, auch Fussgesimse erhält. Wo seitwärts unmittelbar über der Ante ein Deckbalken ruht, da tritt sie, in der Breite des Balkens, auch zur Seite um ein Weniges aus der Mauer vor und erhält auch hier dieselbe Gliederung; immer indess erscheint sie als ein, mit der übrigen Mauer organisch verbundener Theil, nicht als selbständiger Mauerpfeiler oder als Pilaster, wie dergleichen in der späteren, namentlich der römischen Kunst angewandt werden. Auch sind die wichtigsten Glieder ihrer Deck- und Fussgesimse insgemein an der Tempelmauer fortgeführt. Ihr Deckgesims hat im Wesentlichen Nichts mit den mächtig ringenden Formen des Säulenkapitales gemein; es hat mehr den Charakter eines Schmucktheiles und besteht, der Hauptsache nach, aus einem flachen, mit Blumen bemalten Bande, einem krönenden Blättergliede und einer feinen Platte; doch verbinden sich hiemit oft noch andre, feinere Glieder.

Mit diesen architektonischen Formen verbindet sich endlich eine ziemlich ausgedehnte farbige Bemalung.<sup>1</sup> Ueberhaupt erscheint

<sup>1</sup> Die Beobachtung dieses farbigen Schmuckes gehört erst der jüngsten Zeit an. Vgl. meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen.“ Viele wichtige Mittheilungen neuerer Entdeckungen über die vorhanden gewesene Anwendung der Farben sind dieser

in der griechischen Formenbildnerei, der architektonischen wie der statuarischen, das Element der Farbe nicht ausgeschlossen, vielmehr mit unbefangenen Gefühle überall angewandt, wo es zu einer kräftigeren Gliederung, zur Herstellung einer lebendigeren Fülle, eines glänzenderen Schmuckes dienen konnte. Doch bildet die Form an sich durchweg die Grundlage, das Ursprüngliche, das eigentlich Bestimmende der griechischen Kunst. So zunächst in der Architektur. Das architektonische Gerüst blieb im Wesentlichen, wie es scheint, frei von der farbigen Bemalung, die vorzugsweise nur die schmückenden Theile, namentlich den Fries und die denselben zunächst berührenden Glieder, sowie die feineren Zierden des Kranzes und den Giebel betraf. Die Bildwerke im Fries und Giebel, selbst mit mannigfaltigem farbigem Schmuck versehen, erhoben sich aus kräftig gefärbtem Grunde. Die Hauptfarbe der Triglyphen scheint durchgehend blau gewesen zu sein. Die kleineren Glieder, die verschiedenartigen Bekrönungen, das Kassettenwerk an der Decke der Säulenhallen, die Deckglieder der Anten, alles dies hatte einen vielfach wechselnden bunten Schmuck. In der Bemalung der durchlaufenden Gliederungen findet man ein bestimmt wiederkehrendes Gesetz. Das in der dorischen Architektur so häufig vorkommende Glied von überschlagendem Profil, — eine Form, die an sich keine architektonische Bedeutung hat, — war stets mit gereiht stehenden Blättern bemalt. Der in der Form des Echinus gebildete Viertelstab erscheint stets mit Eiern bemalt, die Welle mit Herzblättern, der Rundstab mit Perlen, — eine Weise der Verzierung, die ganz auf architektonischen Gesetzen beruht, da sie durchweg das Profil des einzelnen Gliedes auf dessen Fläche gemalt darstellt und so die eigenthümliche Gestalt des Gliedes um so charakteristischer sichtbar macht. Die rechtwinkligen Glieder haben häufig einen gemalten Mäander, der ebenfalls aus ihrer Form hervorgegangen ist, oder, als ganz freien Zierrath, ein blumiges Ornament. Ueberall sind die Farben in entschiedenen, ungebrochenen Tönen angewandt, die dem Auge theils in leuchtender Kraft gegenüberstehen, theils, wo sie im engen Raume mit einander wechseln, ein zarteres harmonisches Spiel bilden. An den unbemalten Theilen erscheint dagegen, wenn die Tempel aus Marmor ausgeführt sind, das edle Material in seinem eigenthümlichen Glanze, oder bei schlechterem Material, ein lichtgefärbter Stuck-Ueberzug.

In solcher Art gestaltet sich das System der dorischen Architektur. In den gegenseitigen Verhältnissen und in der besonderen Ausbildung der Theile ist dasselbe jedoch den mannigfaltigsten Verschiedenheiten unterworfen, die für das höhere oder spätere

(im J. 1835 herausgegebenen) Schrift gefolgt. Im Wesentlichen sind meine Resultate hiedurch bestätigt worden; die bedeutendste Modification, zu der mich die neueren Mittheilungen veranlassen, besteht in der Annahme der gefärbten Triglyphen, die mir früher noch zu gewagt erschienen war.

Alter der Monumente, für das strengere, einseitigere Festhalten an dem Dorismus in seiner ursprünglichen Gestaltung, sowie für die mildere Ausbildung und endlich für die Verflachung desselben das deutlichste Zeugniß geben.

Die Bauwerke im alterthümlich dorischen Charakter haben schwere, massige Verhältnisse; die besondere Formation ihrer Theile drückt eine gewaltige Kraftanstrengung aus. Die Säulen sind sehr stark, etwa nur viermal so hoch, als am unteren Durchmesser breit; ihre Verjüngung ist so bedeutend, dass der obere Durchmesser (unter dem Kapitäl) etwa nur zwei Drittheile des unteren beträgt; dabei stehen sie zumeist so nahe neben einander, dass ihr Abstand kaum breiter ist, als ihr unterer Durchmesser. Die Höhe des Gebälkes ist zuweilen der halben Säulenhöhe gleich, ähnlich hoch der Giebel. Die Zwischenglieder, und namentlich die von bewegter Formation, sind insgemein in auffallender Stärke gebildet, ihre Profile in schweren Linien geführt. Vornehmlich gilt dies von der Form des Echinus, der gewaltsam, in einer entschieden bauchigen Linie, vortritt. Manche Gebäude haben aber nur in den Hauptformen diesen schweren Charakter, während die mehr untergeordneten Details an ihnen eine abweichende, feinere Bildung zeigen, so dass man hierin ein absichtliches Festhalten an den alten Formen in den Zeiten einer vorgeschrittenen Ausbildung erkennt.

In den Zeiten der schönsten Ausbildung der dorischen Architektur werden die Verhältnisse, obgleich die Gebäude im Ganzen immer einen ernsten Charakter behalten, leichter, der Ausdruck der Kraftanstrengung in der Formation der einzelnen Theile mehr gemässigt; er erscheint hier in einer sicheren, bewussten Haltung. Die Höhe der Säulen nähert sich der Breite von 6 untern Durchmessern ( $5\frac{1}{2}$  bis  $5\frac{3}{4}$  Dm.), die Verjüngung beträgt nur  $\frac{4}{6}$  des untern Durchmessers, ihre Zwischenweite ist etwa gleich  $1\frac{1}{3}$  Dm. Die Höhe des Gebälkes ist etwa einem Drittheil der Säulenhöhe gleich, der Giebel wenig höher. Die Zwischenglieder sind feiner und mit zarterem Schwunge des Profils gebildet; der Echinus erscheint in einer elastisch straffen Linie. — In den Zeiten des Verfalles werden die Verhältnisse noch leichter, die einzelnen Theile werden unbedeutend in ihrer Beziehung zum Ganzen, ihre Formation erscheint insgemein flach und charakterlos. Statt der geschwungenen Linien des Profils finden sich an verschiedenen Gliedern oft nur gerade Abschnitte, die eben nur einen äusserlichen Uebergang von dem einen Architekturtheile zum andern hervorbringen. Besonders nüchtern erscheint es, wenn das Profil des Echinus in solcher Art nur durch eine gerade (schrägstehende) Linie gebildet wird.

Die Betrachtung der einzelnen Monumente, zu denen wir uns später wenden, wird für alles dies genügende Beispiele geben.

## §. 3. Die Formen der ionischen Architektur.

In der ionischen Bauweise ist die Form des architektonischen Gerüstes allerdings mit nicht geringerer Entschiedenheit beobachtet als in der dorischen; aber sie ist mehr gegliedert und reicher ausgebildet; die Zwischenglieder sind mannigfaltiger, weicher und flüssiger; in denjenigen Theilen, in denen die Wirksamkeit der architektonischen Kräfte am Entschiedensten hervortreten muss, spricht sich diese Bedeutung in einer prächtigeren, glänzenderen Weise aus. Die Verhältnisse sind freier und leichter, das Ganze hat das Gepräge einer anmuthvoll weichen Majestät. Der alte Vergleich, welcher der dorischen Architektur einen männlichen, der ionischen einen weiblichen Charakter beimisst, ist durchaus treffend.

In wieweit diese Eigenthümlichkeit der ionischen Architektur auf der ursprünglichen Geistesrichtung des ionischen Stammes — ehe derselbe, von den Doriern gedrängt, seine alte Heimath verliess — beruhe, inwieweit sie sich, bei seiner spätern Ausbreitung gegen Asien zu, durch orientalische Einflüsse ausgebildet habe, vermögen wir gegenwärtig nicht mehr mit durchgreifender Bestimmtheit nachzuweisen, da von alterthümlich ionischer Architektur leider nur ein einzelner geringer Rest auf unsere Zeit gekommen ist. Doch können wir mit Ueberzeugung annehmen, dass beide Verhältnisse für die Ausbildung der ionischen Architektur wirksam gewesen sind. Die wenigen Reste, die sich von architektonischen Formen des heroischen Zeitalters, vor dem Eintreten der Dorier, erhalten haben, liessen uns eine ähnliche Weichheit des Gefühles erkennen. Dann haben wir bereits früher, bei der Betrachtung der westasiatischen, vornehmlich der persepolitischen Architektur,<sup>1</sup> gewisse Formen kennen gelernt, denen wir, was ihren Ursprung anbetrifft, ein höheres Alterthum beimessen mussten, und die wir von Seiten der griechisch-ionischen Architektur aufgenommen und in ihr eigenthümliches System verarbeitet finden. Dies sind: die besondere Art der Kannelirungen des Säulenschaftes, die beim Säulenkapitäl vorkommenden Voluten (Schnecken), die Mehrtheiligkeit des Architravs, die unter der Hängeplatte des Kranzgesimses angeordneten Zahnschnitte, auch das verzierende Glied des Perlenstabes; selbst für die Gliederung der sogenannten attischen Basis fanden sich in der persischen Architektur entsprechende Beispiele. Nicht minder indess müssen wir annehmen, dass erst durch dorischen Einfluss, der überall erst dem griechischen Leben seine selbständige Gestalt gab, die ionische Architektur zu ihrer höheren Entwicklung gediehen sei, dass durch ihn sich in derselben jener klare, feste Organismus, jenes geregelte Verhältniss

<sup>1</sup> Vgl. den ersten Abschnitt, Cap. V. D, §. 4 und 5.

zwischen den architektonischen und den bildnerischen Theilen, jenes sichere und geläuterte Ebenmaas ausgebildet habe, wodurch die ionische Architektur sich, trotz der verwandten Bestandtheile, wesentlich und innerlich von der orientalischen unterscheidet, wodurch sie eben zu einer wirklich griechischen geworden ist. Auch finden sich einzelne Theile, die unmittelbar aus der dorischen in die ionische Architektur übergegangen sind, wie namentlich der Echinus des Kapitales, obgleich derselbe hier als ein minder bedeutsames Glied erscheint.

Was nunmehr die Formen der ionischen Architektur im Einzelnen anbetrifft, so ist es zunächst charakteristisch, dass ihre Säule — wiederum den Säulen von Persepolis, sowie denen am Schatzhause des Atrous entsprechend — mit einer besondern Basis versehen ist. Die Basis bildet eine Vermittelung zwischen den Stufen des Unterbaues und der Säule, einen Untersatz, auf welchem die emporstrebende Kraft der Säule ruht; ihre Gliederung deutet es jedoch an, dass sie dem Druck der Säule eine selbständige Kraft entgegenzusetzen bestimmt ist, dass auch hier das Leben der architektonischen Theile unmittelbar mit deren einzelner Entfaltung beginnt. Das Hauptglied besteht aus einer vortretenden Kehle von straffer elastischer Spannung, die ein energisches Zusammenziehen der Kraft ausdrückt; über der Kehle ruht ein Pfühl, dessen Form durch den Druck der Säule motivirt ist. Im Uebrigen hat sie eine verschiedenartige Ausbildung, je nach der verschiedenen Gestaltung des Ionismus. Sehr interessant ist es, unter den geringen Resten des alten Juno-Tempels zu Samos Säulenbasen erhalten zu sehen, welche, wenn auch zierlich ornamentirt, doch diese Grundform in einfachster Gestalt zeigen. An den spätern Gebäuden des ionischen Kleinasiens findet sie sich weicher entwickelt, vornehmlich dadurch, dass statt Einer grossen Kehle deren zwei, durch kleine Zwischenglieder getrennt, angewandt werden; diese Form wird speciell mit dem Namen der ionischen Basis bezeichnet. In Attika scheint ursprünglich ebenfalls die einfachste Form dieser Basis angewandt zu sein; bei den älteren ionischen Monumenten aber zeigt sich hier schon ein Rundstab unter der Kehle, der bald zum kraftvoll bedeutsamen Pfühle anwächst. Diese Formation bezeichnet man mit dem Namen der attischen Basis. Doch behält hier, bei den Monumenten der Blüthezeit der Kunst, die Kehle stets ihre selbständig vortretende Stellung, dabei sind auch die Pfühle häufig mit (horizontalen) Einkehlungen versehen, welche auch in ihnen — analog der Kannelirung des Säulenschaftes — ein festes Zusammenziehen der Kraft ausdrücken. Bei den spätern Monumenten fehlt dies, und es tritt die Kehle mehr zwischen die beiden Pfühle zurück, wodurch das Ganze an Kraft verliert. Zuweilen findet man bei diesen Monumenten der spätern Zeit, unter der attischen, wie

unter der ionischen Basis, eine starke Plinthe angeordnet; doch bringt auch diese Einrichtung einen schweren Eindruck hervor, da sie mit den feinen und bewegten Formen, welche in der ionischen Säule durchaus vorherrschen, im Widerspruche steht.<sup>1</sup>

Der Schaft der ionischen Säule ist minder energisch verjüngt und etwas weicher geschwellt, als der der dorischen. Er ist kanellirt, aber, durch tiefere Senkung der Kanäle und breitere Stege zwischen diesen, in einer Weise, dass sich auch hierin ein minder herbes Zusammenziehen der Kraft ausdrückt. Die Bildung des Kapitales<sup>2</sup> ist sehr eigenthümlich; gleichwohl kann man dieselbe, so abweichend die Formen im Einzelnen von den dorischen Formen erscheinen (und so bestimmt in ihnen orientalischer Einfluss sichtbar wird), zunächst auf das Grundprincip der dorischen Architektur zurückführen. Der untere Theil des Kapitales ist ein Echinus, in seiner Hauptform dem des dorischen gleich; nur ist derselbe, dem weicheren Wechsel der Theile in der ionischen Architektur gemäss, reicher ausgebildet, indem er zu einem Eierstabe ausge-meisselt erscheint, — eine Weise der Verzierung, die sich (wie schon bemerkt) auf der Linie seines Profils gründet. Statt der Ringe, die den unteren Theil des dorischen Echinus scharf zusammenbinden, sieht man hier, in Harmonie mit jener Ausbildung, einen zierlichen Perlenstab angewandt. An der Stelle der rohen, unbeweglichen Form des dorischen Abacus wird sodann aber ein Glied angewandt, welches ein reiches, glänzendes Leben entwickelt und die Kraft des vom Gebälk niederwirkenden Druckes in kühner, geistreicher Entfaltung zeigt. Dies ist das Polster mit den nach den Seiten hinaus tretenden Voluten (den Schnecken). In elastisch geschwungener Linie senkt sich dasselbe auf den Echinus nieder, seitwärts, in den Voluten, zusammengerollt, aber in einer Weise, dass es sich hier spiralförmig, mit elastischer Federkraft, zusammenzieht und dass umgekehrt aus dem Auge der Voluten stets neue Kraft in das Ganze hinauszuströmen scheint. Nach oben zu schliesst sich dies Glied der geraden Linie des Architravs an, doch ist es noch durch eine besondere feine Deckplatte, meist von bewegtem Profil gekrönt.

Der Architrav besteht nicht aus einem einzelnen Balken, sondern aus zwei oder drei Platten, die um ein Geringes über

<sup>1</sup> Bei der dorischen Säule, deren Formen an sich einfacher sind und wo namentlich der Abacus des Kapitales bereits eine ähnliche Erscheinung darbietet, würde eine solche Plinthe nicht jene Disharmonie hervorbringen. Doch würden durch deren Anwendung die Säulen auch hier an der frischen Unmittelbarkeit des Eindruckes verlieren; dies scheint der Grund, weshalb sie, wenigstens in der rein griechischen Ausbildung der dorischen Architektur, nie angewandt wird.

<sup>2</sup> *Ernst Guhl*: Versuch über das ionische Kapitäl, in *Crelle's Journal für d. Baukst.*; Bd. XXI. — Besonderer Abdruck: Berlin 1845, 4.

einander vortreten; seine Last erscheint hiedurch getheilt und gegliedert. Seine Bekrönung bildet ein feines Band, welches durch ein besonderes Glied von bewegter Formation getragen wird. Der Fries hat keine architektonischen Theile mehr, welche, wie die Triglyphen der dorischen Architektur, eine unmittelbare Verbindung zwischen Architrav und Kranzgesims hervorbrächten; vielmehr ist er in seiner ganzen Ausdehnung durch bewegtes Bildwerk erfüllt. Die Hängeplatte des Kranzgesimses wird durch mehrere Glieder von bewegter Formation getragen. Zwischen diesen finden sich häufig die sogenannten Zahnschnitte angewandt, — eine Platte, die in kleinen Abständen mit starken Einschnitten versehen ist. Diese Form ist, bei dem weichen, lebenvollen Organismus der ionischen Gliederungen, auffallend, sie hat, im Gegensatz gegen die letzteren mehr das Gepräge eines starren, willkürlichen Ornamentes. Ihr Vorhandensein erklärt sich nur durch den Einfluss einer hochalterthümlichen oder fremdartigen Architektur; da wir sie bereits in den persischen Monumenten finden, so haben wir sie unbedenklich, wie schon bemerkt, von dort herzuleiten. An den ionischen Bauwerken von Attika, namentlich an denen der schönsten Periode, ist darum aber auch diese Form, als störend in dem Organismus des Ganzen, zumeist verschmährt worden, während sie an den kleinasiatischen stets beibehalten erscheint. — Die krönenden Theile des Ganzen endlich stimmen in ihrer weicheren und reicheren Ausbildung mit den eben besprochenen Architekturtheilen überein. So auch die zumeist reicheren Formen des Kassettenwerkes an der Decke der Säulenhallen, sowie die meist weicher gebildeten und mehrfach wechselnden Gesimglieder im Innern, namentlich an der Bekrönung der Anten.

Ueber den farbigen Schmuck der ionischen Architektur haben wir bis jetzt im Ganzen nur wenig genügende Zeugnisse. Ohne Zweifel fand er auch hier in ähnlicher Ausbildung statt, wie bei der dorischen Architektur, wenn auch, was aus mehreren Gründen vermuthet werden darf, wiederum in mehr gemilderter, gemässiger Behandlung. Bei den wenigen älteren Monumenten ionischer Kunst, die wir kennen, erscheinen die Glieder nach ähnlichem Princip bemalt, wie bei den dorischen Monumenten; bald aber wird der Gebrauch allgemein, ihre Zierden (wie beim Echinus des ionischen Kapitales) plastisch auszumeisseln, womit gleichwohl eine Anwendung von Farben verbunden sein konnte.

Was die allgemeinen Verhältnisse der ionischen Architektur anbelangt, so beträgt die Säulenhöhe etwa  $8\frac{1}{2}$  bis  $9\frac{1}{2}$  untere Durchmesser, die Zwischenweite zwischen den Säulen durchschnittlich etwa 2 unt. Dm., die Gebälkhöhe zumeist nicht  $\frac{1}{4}$  der Säulenhöhe; der Giebel, soviel wir urtheilen können, hat eine noch geringere Höhe. Bei den erhaltenen Monumenten bedingen die Zeitunterschiede hierin keine charakteristischen Verschiedenheiten;



doch reichen auch nur wenige von ihnen bis in die erste Blüthenperiode der Kunst hinauf. Für die späteren Monumente ist es bezeichnend, dass die wichtigeren Theile an ihnen ein mehr charakterloses Gepräge erhalten; namentlich gilt dies von der Kapitälform, in welcher hier die elastische Senkung des Volutengliedes gegen den Echinus zu fehlt. Ueber die Unterschiede der Säulenbasen, die zum Theil auch für die spätere Zeit bezeichnend sind, ist bereits im Obigen gesprochen.

Im Allgemeinen gestattet die ionische Architektur in der Bildung der einzelnen Theile eine grössere Freiheit als die dorische. Dies gilt zunächst von jenen Formen der Säulenbasen, zugleich aber auch von den Kapitälern. Die Schneckenwindungen geben an ihnen zu mancherlei blumigen Zierden Anlass, namentlich in der Mitte der, dem Echinus zugekehrten Senkung. Eine bedeutsame Umgestaltung der gewöhnlichen Kapitälform ist die, dass die Voluten mächtiger hinaustreten und sich in ihnen, statt der Einen Rinne, durch welche ihre vordere Seite gebildet wird, eine doppelte bildet (so dass sie als zwei übereinanderliegende und ineinandergewickelte Polster erscheinen); da aber durch solche Einrichtung das Kapitäl ein zu starkes Uebergewicht über die Säule erhalten würde, so wird noch der oberste Theil des Schaftes, als Säulenhals, zu dem Kapitäl hinzugezogen, durch Ringe von den Kanälen des Schaftes abgetrennt und mit einem umherlaufenden reichen Blumenschmucke versehen. So darf es schliesslich auch nicht befremden, bei den im Uebrigen beibehaltenen Formen der ionischen Architektur, zuweilen eine völlig freie Kapitälbildung zu finden, einen Blätterkelch darstellend, aus welchem Blumen und Ranken emporwachsen, von denen die letzteren sich, indem sie die energische Form der Voluten zum zierlichen Spiele umgestalten, als leichte Träger der Deckplatte emporwinden. Diese Form des Kapitales, die wiederum sehr verschiedenartig ausgebildet wird, führt den Namen des korinthischen. In der ersten Blüthezeit der griechischen Architektur erscheint sie äusserst selten und nur an einzelnen Säulen, die eine vorzüglich bedeutsame Stelle einnehmen; später findet sie sich häufiger und schon bei Säulenreihen angewandt, am häufigsten gegen den Schluss der selbständig griechischen Kunstzeit. Doch sehen wir sie erst in der römischen Periode vorherrschend und zu einer gesetzmässig wiederkehrenden Form ausgebildet. — An Wandpfeilern, die sich in einzelnen Fällen in Verbindung mit griechisch-ionischen Säulenbauten finden, zeigt sich eine verschiedenartige Bekrönung, die in ähnlicher Weise zu einer geschmackvollen Ausbildung mehr ornamentistischer Formen Anlass gegeben hat.

## §. 4. Anderweitige Bauanlagen.

Die Tempel sind es, an denen sich der im Vorigen besprochene griechische Säulenbau entwickelte; sie gaben stets den Anlass zu dessen bedeutsamster Entfaltung. Doch erscheint dieser Säulenbau auch noch bei mannigfaltigen Anlagen anderer Art; überall eigentlich, wo man den Bauwerken ein höheres künstlerisches Gepräge ausdrücken wollte, wurden seine Formen zu diesem Behufe angewandt. In ihm ist das gesammte künstlerische Vermögen der griechischen Architektur beschlossen.

Als Anlagen von hervorstechender Bedeutung reihen sich den Tempeln zunächst die Prachthallen an, welche den Zugang zu dem heiligen Bezirk, der die Tempel umgab, bildeten, — die Propyläen. In ihrem Aeusseren der Erscheinung der Tempel sehr nahe stehend, unterscheiden sie sich von jenen vornehmlich dadurch, dass ihnen die Cellenmauern des Inneren fehlen, dass sie eben nur einen offenen Durchgang bilden. Bei den grösseren Anlagen solcher Art wurden, ausser den Säulen des Aeusseren, auch im Inneren, zur Unterstützung der Decke, Säulenstellungen angewandt; dies gab zu eigenthümlicher Anordnung, zu einem, auf interessante Weise durchgeführten Wechselverhältniss zwischen innerem und äusserem Säulenbau Anlass. — Dann wurden auch für andere Zwecke Säulenhallen von mannigfach verschiedener Einrichtung aufgeführt, theils als ringsum offene Säulenstellungen, die eine gemeinsame Decke trugen, theils ausserhalb der Säulen durch Mauern von dem werktäglichen Verkehr abgeschlossen, theils als Säulenhöfe, etwa nach Art der Hypäthraltempel eingerichtet. U. a. gehören hierher die sogenannten Basiliken, Gerichtshallen, die jedoch, wie es scheint, erst in der Periode der römischen Kunst ihre höhere Bedeutung erhielten. — Auch bei den Gymnasien, den Orten, die für körperliche, zumeist auch für geistige Uebungen bestimmt waren und die für solche Zwecke mancherlei besonders eingerichtete Räume enthielten, bildeten die Säulenhallen insgemein den wichtigsten Schmuck. — Nicht minder in den Privatwohnungen, wo diese eine reichere Anlage ausmachten. Bis auf die Zeit des peloponnesischen Krieges war Letzteres im eigentlichen Griechenland zwar nicht der Fall, indem die hohe Einfalt der Sitte, welche durch die Dorier verbreitet war, hiemit im Widerspruche stand. Doch scheint sich jene glänzendere Anlage der Wohnungen, welche wir im heroischen Zeitalter kennen lernten, bei den Ioniern Klein-Asiens auf gewisse Weise erhalten und von dort aus in späterer Zeit, namentlich seit der grossen Umgestaltung des griechischen Lebens, die durch Alexander den Grossen erfolgte, wiederum verbreitet zu haben. Die Hauptanlage in den Wohngebäuden dieser späteren Zeit ist dieselbe, wie die jenes höheren

Alterthums: ein Säulenhof (als wichtigster Theil), um den die Räume der Männerwohnung, zum Theil mit prachtvollen Säulensälen, belegen waren, und weiter zurück die Frauenwohnung; hiemit waren sodann häufig, doch von dem Hauptbau durch kleinere Zwischenhöfe getrennt, besondere Gastwohnungen verbunden. Die grossen Prachtsäle führten, je nach ihrer besonderen Einrichtung verschiedene Namen: Korinthische Säle, mit einfachen Säulenreihen vor den Wänden; Aegyptische Säle, mit einer zweiten Säulenreihe, einer Gallerie, über den unteren Säulen (somit den späteren Basiliken vergleichbar); Cyzikenische Säle, eine Art von Gartensalons u. s. w. Leider jedoch sind von allen Anlagen der eben besprochenen Art theils nur wenige, theils gar keine Beispiele auf unsere Zeit gekommen.

Bedeutende Bauanlagen waren ferner diejenigen, die für die Schau von Spielen und Wettkämpfen, gymnastischen und musischen, aufgeführt wurden. Diese bestanden zunächst, ihrer Bestimmung gemäss, aus dem einfachen Plan, auf welchem die Spiele vor sich gingen, und aus den Sitzplätzen der Zuschauer, welche sich um diesen Plan stufenförmig emporreichten. Das Stadium, für gymnastische Kämpfe und besonders für den Wettlauf bestimmt, hatte eine längliche Gestalt; ähnlich, nur in ausgedehnterem Maasse, der für den Wagenlauf bestimmte Hippodrom. Das Theater hatte eine halbkreisrunde Grundform; der Plan, auf welchem die Reigentänze des Chores aufgeführt wurden, hiess hier die Orchestra; zur Seite der Orchestra, den Plätzen der Zuschauer gegenüber, erhob sich das Gerüst für die handelnden Personen des Schauspiels und hinter diesem die architektonisch dekorirte Scene, als ein vom Zuschauerraum durch breite Durchgänge abgetrenntes, besonderes Gebäude.<sup>1</sup> Ein näheres Eingehen in die besonderen Einrichtungen des Theaterbaues verbietet der Zweck dieses Handbuches. Das Odeum, für musikalische Aufführungen bestimmt, war ein dem Theater ähnlicher Bau, doch von kleinerem Maassstabe, und, um den Schall entschiedener zusammenzuhalten, mit einem Dache bedeckt. Für die Einrichtung des Stufenbaues der Sitzplätze ward bei allen diesen Anlagen gewöhnlich eine passende Localität, am Berghange oder in einem kleinen Thalkessel, ausgesucht, so dass insgemein nur ein mehr oder weniger unbedeutender Unterbau nöthig war; zur weiteren Ausführung jedoch wandte man, namentlich in der späteren Zeit, oft das prachtvollste Material an. An sich waren diese Anlagen (etwa nur mit Ausnahme der Scene des Theaters) natürlich nicht auf die Herstellung künstlerischer Architekturformen berechnet; wiederum jedoch pflegten mit ihnen Säulenhallen, namentlich als Umschliessung der obersten Reihe der Sitzstufen, angewandt zu sein. Reste von ihnen sind

<sup>1</sup> J. H. Strack: Das altgriechische Theatergebäude etc. 1843, mit Abb.

mannigfach, in mehr oder weniger zerstörtem Zustande, auf unsere Zeit gekommen; über die, vorzüglich interessante Einrichtung der Scene des griechischen Theaters ist uns bis jetzt aber nur eine dunkle und nicht genügende Anschauung verstattet.

Unter den persönlichen Denkmälern sind vornehmlich diejenigen interessant, die von Seiten der Chorführer für den in musischen Spielen errungenen Sieg errichtet wurden, die chora-gischen Monumente. Sie beziehen sich auf den Siegespreis des Dreifusses; entweder waren es Säulen oder durchgebildete Architekturen, auf deren Gipfel der Dreifuss aufgestellt ward, oder Kapellen-artige Bauten, die in ihrem Inneren das Siegeszeichen bewahrten. Uns sind ein paar interessante Denkmäler dieser Art aufbehalten. — Die Grabmäler waren zum Theil sehr einfach, schlichte Pfeiler, mit einem blumigen Schmucke (den Akroterien der Tempel ähnlich) bekrönt und an ihrer Vorderseite ein einfaches Bildwerk enthaltend, oder von Altar-ähnlicher Form, oder Felsgröten, deren Façade architektonisch dekorirt ward. In der spätern Zeit des griechischen Lebens, und besonders da, wo fremdes Element auf dasselbe einwirkte, erhielten die Grabmonumente zuweilen eine kolossale Gestalt und mannigfach prächtige Zierden.

## II. Uebersicht der Monumente.

### §. 5. Das Verhältniss der erhaltenen Monumente zur historischen Entwicklung.

Nach dieser Darlegung des allgemeinen Systemes der griechischen Architektur wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung der einzelnen Denkmäler, die uns den Entwicklungsgang der Architektur in seinen besonderen Momenten näher veranschaulichen. Viele Werke haben sich, entweder in ihren Haupttheilen, oder, wenn auch zerstört, doch in ihren Trümmern so deutlich erkennbar erhalten, dass wir hieraus ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten mit Genauigkeit auffassen können und dass wenigstens bildliche Restaurationen ihres ursprünglichen Zustandes möglich waren. Von vielen aber ist Nichts, als eine ungenügende schriftliche Nachricht auf unsere Zeit gekommen. Dies letztere betrifft namentlich den Kreis derjenigen vorzüglich berühmten Bauwerke, die in den Entwicklungsperioden der griechischen Kunst, vor dem Zeitalter des Perikles, aufgeführt waren. Für die frühere Zeit dieser Entwicklung, bis zum Beginn des sechsten Jahrhunderts, fehlt es aber auch an schriftlicher Nachricht fast ganz; erst von da ab tritt uns manche nähere Kunde entgegen, welche den Aufschwung, den die griechische Kunst in jener Zeit genommen, zu bezeichnen dient.

Unter den erhaltenen Monumenten findet sich indess eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von solchen, die das Gepräge einer mehr oder weniger alterthümlichen Form tragen; doch sind dies nur dorische Architekturen, indem der einzige Rest alt-ionischer Baukunst, der auf unsere Zeit gekommen ist, in den, schon oben berührten, Fragmenten des Juno-Tempels von Samos besteht. Sie gehören denjenigen Gegenden an, in welchen der Dorismus in grösserer Einseitigkeit vorherrschte: Sicilien, Grossgriechenland und dem Peloponnes. Unter den Monumenten dieser Gegenden findet aber der Unterschied statt, dass die peloponnesischen Architekturen vom Zeitalter des Perikles ab sich der geläutertsten Entfaltung der griechischen Kunst ziemlich nah anschliessen und nur in geringen Einzelheiten noch einen Nachklang der alterthümlichen Formenweise erkennen lassen, während die letztere in Sicilien und Grossgriechenland das ganze fünfte Jahrhundert hindurch (zum Theil auch wohl noch länger) auf entschiedenere Weise wirksam bleibt. Ueberhaupt bilden die Monumente dieser westlichen Länder einen in sich geschlossenen Kreis, der seine eigenthümliche Entwicklung hat und auch in denjenigen Werken, die wir den späteren Zeiten der griechischen Kunst zuschreiben müssen, mehrfach eine besondere Weise der Formenbildung erkennen lässt. Es ist demnach für die Uebersicht zweckmässig, diese Monumente zunächst für sich gesondert zu betrachten. Auf gleiche Weise scheiden sich sodann die griechischen Monumente Klein-Asiens von denen des eigentlichen Griechenlands ab. Doch auch im Einzelnen finden sich überall mancherlei locale Eigenthümlichkeiten, denen gemäss sich auch die Unterabtheilungen zumeist als locale Gruppen gestalten.

#### §. 6. Die Monumente von Sicilien.

Die Blüthezeit der sicilischen Geschichte (in der Periode des classischen Alterthums) ist das fünfte Jahrhundert v. Chr. G. Die äusseren Verhältnisse stehen in nahem Zusammenhange mit denen der Geschichte des eigentlichen Griechenlands. Die Karthager, den Persern verbündet, hatten sich Siciliens zu bemächtigen gestrebt, waren aber, gleich jenen, im J. 480 besiegt worden. Dieser Sieg rief, wie die Siege über die Perser von Seiten des eigentlichen Griechenlands, ein lebhaftes Nationalgefühl hervor; eine Menge grossartiger Monumente, denen die bedeutsamsten Reste, die wir in Sicilien kennen, angehören, entstand in Folge dieses begeisterten Aufschwunges. Doch ward die Blüthe des Landes schon vor dem Ende des fünften Jahrhunderts gebrochen, indem es jetzt den Karthagern gelang, sich den grössern Theil der Insel, wenn auch nicht dauernd, zu unterwerfen. Im vierten Jahrhundert erscheinen die sicilischen Zustände längere Zeit verworren und trübe, bis in der späteren Zeit dieses Jahrhunderts, durch Timoleon von

Syrakus, wiederum glückliche Verhältnisse zurückgeführt wurden, und ein zwanzigjähriger Friede (337 bis 317) das Land beglückte. Dieser Periode scheinen einige der Reste von spätern Monumenten anzugehören; andere der folgenden Zeit, namentlich etwa dem zweiten Jahrhundert vor Chr., da sich Sicilien unter der Herrschaft der Römer (von 210 ab war es römische Provinz) eines äusseren Wohlseins zu erfreuen begann.

Den eben angegebenen Verhältnissen entsprechend, sind in den Monumenten Siciliens, welche der classischen Periode der Kunst angehören,<sup>1</sup> vornehmlich zwei Style zu unterscheiden. Der eine umfasst die Monumente, die bis zum Schlusse des fünften Jahrhunderts errichtet wurden. Diese haben ein strengdorisches Gepräge, zum Theil von hochalterthümlicher Art, zum Theil in ihren Hauptformen der klareren Entfaltung der dorischen Architektur verwandt, doch so, dass sie das alterthümliche Element nie ganz verläugnen, dass die Detailformen oft noch in dessen Weise gebildet sind, oft noch schwer und selbst in einer eigenthümlichen Rohheit erscheinen. Dabei aber ist es sehr auffallend, dass sich mit dieser Weise des strengeren Dorismus einzelne Formen verbinden, die (wie die häufig vorkommende Hohlkehle als krönendes Gesims und selbst die Form der Zahnschnitte) auf einen gewissen orientalischen Einfluss zu deuten scheinen. An mehreren dieser Architekturen hat man bedeutende Reste der farbigen Bemalung entdeckt, die, in Uebereinstimmung mit der Formenbildung, ebenfalls einen schwereren Charakter hat. Einen anderen Styl zeigen die Monumente der jüngeren Zeit. Hier sind, im Gegentheil gegen die Strenge der früheren, weiche, feine und lebhaft geschwungene Formen vorherrschend, welche eine durchgreifende Umbildung des architektonischen Geschmackes erkennen lassen; gleichwohl zeigt sich im Einzelnen auch hier noch, in einer disharmonischen Weise, die schwere Formenbildung der früheren Zeit wirksam. Der Einfluss des orientalischen Elementes (wenn man es so nennen darf) gestaltet sich hier zu einer direkten Vermischung ionischer und dorischer Formen, die freilich ebenfalls nicht zu einer harmonischen Ausbildung führen konnte.

a) Monumente der früheren Zeit.

1) Zu Selinunt. Hier sind (mit Ausnahme eines kleinen Gebäudes aus späterer Zeit) sechs Peripteral-Tempel in ihren Ruinen vorhanden, unter ihnen die alterthümlichsten Monumente Siciliens. Charakteristisch ist für die letzteren, ausser ihren allgemeinen Verhältnissen, ausser der starken Verjüngung der Säulen und der, hiemit übereinstimmenden, stark ausladenden Form des Echinus des Kapitales, eine mehr oder weniger entschieden ausge-

<sup>1</sup> Hauptwerk: *D. lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, Antichità della Sicilia.* — Sodann: *F. Hittorf et L. Zanth, Architecture antique de la Sicile.*

bildete kehlenartige Einziehung unterhalb des Echinus, wodurch dessen Form noch schärfer vortretend erscheint; sodann die schwere Bildung der Zwischenglieder, namentlich derjenigen, die sich unter der Hängeplatte des Kranzgesimses befinden. Auch die Form des Grundrisses hat ihre besonderen Eigenthümlichkeiten: das Tempelhaus ist von bedeutender Länge, die durch einen Opisthodom noch vermehrt wird; der Pronaos hat bei zweien der ältesten Tempel keine Säulen in antis und scheint nach aussen durch eine Thür abgeschlossen zu sein; bei eben diesen Monumenten ist die vorderste Säulenreihe des Tempels gedoppelt; endlich hat überall die Säulenumgebung dieser Tempel einen Abstand vom Tempelhause, der ein mehr oder weniger entschiedenes pseudodipterisches Verhältniss hervorbringt. Die Tempel liegen in zwei gesonderten Gruppen, auf den beiden Hügeln (auf einem westlichen und einem östlichen), auf denen die Stadt erbaut war; beide Gruppen strecken sich, in paralleler Lage der einzelnen Gebäude, von Nord nach Süd.

Tempel des westlichen Hügels. — Der mittlere Tempel (B. II, 1—3), am entschiedensten alterthümlich, wohl noch im sechsten Jahrhundert gebaut. Manche Abnormitäten, welche den Gliederungen einen schweren Charakter geben; die Triglyphen sehr breit im Verhältniss zu den Metopen; die Dielenköpfe schwer, schräg vortretend und über den Metopen nur halb so breit wie über den Triglyphen. Von den Relief-Sculpturen der Metopen haben sich einige erhalten; der Styl, in dem sie ausgeführt sind, scheint vornehmlich für das angedeutete hohe Alter eine Bestimmung zu geben. Der nördliche Tempel, ebenfalls sehr alterthümlich, doch in der Formenbildung schon etwas feineres Gefühl. Die Anordnung und Form der Dielenköpfe wie bei dem vorigen Tempel. Der Pronaos ist hier, wie bei den gewöhnlichen Peripteral-Tempeln, offen, mit zwei freistehenden Säulen; statt der Anten aber ist die Stirn der Mauern durch Halbsäulen abgeschlossen. — Der südliche Tempel, ein Peripteros von gewöhnlicher Anlage, den Formen nach der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts angehörig, der Ausbildung der attischen Bauten verwandt, doch in kleineren Einzelheiten noch die Schwere des sicilianischen Dorismus bewahrend.

Tempel des östlichen Hügels. — Der mittlere Tempel, wiederum alterthümlich in Anlage und Form, die Säulen stark verjüngt und der Echinus stark ausladend, die Dielenköpfe schräg vortretend; im Uebrigen jedoch die Verhältnisse feiner, als an den erstgenannten Tempeln des westlichen Hügels, somit auch jünger. Die erhaltenen Reste der Metopen-Reliefs zeigen einen, zwar ebenfalls noch alterthümlichen, doch schon mehr entwickelten Styl. — Der nördliche Tempel, ein sehr kolossaler Bau von 161 Fuss Breite und 367 Fuss Länge; ein Dipteros Hypäthros mit acht Säulen an der Schmalseite und siebenzehn an der Langseite. Das Kapital der Säulen des äusseren Peristyls von schöner Form,

besonders im Echinus, doch die Ringe unter diesem roh profilirt; auch andere Details schwer, namentlich die unteren Glieder des Kranzgesimses; die Dielenköpfe wiederum schräg vorstehend. Im Inneren zwei Säulenstellungen übereinander, die unteren mit stark ausladendem Echinus, einer Kehle unter diesem, und mit einem Gebälk, an welchem Zahnschnitte angewandt sind. Der Tempel war bei der Eroberung von Selinunt durch die Karthager im J. 409 noch nicht vollendet; erst einige wenige Säulen haben die vollständige Kannelirung. — Der südliche Tempel, wiederum ein Peripteros von gewöhnlicher Anlage, den Architekturen der griechischen Blüthezeit am meisten verwandt, doch auch er nicht frei von einzelnen schwereren und roheren Details. Mehrere von den Reliefs der Metopen über Pronaos und Posticum erhalten. Der Styl derselben, gleich dem der Architektur, der Vollendung griechischer Kunst nahe stehend, aber auch sie im Einzelnen nicht frei von etwas schwererem Gefüge und von alterthümlichen Reminiscenzen.

2) Zu Agrigent. — Hier hat sich ebenfalls eine bedeutende Anzahl von Tempeln, theils in mehr oder weniger deutlichen Trümmern, theils noch aufrechtstehend erhalten. Doch haben sie nicht ein so hoch alterthümliches Gepräge, wie einige der Tempel von Selinunt. Die fünf zunächst zu nennenden sind Peripteral-Tempel.

Der sogenannte Tempel des Herkules; die Säulen von kräftigen Verhältnissen, stark verjüngt und mit stark ausladendem Echinus. Das Kranzgesimse mit eigenthümlich hohem und schwerem Rinnleisten, der auch an den Langseiten herumgeführt war. Vermuthlich ein Hypäthros.

Der sogenannte Tempel des Castor und Pollux; die Säulen von ähnlicher Bildung, das Kranzgesimse von späterer Form, wahrscheinlich einer späteren Restauration angehörig. Vermuthlich ebenfalls ein Hypäthros. — In der Nähe die Reste einer ausgedehnten Säulenhalle.

Der sogenannte Tempel der Concordia, ziemlich ausgebildete Architektur, doch die Masse des Gebälkes schwer. Grossentheils noch aufrecht stehend.

Der sogenannte Tempel der Juno Lacinia, im Ganzen wohlausgebildet. Grossentheils noch aufrecht stehend.

Der Tempel des Jupiter Polieus, die erhaltenen Theile in wohlausgebildeten Formen; in die heutige Kirche S. Maria de' Greci verbaut.

Der Tempel des Jupiter Olympius (B. II, 4—9.), ein Bau von sehr kolossaler Anlage, 178 Fuss breit, 359 Fuss lang, gegenwärtig fast gänzlich zerstört. Es war ein Pseudoperipteros (d. h. mit Halbsäulen im Aeusseren, die durch Mauern verbunden waren, vermuthlich desshalb so eingerichtet, weil der Stein bei den



kolossalen Maassen zur Herstellung einer freien Säulenarchitektur nicht hinlängliche Haltbarkeit besass,) von 7 zu 14 Halbsäulen; die Thür aber befand sich ohne Zweifel in der Mitte der Westseite, so dass diese auf beiden Seiten drei Halbsäulen hatte. Im Innern ein Hypäthron, mit Wandpfeilern und grossen Gigantenfiguren, welche über diesen Pfeilern das Gebälk trugen. Die architektonischen Formen entsprechen der Periode der höheren Entwicklung, doch mancherlei schweres und rohes Detail, namentlich die Dielenköpfe des äusseren Gebälkes sehr schwer. Die Gigantenfiguren noch alterthümlich streng behandelt (um ihnen einen mehr architektonischen Charakter zu geben), die Reste von den Sculpturen des Aeusseren im entwickelten Style. Der Tempel war bei der Eroberung Agrigents durch die Karthager noch unvollendet.

Die übrigen Monumente von Agrigent gehören sämmtlich, wie es scheint, der späteren Zeit an.

3) Zu Egesta. — Ein Peripteros, von dem noch der gesammte Peristyl nebst Gebälk und Giebeln steht. In den Formen einige schwerere und später flache Motive gemischt. Unvollendet; die Säulen noch unkannelirt; die oberste Tempelstufe erst stückweise vollendet, so dass scheinbare Basen unter den Säulen entstehen; die Steine der Treppe zum Theil noch mit den rohen Zapfen, Behufs des Transportes, versehen. Der Bau wurde vermuthlich durch den im J. 416 ausgebrochenen Krieg zwischen Egesta und Selinunt unterbrochen.

4) Zu Syrakus. — Die wichtigsten Reste sind die des Minerven-Tempels auf der Insel Ortygia, gegenwärtig in die Hauptkirche der Stadt, S. Maria delle colonne, verbaut. Ein Peripteros, die Säulen des Peristyls von kräftiger Form, besonders im Echinus, doch manche besondre Eigenthümlichkeiten, die auf eine jüngere Zeit (vielleicht das vierte Jahrhundert) zu deuten scheinen; besonders auffallend die Säulen des Pronaos, die mit einer Art etruskischer Basen (Pfühl und Plinthe) versehen sind.<sup>1</sup> — Von einem Tempel des olympischen Zeus, ausserhalb der Stadt, stehen nur noch zwei Säulen. Es war ein dorischer Peripteros, vielleicht derselbe, welcher zu Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. hier errichtet wurde.

<sup>1</sup> So nach dem freilich unzuverlässigen Werke von Wilkins, *Magna Graecia*, Cap. 2. — Ueber die Bildung des Kapitales der Säulen des Peristyls ist mir durch Freundeshand eine Mittheilung zugekommen, die dasselbe besser geformt zeigt, als in der Darstellung von Wilkins. — Nach *Serradifalco* wäre der Tempel schon vor 495 a. C. n. erbaut. (*Ant. d. Sic.* vol. IV.)

## b) Monumente der späteren Zeit.

Zu Agrigent finden sich verschiedene Architekturen, welche in der Weise der Structur, in der Vermischung verschiedenartiger Theile, in der Formation der Gliederungen deutlich das spätere Gepräge tragen. Dies sind namentlich:

Der Tempel des Aesculap, ein T. in antis, mit zwei Halbsäulen und Eckpfeilern (statt der Anten) an der Hinterwand; Säulen und Gebälk fehlen.

Der Tempel des Vulcan, Reste eines dorischen Architravs, die Säulen mit Stegen zwischen den Kanälen, das Kranzgesims mit alterthümlich schwerer Bekrönung, aber Zahnschnitte und Eierstab unter der Hängeplatte.

Das sogenannte Grabmal des Theron, ein viereckiger, thurmartiger Bau mit pyramidaler Neigung der Seitenflächen. Zwei Geschosse, ein cubischer Untersatz, der Oberbau mit Ecksäulen, deren Basen attisch, die Schäfte dorisch, die Kapitäle roh ionisch s. d.; das Gebälk dorisch. Die Gesimse mit weich profilirten Gliederungen.

Das sogenannte Oratorium des Phalaris, ein kleiner tempelartiger Bau mit Pilastern auf den Ecken, ursprünglich, wie es scheint, mit einem viersäuligen Prostyl versehen. Die Gliederungen weich geformt; die Kapitäle der Pilaster nach dorischer Art, ihre Basen attisch.

---

Zu Selinunt finden sich zwischen dem südlichen und dem mittleren Tempel des westlichen Hügels die Reste eines kleinen Tempels mit zwei Säulen in antis. Die Architektur ist dorisch, in ihren theils flachen, theils weicher bewegten Formen die spätere Zeit bezeichnend. <sup>1</sup>

---

Zu Egesta die Ruinen eines Theaters, dessen architektonische Reste theils der dorischen, theils der ionischen Ordnung angehörig, in ähnlicher Weise für die spätere Zeit der griechischen Architektur charakteristisch sind.

---

Zu Syrakus die Reste eines sogenannten Dianentempels; der Echinus sehr weich ausgerundet. Ausserdem die Ruinen eines Theaters (die Enden der Scena sind durch viereckige Mauer Massen bezeichnet) und eines Amphitheaters. Aus dem dritten Jahrhundert

<sup>1</sup> In dem Werke von *Hittorf* und *Zanth* wird von diesem Monumente eine abweichende, doch willkürliche Restauration geliefert.

v. Chr. die Ara Hiero's II., ein oblonger Unterbau von der Länge eines Stadiums (125 Schritte), darauf ein ebenfalls länglicher hoher Altar, mit Resten einer dorischen Bekrönung. Aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. Felsgräber mit spät-dorischer Einfassung.

Bei dem heutigen Palazzuolo endlich finden sich verschiedene Reste, theils zweien Theatern, theils andern Gebäuden angehörig, deren Gliederformen den späteren Charakter der griechischen Architektur in einer geschmackvoll weichen Ausbildung zeigen. Sie dürften für diese spätere Zeit der sicilisch-griechischen Architektur eine vorzügliche Bedeutung haben.

#### §. 7. Die Monumente von Grossgriechenland.

Die wichtigste Gruppe der grossgriechischen Monumente befindet sich zu Pästum.<sup>1</sup> Hier stehen noch drei Gebäude aufrecht, deren Hauptverhältnisse den dorischen Baustyl in seiner schwersten Gestaltung zeigen, deren besondre Formen aber nicht auf ein vorzüglich hohes Alterthum, zum Theil sogar auf eine beträchtlich späte Zeit deuten. Es sind die folgenden:

Der sogenannte Tempel des Neptun (B. II, 13—15), ein Peripteros Hypäthros. Die Hauptverhältnisse, wie bemerkt, und auch die Hauptformen im alterthümlichen Charakter, die Säulen stark verjüngt, der Echinus sehr stark, doch in einer kräftigen Linie ausladend; dabei aber die Hängeplatte des Giebelgesimses durch eine weichgebildete Welle getragen, die Dielenköpfe sehr flach gearbeitet und die Ringe des Echinus in einer Weise behandelt, dass man das Verständniss ihrer Form vermisst. Diese Umstände scheinen darauf hinzudeuten, dass der Tempel etwa erst in der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts erbaut sein dürfte. Im Inneren zwiefache Säulenreihen, übereinander.

Der sogenannte Tempel der Ceres<sup>2</sup> (B. II, 10—12), ein kleinerer Peripteros. Aehnlich schwere Verhältnisse, doch im Einzelnen sehr abweichende Formen. Die Säulen stark verjüngt und stark geschwellt; der Echinus schön (wenn auch nicht ganz straff) gebildet; unter demselben eine bedeutende Einkehlung, stärker als an den älteren Selinuntischen Tempeln, die mit zierlichem Blattwerk geschmückt ist; der Architrav mit mehrfach gegliederter Bekrönung, darunter ein Eierstab vorherrschend; die Triglyphen des Frieses in nüchterner Anordnung, sowie dieselbe in der römischen Periode erscheint; die Hängeplatte, statt der Dielenköpfe, mit vertieftem Kassettenwerk geschmückt. Alle diese feineren Formen in

<sup>1</sup> Hauptwerk: *De la Gardette, les ruines de Paestum.*

<sup>2</sup> Siehe die genauere Darstellung desselben bei *J. M. Mauch, Supplement zu Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen etc. t. 1.*

Widerspruch gegen die Hauptverhältnisse und, wie es scheint, auf die späteste Zeit griechischer Kunstübung deutend. Auffallend auch die Anordnung des Pronaos; dieser nämlich mit besonderem viersäuligem Prostyl, welcher soweit vor die Seitenmauern des Tempelhauses vortritt, dass er auch an der Seite vier Säulen zählt; die Säulen des Pronaos mit Basen, aus Pfühl und Plinthe bestehend. Beides, das starke Vortreten des Prostyls und die Form der Basen, wie es scheint, auf italischen (etruskischen) Einfluss deutend.<sup>1</sup>

Eine Halle (Basilika) mit einem Peristyl von neun Säulen in der Breite und achtzehn in der Länge. Aehnliche Verhältnisse, die Schwellung der Säulenschäfte noch stärker, der Echinus in einer wulstigen Linie ausladend, unter demselben eine ähnliche und noch reicher verzierte Einkehlung; der Fries ohne Triglyphen. Die Anordnung des Inneren unklar; Mauern oder Säulenreihen, begrenzt durch noch vorhandene viereckige Mauerpfeiler, mit eigenthümlichem, durch eine grosse Hohlkehle gebildeten Kapitäl, darauf ursprünglich ohne Zweifel ein gemaltes Ornament enthalten war. Die abweichenden Formen auch hier eine verhältnissmässig spätere Zeit der Erbauung bezeichnend.

Ausserdem zu Pästum mancherlei andere Baureste. An architektonischer Form sind hervorzuheben: Einige seltsame dorische Kapitäle, die wiederum eine späte Umbildung alterthümlicher Formen erkennen lassen, — schwerer Abacus, flacher, scharf ausladender Echinus, eigenthümlich gebildete Ringe und Einschnitte unter dem Echinus. Sodann, die Reste eines Gebäudes mit freigebildeten korinthischen Säulen (von denen der grössere Theil im Mittelalter nach Salerno gebracht ist) und dorischem Gebälk mit Zahnschnitten, in einem weichen, römisch-griechischen Geschmack gebildet.<sup>2</sup>

Zu Metapont, am tarentinischen Meerbusen,<sup>3</sup> findet sich (ausser andern architektonischen Resten) ein Theil von der dorischen Säulenumgebung eines Peripteral-Tempels. Die Verhältnisse der Säulenstellung haben etwas Freies und Edles; der Echinus des Kapitales ladet, in weichgebogener Linie, stark aus; der Anlauf des Schaftes bildet unter den Ringen des Echinus eine kehlenartige Unterschneidung. Somit auch hier die Anzeichen eines entschiedeneren Dorismus bei freierer Ausbildung der Verhältnisse.

Diesen grossgriechischen Monumenten reihen sich einige architektonische Reste der gegenüberliegenden Insel Corcyra an,

<sup>1</sup> Vgl. unten Cap. IX, §. 5.

<sup>2</sup> Mauch a. a. O. T. 15.

<sup>3</sup> *Métaponte, par le Duc de Luynes.*

indem dieselben ebenfalls, wenn auch mit eigenthümlicher Modification, das Verharren an den strengeren dorischen Formen erkennen lassen. <sup>1</sup> Besonders merkwürdig sind hier die Reste eines Peripteral-Tempels bei dem Orte Cadacchio (B. II, 16—19). Die Bildung des Kapitäls ist der ebengenannten von Metapont verwandt, besonders in dem kehlenartigen Anlaufe unter den Ringen des Echinus; doch haben diese Ringe eine eigen kleinliche Bildung, die schon an sich auf spätere Zeit zu deuten scheint. Die Säulen sind ziemlich schlank und stehen in auffallenden Zwischenweiten (gleich  $2\frac{1}{2}$  bis 3 unteren Durchmessern) von einander entfernt. Vom Fries hat sich kein Stück gefunden. Es scheint, dass ein solcher gar nicht vorhanden war, und dass dadurch sowohl jene weite Säulenstellung motivirt ist, als auch die eigenthümliche (späte und zum Theil rohe) Bildung des Kranzgesimses, dessen Hauptglied, statt der Hängeplatte, aus einem Karnies besteht. Diese eigenthümliche Anordnung dürfte auch hier durch einen italischen (etruskischen) Einfluss zu erklären sein. <sup>2</sup>

§. 8. Die Monumente des eigentlichen Griechenlands.

Die architektonischen Monumente des eigentlichen Griechenlands <sup>3</sup> sind vorzugsweise zunächst in drei Hauptgruppen, dem historischen Entwicklungsgange gemäss, zu sondern. Die erste Gruppe umfasst diejenigen Monumente, welche den früheren Entwicklungsperioden der griechischen Kunst, bis auf das Zeitalter des Perikles, angehören; die zweite die aus dem Zeitalter des Perikles (mit Einschluss der Werke, die unmittelbar vor und unmittelbar nach Perikles ausgeführt sind), die dritte die Monumente der späteren Perioden.

a) Monumente der Entwicklungsperiode.

Von Architekturen eines alterthümlichen Styles ist hier nur sehr wenig erhalten. Von den wichtigeren Bauten der früheren Zeit sind

<sup>1</sup> Railton, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. 9.

<sup>2</sup> Railton giebt dem Tempel von Cadacchio, in der von ihm mitgetheilten Restauration, einen Fries, zwar ohne Triglyphen, wodurch aber das Gesamtverhältniss des Gebäudes, sowie das Verhältniss der Theile untereinander, sehr unschön wird.

<sup>3</sup> Hauptwerke über die vorhandenen Monumente: Stuart und Revett, Alterthümer von Athen; — Supplement zu den Alterthümern von Athen; — Alterthümer von Attika; — A. F. von Quast, das Erechtheion zu Athen, nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands, nach dem Werke des H. W. Inwood etc. (Ich citire die deutschen Ausgaben der englischen Originalwerke, theils weil sie bei uns mehr verbreitet, theils weil sie, besonders was den Text anbetrifft, umfassender behandelt sind.) — A. Blouet, *Expédition scientifique de Morée*.

Viele der Monumente sind in mehreren dieser Werke behandelt, so dass die letzteren häufig zur gegenseitigen Ergänzung und Berichtigung dienen.

nur schriftliche Nachrichten zu uns gekommen. Die merkwürdigsten Tempel, welche in diesen Nachrichten genannt werden, sind die folgenden, sämmtlich von dorischer Architektur:

Der Juno-Tempel zu Olympia, ein Peripteros von nicht bedeutender Ausdehnung; in seinem Hinterhause bestand eine der dort vorhandenen Säulen aus Eichenholz. Man hat verschiedene Gründe, seine Erbauung in die frühere Entwicklungszeit der griechischen Kunst hinaufzurücken; die Sage setzte ihn in die Zeiten der Einwanderung der Dorier. Indem man diese Angabe zwar bezweifeln zu müssen glaubt, meint man doch, dass jene Holzsäule ein wirklicher Rest des uralten Heiligthumes gewesen sei, dessen Säulen somit sämmtlich aus Holz bestanden hätten. (Auch verschiedene andere Nachrichten deuten darauf hin, dass in der Frühzeit der griechischen Architektur das Material des Holzes mehrfach in Anwendung gekommen war.)

Der Tempel des Olympischen Zeus zu Athen, ein sehr ausgedehnter Bau, der unter der Herrschaft der Pisistratiden um die Mitte des sechsten Jahrhunderts begonnen ward. Als Baumeister werden Antistates, Kalläschrus, Antimachides und Porinus genannt. Der Bau blieb aber unvollendet, da man, nach der Vertreibung der Pisistratiden, das von den Tyrannen angefangene Werk nicht fortsetzen mochte. Später, gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., liess König Antiochus Epiphanes von Syrien den Tempel neu bauen, doch abweichend von der früheren Form, in korinthischer Ordnung; diesen Bau führte der römische Baumeister Cossutius. Aber auch diesmal blieb der Tempel unvollendet, und erst unter Kaiser Hadrian, im zweiten Jahrhundert nach Chr., ward er beendigt. Von dem korinthischen Umbau stehen noch einige Reste; seine Ausdehnung beträgt 171 Fuss in der Breite, 354 in der Länge.

Der Apollo-Tempel zu Delphi, nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr., nach dem Brande eines älteren Heiligthumes,<sup>1</sup> durch den Baumeister Spintharus begonnen, doch erst im Anfange des folgenden Jahrhunderts vollendet.

Als erhaltene Monumente dieser früheren Zeit, ebenfalls der dorischen Architektur angehörig, sind zu nennen:

Zu Korinth, der Rest von dem Peristyl eines Tempels, wahrscheinlich der Pallas (B. I, 20), durch sehr massenhafte Verhältnisse ausgezeichnet; die Säulen nicht 4 untere Durchmesser hoch, der Echinus in einer kräftig geschwungenen Linie stark ausladend.

Der Minerven-Tempel zu Aegina (ohne hinreichenden

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 117.

Grund zuweilen als Tempel des Jupiter Panhellenius bezeichnet<sup>1)</sup>, ein Peripteros Hypäthros von 6 zu 12 Säulen (45 zu 94 Fuss in der Ausdehnung); die Verhältnisse bereits edel entwickelt (die Säulen  $5\frac{1}{4}$  Dm. hoch), in den Detailformen noch die alterthümliche Strenge vorwaltend, doch bereits auf edle Weise ermässigt. Die Statuen der Giebel erhalten. Die Zeit des Baues fällt unmittelbar nach den Siegen über die Perser. (B. II, 20, 21).

Der kleinere Tempel der Nemesis zu Rhamnus, in Attika; zwei Säulen in antis, der Styl dem des vorgenannten Tempels ähnlich. Säulen und Anten aus weichem, porösem Stein, die Mauern aus Marmor und in polygoner (cyklopischer) Weise, doch sehr sorgfältig, erbaut. Letztere vermuthlich der Rest eines älteren, etwa von den Persern zerstörten Heiligthumes, das Uebrige eine, unmittelbar nach den Perserkriegen erfolgte Restauration.

b) Monumente der Blüthezeit.

1) Die Monumente zu Athen. — Hier vornehmlich hat die lauterste Entfaltung der griechischen Architektur ihren Sitz; die Gründe für diese Erscheinung sind bereits früher entwickelt worden. Beide Formen der griechischen Architektur, die dorische und die ionische, erscheinen hier neben einander, in derjenigen Weise der Ausbildung, die im Obigen, bei der allgemeinen Charakteristik beider Ordnungen, als das Zeugniß der edelsten Vollendung bezeichnet ist. Doch lassen sich an den athenischen Monumenten dieser Periode wiederum verschiedene Grade der Ausbildung, und diesen gemäss eine historische Stufenfolge ihrer Ausführung, unterscheiden.

Dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit des Cimon, gehören an:

Der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin),<sup>2</sup> vor dem Zugange zu der Akropolis von Athen, auf dem westlichen Vorsprunge der von Cimon aufgeführten südlichen Mauer der Akropolis erbaut, vermuthlich zum Andenken des von Cimon im J. 470 erfochtenen Sieges am Eurymedon (B. III, 1). Ein kleiner, viersäuliger, ionischer Amphiostylos von wenig über 18 Fuss Breite und wenig über 27 Fuss Länge; in schlicht anmuthiger Ausbildung der ionischen Architektur und nicht sehr schlanken Verhältnissen (die Säulen erst wenig über  $7\frac{2}{3}$  Durchmesser hoch); die Basis noch zwischen attischer und ionischer Form schwankend, indem der untere Pfuhl nur in der Gestalt eines kleinen Rundstabes erscheint. Der Tempel, der im siebenzehnten Jahrhundert n. Chr. noch aufrecht stand, ward nachmals von den Türken abgetragen

<sup>1</sup> S. Ross, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1837, No. 78.

<sup>2</sup> Ross, *Schaubert* und *Hansen*, die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen; Abth. 1: der Tempel der Nike Apteros.

und zum Bau einer Batterie vor der Akropolis verwandt; im J. 1835 wurden die Stücke beim Abbruch jener Batterie wieder entdeckt und der Tempel wieder aufgerichtet. Die Reliefs des Frieses sind grossen Theils erhalten.

Ein kleiner ionischer Tempel am Ilissus (B. III, 6 u. 8), (verschieden bezeichnet: als T. der Artemis Agrotera, des Panops, des Triptolemus), fast vollständig nach dem Muster des ebengenannten erbaut, nur bereits in etwas leichteren Verhältnissen; die Säulenbasen bereits vollkommen attisch. Der Tempel, der im vorigen Jahrhundert noch aufrecht stand, ist gegenwärtig verschwunden.

Der sogenannte Theseus-Tempel (nach neuerer, jetzt wiederum aufgegebener Ansicht ein Tempel des Ares <sup>1</sup>), ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen, 45 zu 104 Fuss; die Verhältnisse des Ganzen höchst klar, zwischen den einzelnen Theilen die schönste Harmonie, nur durchgehend noch (z. B. in der etwas grösseren Stärke der Dielenköpfe) ein leiser Nachklang der alterthümlichen Schwere. Die Säulenhöhe =  $5\frac{1}{2}$  Durchm., die Zwischenweite =  $1\frac{1}{2}$  Dm., die Gebälkhöhe beinahe  $\frac{1}{3}$  der Säulenhöhe. Der Tempel ist einer der am Besten erhaltenen des classischen Alterthums. (B. III, 2, 3, 11, 18, 19.)

Dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit des Perikles, gehören an:

Der Parthenon (d. i. Haus der Jungfrau) oder Hekatompedon (das hundertfüssige), — der grosse Tempel der Athene in der Mitte der Akropolis, von Ictinus und Callicrates erbaut und um das J. 438 vollendet, nachdem etwa 16 Jahre daran gearbeitet war. (B. I, 21 und III, 20.) Ein dorischer Peripteros Hypäthros von 8 zu 17 Säulen, 101 zu 227 Fuss; 65 Fuss hoch; Pronaos und Posticum durch sechssäulige Prostyle gebildet, das Hypäthron mit Reihen von je 7 Säulen, ausserdem ein Opisthodom, dessen Decke von 4 Säulen getragen wurde. Die lebenvollste und zarteste Vollendung der dorischen Architektur, in der glücklichsten Mitte zwischen alterthümlicher Schwere und zwischen der Schwäche der späteren Monumente. Die Säulenhöhe =  $5\frac{2}{3}$  Dm., die Zwischenweite fast  $1\frac{1}{3}$  Dm., die Höhe des Gebälks gegen  $\frac{1}{3}$ , die Höhe des Giebels etwas über  $\frac{3}{8}$  der Säulenhöhe. Alle Gliederungen in dem Ausdrucke einer aufs Edelste gemässigten Kraft, sehr charakteristisch in diesem Bezuge die ebenso leichte wie straff gezogene Form des Echinus an den Kapitälern. Einige zierliche Gliederungen, die dem Tempel, in leiser Hindeutung auf die weichere Gefühlsweise der ionischen Architektur, das Gepräge einer höhern Eleganz geben, namentlich ein feiner Perlenstab, der über den Triglyphen des äussern Peristyls hinläuft, und Eierstab und Perlenstab unter

<sup>1</sup> Vgl. Ross: τὸ Θησαυρὸν καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως (Athen, 1838). — Dagegen: E. Curtius, in der Berliner archäol. Zeitung, 1843, No. 6.



den Kopfgesimsen der Anten. Im Inneren ist das Fragment eines streng gebildeten korinthischen Kapitāls gefunden, welches vielleicht eine vorzüglich ausgezeichnete Säule des Hypāthrons schmückte. Von der Architektur und so auch von dem zahlreichen plastischen Bildwerk des Tempels sind sehr bedeutsame Theile erhalten. — Ictinus scheint der eigentliche Meister des Baues gewesen zu sein, Callierates vielleicht der Unter-Architekt. Von andern Bauten, die Ictinus geleitet, wird später die Rede sein.

Die Propyläen (B. III, 12, 13, 17), das grosse Prachtthor, welches zu dem heiligen Raume der Akropolis emporführte, von Mnesicles in den Jahren von 437 bis 432 erbaut. Fünf Pforten, eine grössere in der Mitte, zwei kleinere auf jeder Seite, vor denen, nach aussen und nach innen, sechssäulige dorische Prostyle stehen. Die Zwischenweite zwischen den mittleren Säulen dieser Prostyle ist grösser (zwei Triglyphen oder drei Metopen umfassend), um dem Fuhrwerk einen bequemen Durchgang zu verstatten. Die Säulenhalle an der innern Seite hat eine geringere, die an der äusseren Seite eine bedeutendere Tiefe; die Decke der letzteren wurde durch zwei Reihen von je drei ionischen Säulen getragen. (Ueber den ionischen Säulen ruhten die Unterzugbalken der Decke, über diesen und den Seitenmauern der Halle die Querbalken.) Zu den Seiten des äusseren Prostyles stehen kleinere Flügelgebäude, deren Fronten, drei dorische Säulen in antis enthaltend, gegeneinander gerichtet sind. Das nördliche von diesen Flügelgebäuden war eine Gemäldehalle; der Seitenwand des südlichen gegenüber stand der schon genannte Tempel der Nike Apteros. Die geistreiche Composition des Ganzen, die glückliche organische Verbindung der dorischen mit der ionischen Architektur, der durchaus reine Styl in allen Einzelheiten (dem Parthenon ganz entsprechend, nur ohne dessen zierlichere Details) geben diesem Gebäude einen sehr hohen Rang; schon das Alterthum war seines Preises voll. Die Einrichtung der Decke, von der nicht genügende Reste erhalten sind, wird durch die einer späteren, aber ziemlich genauen Copie deutlich; dies sind die grossen Propyläen von Eleusis, von denen weiter unten.

Das Odeum des Perikles, das einzige Gebäude seiner Zeit, über welches wir, mit Ausnahme der beiden ebengenannten, eine sichere Nachricht haben. Im letzten Jahrhundert vor Chr. G. verbrannte dasselbe; später ward es neugebaut. Ueber die Einrichtung der Odeen ist das Nöthige bereits früher gesagt. —

Dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts, der Zeit nach Perikles, gehört an:

Das sogenannte Erechtheum,<sup>1</sup> (B. III, 9, 14, 15) auf der Akropolis, ein Doppeltempel der Athena Polias und der Nymphe Pandrosos, in welchem zugleich der Heros Erechtheus,

<sup>1</sup> S. das schon genannte Werk von A. F. von Quast, (das Erechtheion zu Athen etc.), dessen Ansichten über diesen Tempel ich völlig beistimme.

Poseidon u. A. verehrt wurden, an der Stelle eines uralten Heiligthumes errichtet, wo Athene und Poseidon um die Oberherrschaft Athens gestritten hatten, wo durch Athene der heilige Oelbaum, durch Poseidon ein Quell von Meerwasser hervorgerufen war; beide Göttergeschenke in den heiligen Raum eingeschlossen. Durch die Perser war, wie alle übrigen Heiligthümer Athens, so auch dies zerstört worden; über den Neubau liegt keine sichere Bestimmung vor. Doch hat sich eine Inschrift vom J. 409 erhalten, welche sich auf diesen Tempel bezieht und welche ihn als im Rohbau zumeist vollendet, in der Ausführung des Einzelnen aber grossentheils noch unfertig darstellt; es ist ein Gutachten, augenscheinlich aufgenommen, um den Bau, der während des damaligen Krieges ins Stocken gerathen zu sein scheint, zu Ende führen zu können. Der Beginn des Baues aber fällt höchst wahrscheinlich in die ruhigere Zeit von 422 bis 415; ihn in die Zeit des Perikles (gest. 429) hinaufzurücken, dürfte seinem ganzen Style nach unangemessen sein. Die Beendigung scheint unmittelbar nach der Aufnahme jenes Gutachtens erfolgt zu sein. — Der Tempel hat eine eigenthümliche Anlage, die sich auf dem Lokal und auf der Lage und Beschaffenheit der besondern Heiligthümer, die er einschloss, gründet. Er lehnt mit der Süd- und Ostseite (der Vorderseite) an eine höhere Terrasse. Die Vorderseite hat einen sechssäuligen ionischen Prostyl, welchem correspondirend an der Rückseite eine Reihe von Halbsäulen, Fenster zwischen sich einschliessend, angeordnet ist. Die vordere Hälfte der Cella ist auf dem höheren Boden und bildete vermuthlich das Heiligthum der Athena Polias; die hintere Hälfte, vermuthlich das Heiligthum der Pandrosos, ist niedriger; durch eine Mauer, den Fenstern der Rückseite gegenüber, schied sich von letzterem eine Vorhalle ab. In diese Vorhalle führte auf der (tiefer gelegenen) Nordseite ein vorgebauter ionischer Prostyl, vier Säulen breit, unter dem wahrscheinlich der heilige Oelbaum stand; auf der Südseite ist mit ihr ein anderer Vorbau verbunden, dessen Dach von sechs weiblichen Statuen (vier in der Fronte), die auf einem gemeinschaftlichen Unterbau standen, getragen ward, dieser letztere Vorbau schloss vermuthlich den Salzbrunnen ein. Der eigentliche Körper des Gebäudes misst 37 Fuss in der Breite und 73 in der Länge. — Die ionische Architektur erscheint an diesem Tempel in ihrer höchsten Pracht und Eleganz; die Säulen haben doppelrinnige Schnecken und einen blumengeschmückten Hals; an den attischen Basen sind die Pfühle aufs Mannigfaltigste kannelirt oder anderweitig ornamentirt; alle Gliederungen sind in dem zartesten Flusse gebildet, an allen die dekorirenden Details (die bei den vorgenannten ionischen Architekturformen noch gemalt erscheinen) mit grösster Sauberkeit plastisch ausgemeisselt. Vorzüglicher Reichthum entfaltet sich an den Säulen des nördlichen Prostyls, die sich auch durch besonders schlanke und leichte

Verhältnisse auszeichnen. (Am östlichen Prostyl ist die Säulenhöhe =  $8\frac{3}{5}$  Durchm., die Gebälkhöhe =  $2\frac{1}{9}$  Dm., die Zwischenweite = 2 Dm.; am nördlichen die Säulenhöhe =  $9\frac{1}{2}$  Dm., die Gebälkhöhe = beinah 2 Dm., die Zwischenweite = 3 Dm.). Die grösste Anmuth aber erscheint an den Formen des, von jenen weiblichen Statuen getragenen Vorbaues auf der Südseite; hier fehlt dem Gebälke zugleich, um dasselbe für die Statuen nicht zu schwer erscheinen zu lassen, der Fries. Von den Reliefs, welche den übrigen Friesen angeheftet waren, haben sich geringe Reste erhalten.

Neben den Formen des Erechtheums sind noch verschiedene andere Fragmente der ionischen Architektur, besonders Kapitäle oder Theile von solchen, zu nennen, die man zu Athen gefunden hat und die eine ähnlich reiche und elegante Ausbildung erkennen lassen; theils haben sie ebenfalls doppelrinnige Schnecken, theils zeigt sich an ihnen eine freiere ornamentistische Behandlung. — Die ganze Sinnes- und Gefühlsweise, die sich in diesen Formen ausspricht, hat mehr das Gepräge der zweiten Blütenperiode der griechischen Kunst, als das der perikleischen Zeit; auch mögen jene Fragmente zum Theil in das vierte Jahrhundert gehören. Die gemessene und kräftige Behandlung aber, die gleichwohl in allen Theilen des Erechtheums sichtbar wird, lässt es aufs Deutlichste erkennen, wie diese glänzendere Gestaltung der Architektur sich unmittelbar aus den Formen der perikleischen Zeit entwickelt.

2) Die Monumente, die sich an andern Orten von Attika vorfinden, schliessen sich unmittelbar an die Monumente Athens, in derjenigen Entfaltung der dorischen Architektur, welche hier unter Perikles stattgefunden hatte, an. Es sind die folgenden:

Der grössere Tempel der Nemesis zu Rhamnus, (B. II, 22 u. 23), ein Peripteros von 6 zu 12 Säulen, 33 zu 70 Fuss, von grosser Anmuth, dem Style des Parthenon nahe stehend, doch nicht gänzlich und theilweise vielleicht erst etwas später vollendet.

Der Tempel der Athene auf dem Vorgebirge Sunium, ein Peripteros von 6 Säulen Breite; Verhältnisse und Formen im Einzelnen schon um ein Weniges magerer, im Kopfgesims der Anten schon eine etwas gesuchte Zierlichkeit. Vielleicht in die für das Erechtheum angenommene Bauzeit fallend. — In den Hof dieses Tempels führten Propyläen von verhältnissmässig einfacher Anlage: eine Halle, nach den Seiten durch Mauern geschlossen, nach aussen und innen mit Portiken von zwei Säulen in antis. Auch hier die Formen einfach.

Eine Halle zu Thoricus, von 7 zu 14 Säulen, 48 zu 104 Fuss. Treffliche Behandlung des dorischen Styls, doch ebenfalls mit den Motiven einer etwas spätern Zeit und nicht vollendet.

Der grosse Tempel der D emeter zu Eleusis, eine der wichtigsten Bauten aus der Zeit des Perikles, dessen Einrichtung uns jedoch nicht ganz klar ist. Der Tempel war zur Feier der eleusinischen Mysterien bestimmt und hatte den Zweck, eine grosse Menschenmenge in sich aufzunehmen. Den vorhandenen, leider überaus geringfugigen, Resten zufolge war es ein grosser quadratischer Raum von 167 Fuss Breite; vier Säulenstellungen theilten denselben in fünf Schiffe, von denen das mittelste eine bedeutende Breite hatte; über den Seitenschiffen waren Gallerien mit einer zweiten Säulenstellung angeordnet; das weite Mittelschiff hatte eine kunstreiche Bedeckung und in der Mitte derselben eine Licht-Öffnung, Opaion.<sup>1</sup> Unter dem ganzen Gebäude scheint sich ein kellerartiger Raum befunden zu haben. Ictinus, der Baumeister des Parthenon, wird als der Hauptmeister auch dieses Tempels genannt; die untern Säulenstellungen waren von Kor obus, die obern von Metagenes, das Opaion von Xenokles erbaut. Die dorischen Kapitäle, die sich aus dem Innern erhalten haben, zeigen einen wohlgebildeten Echinus, aber eigenth ulich stumpf profilirte Ringe unter demselben; es dürfte in Frage zu stellen sein, ob sie dem Bau des Ictinus, oder ob sie vielleicht einer späteren Restauration angehören. Die andern, mit diesem Tempel verbundenen Anlagen fallen in eine spätere Zeit. (Vgl. unten.)

Der Apollotempel zu Delphi scheint, nach den bei neuern Ausgrabungen gefundenen Resten, im Aeussern dorischen Styles, im Innern mit ionischen Halbsäulen versehen gewesen zu sein.

3) Die peloponnesischen Monumente dieser Periode folgen, was die Hauptformen anbetrifft, der schönen Entfaltung der Architektur, die sich in Athen ausgebildet hatte; gleichwohl bewahren sie, wenn wir nach den wenigen erhaltenen Beispielen urtheilen dürfen, noch einen leisen Nachklang des älteren Dorismus, was sich durch das Vorherrschen des dorischen Elements im Peloponnes leicht erklären dürfte. Dabei aber zeigen sich zugleich einzelne Motive einer eigenth ulich weichen Gestaltung. Die folgenden Monumente sind hier zu nennen:

Der Tempel des Zeus zu Olympia, von Libon erbaut und um 435 vollendet; ein dorischer Peripteros Hypäthros von,

<sup>1</sup> So ergiebt sich (vgl. Bötticher, Hypäthraltempel, S. 32) dieselbe einfache Beleuchtungsweise mittelst der Dach-Öffnung, wie vermuthlich an den meisten griechischen Tempeln. Dass Plutarch auch den Erbauer dieser Dach-Öffnung zu nennen für nöthig findet, mochte in einer besondern Schwierigkeit der Construction oder in einer besonders prachtvollen Ausstattung seinen Grund haben.

wie es scheint, 6 zu 14 Säulen, 95 zu 230 Fuss. Nur wenige Reste erhalten; die Säulenkapitälé in schöner Bildung, doch noch drei Einschnitte am Halse der Säule (während die attischen Monumente dieser Zeit stets nur Einen Einschnitt haben); das Kopfgesims der Anten von alterthümlich einfacher Form, doch das Blätterglied an demselben sehr weich profilirt. Einige Reste der Metopen - Reliefs.

Der Tempel des Apollo Epicurius zu Bassä bei Phigalia in Arkadien (B. III, 4, 5, 7, 10, 16), von Ictinus gegen 430 erbaut; ein dorischer Peripteros Hypäthros von 6 zu 15 Säulen, 47 zu 125 Fuss. Die Säulenhöhe =  $5\frac{2}{3}$  Dm., die Zwischenweite =  $1\frac{2}{5}$  Dm., die Gebälkhöhe = etwas über  $1\frac{3}{4}$  Dm. Die Formen des Peristyls denen des vorigen Tempels verwandt; auffallend die (der ionischen Architektur entsprechende) weiche Bildung der Sima, als Karnies und mit sculptirtem Blattwerk versehen. Die Einrichtung des Hypäthron sehr eigenthümlich: stark vorspringende Wandpfeiler, nach vorn als ionische Halbsäulen gestaltet und ein gemeinschaftliches Gebälk tragend; die ionischen Formen aber sehr frei behandelt, die Kapitälé mehr ornamentistisch als architektonisch, die Basen mehr als Fussgesimse der Pfeiler, doch sehr weich gebildet. Eine freistehende Säule im Grunde des Hypäthron mit korinthischem Kapitäl. Die merkwürdigen Reliefs des Frieses über dieser ionischen Architektur erhalten. — Die von den attischen Bauten abweichenden Detailformen dieses Tempels scheinen darauf hinzudeuten, dass, obgleich Ictinus den Bau leitete, die Werkmeister in der Ausführung des Einzelnen doch nicht ängstlich gebunden waren.

Von dem sogenannten Olympieum (Tempel des Jupiter) zu Megara, und von dem Tempel der Juno zu Argos, beide dieser Periode angehörig, sind keine Reste vorhanden.

Sodann sind einige architektonische Reste auf der Insel Delos anzuführen: — Einige dorische Säulen, einem Apollo-Tempel angehörig, in ihrer Bildung den besten attischen Monumenten verwandt, doch die Säulenhöhe schon = 6 Dm. Einige höchst eigenthümliche Fragmente: Niedrige Pfeiler, über denen je zwei Vordertheile knieender Stierfiguren vorragen, verbunden mit dorischen Halbsäulen; und Gebälke dorischer Art, an denen aber die Triglyphen mit Stierköpfen versehen sind. Ohne Zweifel gehörten diese Fragmente einem architektonisch ausgebildeten grossen Prachtaltar an, und wahrscheinlich dem sogenannten „hörnern Altar“, dessen Erscheinung so bedeutend war, dass einige Schriftsteller des Alterthums ihn unter den sieben Wunderwerken der Welt auführen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Osann: der hörnerne Altar des Apollon auf Delos, im Schorn'schen Kunstblatt 1837, Nro. 11.

## c) Monumente der späteren Zeit.

Aus den späteren Zeiten der Kunst vom vierten Jahrhundert ab sind im eigentlichen Griechenland wenig bedeutendere Monumente auf unsre Zeit gekommen; doch ist das Vorhandene hinreichend, um den Charakter der Architektur auch für diese Periode zu erkennen.

Unter den peloponnesischen Monumenten ist zunächst der Tempel der Athena Alea zu Tegea zu nennen, der von dem berühmten Bildhauer Skopas im Anfange des vierten Jahrhunderts erbaut war und als der grösste und schönste des ganzen Peloponneses galt. Es war ein Peripteros Hypäthros, im Aeusseren mit einem ionischen Peristyl, im Inneren mit dorischen Säulenstellungen, über denen Gallerieen von korinthischen Säulen standen. Die Anwendung der korinthischen Säulen als einer selbständigen Ordnung, die durchgeführte Verbindung der drei verschiedenen Ordnungen zu einem Ganzen dürften hier ziemlich entschieden den Eintritt einer neuen Epoche bezeichnen. Reste des Tempels sind leider nicht bekannt geworden.

Sodann sind die Unternehmungen sehr wichtig, die im Peloponnes durch Epaminondas, durch seinen siegreichen Kampf gegen Sparta's Oberherrschaft im zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts hervorgerufen wurden. Das früher unterdrückte Messene, Megalopolis und Mantinea erhoben sich nun in bedeutsamer Macht und wurden mit glänzenden Werken ausgestattet. Von den Anlagen von Messene haben sich mehrere Reste erhalten. Ausser den Resten der starken Befestigung der Stadt sind hier namentlich die Säulen des Stadiums zu nennen. Diese sind dorisch, doch schon in bedeutender Verflachung der Form; der Echinus erscheint geradlinig, die übrigen Details eben so nüchtern; auch haben die Säulen sehr breite Zwischenweiten. Dann, ebendasselbst, ein kleiner Tempel mit zwei Säulen in antis; die Kapitälform der Säulen hat hier noch etwas Alterthümliches, doch sind die Details im Uebrigen theils eben so flach, theils in ionischer Weichheit gebildet. — Aehnlich sind die architektonischen Fragmente, die sich zu Megalopolis gefunden haben.

Denselben Styl zeigt der Jupiter-Tempel zu Nemea (B. IV, 1.), ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen; auch hier sind die Verhältnisse durchgehend dünn, die Detailformen flach und ziemlich charakterlos.

Das sogenannte Philippeum, welches König Philipp von Macedonien zu Olympia errichten liess, ein Rundbau, mit einer Säulenhalle umgeben, ist nicht mehr vorhanden. Einige dorische Fragmente zu Olympia zeigen denselben Styl, wie die oben genannten Bauten.

So endlich auch die Reste einer dorischen Säulenhalle, die König Philipp, ausserhalb des Peloponneses, auf der Insel Delos

erbauen liess. Andre dorische Fragmente, ebendort und auf der Insel Paros, gehören derselben Zeit an.

In Athen sind uns zwei kleine, aber eigenthümlich zierliche und charakteristische Monumente aus der späteren Zeit des vierten Jahrhunderts bekannt. Es sind:

Das choragische Monument des Lysikrates (B. IV, 2—4.), für einen, im J. 334 errungenen Sieg errichtet. Ein hoher, fast thurmartiger Bau, bestimmt, den heiligen Dreifuss, den Preis des Sieges, zu tragen, an der Grundfläche 11 Fuss breit, 34 Fuss hoch. Ueber einem cubischen Untersatz erhebt sich ein Rundbau mit sechs korinthischen Halbsäulen und entsprechendem zierlichem Gebälk; die korinthischen Kapitäle höchst anmuthig gebildet, die Gliederungen jedoch nicht mehr in der frischen Elasticität der früheren Werke, die Glieder unter der Hängeplatte (Welle und Karnies) sogar weichlich und unorganisch zusammengesetzt. Der Fries mit zierlichen Reliefs. Das Dach bildet eine flache Wölbung. Ueber seiner Mitte erhebt sich ein starker, 4 Fuss hoher Ständer, in Gestalt einer üppigen, reichgegliederten Blume, welche die griechische Behandlung der Acanthusblätter in ihrer schönsten Ausbildung zeigt; ohne Zweifel ist dies der Mittelstamm des Dreifusses.

Das choragische Monument des Thrasyllus (B. IV, 5—7.) für einen im J. 320 errungenen Sieg errichtet. (Neuerlich zerstört.) Eine Grotte am Südabhange der Akropolis, in welcher der Dreifuss aufgestellt war, der Eingang mit einfach zierlicher Architektur umrahmt; dorische Pilaster (in einfacher Antenform), und darüber eine Art dorischen Gebälkes, doch ohne Triglyphen und Dielenköpfe, statt deren der Fries mit Lorbeerkränzen geschmückt. — Etwas später wurde dies Monument jedoch verändert, als Thrasykles, der Sohn des Thrasyllus, das eigne Siegesdenkmal mit dem des Vaters zu vereinigen wünschte. Das Gebälk erhielt einen besonderen Aufsatz, über dem in der Mitte eine Statue des Bacchus und zu deren Seiten wahrscheinlich Dreifüsse aufgestellt wurden; zur Unterstützung wurde sodann in der Mitte noch ein dünner Pfeiler, jenen Pilastern ähnlich, hinzugefügt. Doch war diese Umänderung keineswegs günstig, indem der obere Aufsatz (überdies von roherer Formation) drückend wirkt und der hinzugefügte Pfeiler, beinahe 17 Dm. hoch, verhältnisslos schlank ist und fast schwankend erscheint.

Ausserdem mag das Meiste von den oben erwähnten einzeln aufgefundenen Kapitälern in diese spätere Zeit gehören. So finden sich auf der Akropolis mehrere ionische Kapitäle (ursprünglich einem Rundbau angehörend), deren äusserer Volutenrand von einem Kranze vorspringender Blattzacken umgeben ist; diese Blattzacken

aber gehören Blumenkelchen an, welche die Seitenansicht der Voluten bilden und mit ihren Stielen ineinander geschlungen sind.

Diesen Denkmälern reihen sich diejenigen Bauten an, welche mit dem grossen Mysterien-Tempel von Eleusis verbunden wurden. Diese sind:

Die äussere Dekoration des Tempels, besonders ein grosser Prostyl von zwölf dorischen Säulen, welcher der einen Seite desselben, um das J. 318, auf Veranlassung des Demetrius Phalereus, durch den Architekten Philo vorgebaut ward. Der Echinus des Kapitales noch wohlgebildet, doch schon etwas flach, so auch das Profil der Ringe unter demselben; übrigens nicht vollendet.

Die in den inneren Tempelhof führenden Propyläen, mit dem ebengenannten Prostyl etwa gleichzeitig; eine Halle mit Wandpfeilern und Säulen, mit eigenthümlicher Einrichtung, die ohne Zweifel durch die Ausübung besondrer mysteriöser Feierlichkeiten bedingt war. Die vorhandenen Reste von eleganter Composition, doch im Charakter der genannten Zeit; besonders charakteristisch die Pfeiler, deren reich, aber weichlich gegliederte Basen und üppige Acanthuskapitäle dem Monument des Lysikrates entschieden verwandt sind. (B. IV, 15—17.)

Die in den äusseren Tempelhof führenden Propyläen (B. IV, 8—14.), eine in den Hauptformen und in den Maassen vollständig genaue Copie der athenischen Propyläen, mit Ausschluss der dort vorhandenen Seitengebäude; dabei jedoch auffallende Missverständnisse in der Bildung des feineren Details, der Echinus der dorischen Kapitäle flach, die Bekrönung der Deckgesimse der Anten und der Sima roh, die Basis der ionischen Säulen kraftlos; die Technik ohne die höhere Vollendung der athenischen Bauten, mehr den Gebäuden der Römerzeit entsprechend; römisch auch die Anwendung eines Bildniss-Medaillons im Giebel. Somit ohne Zweifel dasjenige Propyläum, welches zu Eleusis um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., durch Appius Pulcher, errichtet ward.<sup>1</sup>

Der kleine dorische Tempel der Diana Propyläa (B. IV, 18—20) vor den äusseren Propyläen belegen, an der Vorder- und an der Rückseite mit zwei Säulen in antis. Sehr elegant und geschmackvoll durchgebildet, doch auch hier die feineren Details theils flach, theils eigenthümlich weich bewegt. Die Sima (in der weichen Wellenform) an den Langseiten herumgeführt, gleichwohl hinter derselben die Stirnziegel angeordnet, die letzteren übrigens

<sup>1</sup> Cicero, *Ep. ad Att.* VI, 1. — Die Bildung der Detailformen hatte mich schon früher (Ueber die Polychromie der griechischen Architektur etc., S. 44, Anm.) auf die, oben angegebene späte Bauzeit der äusseren Propyläen geführt. Diese Ansicht ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Neuerlich sind jedoch *Ottfried Müller* und *A. Schöll* durch genaue Untersuchung der Baureste zu demselben Resultat gekommen. Vgl. *Schorn'sches Kunstblatt*, 1840, No. 71.



mit höchst zierlichem Blätterschmuck. Ohne Zweifel dem vierten Jahrhundert angehörig.

Im dritten und zweiten Jahrhundert wurden zu Athen mancherlei bedeutende Bauten ausgeführt. Seine politische Bedeutung hatte Athen zwar verloren, aber es blieb der Sitz der höheren Geistesbildung; fremde Fürsten waren es, die jetzt eine Ehre darin suchten, zum Glanze der weltberühmten Musenstadt beizutragen. Ein von Ptolemäus Philadelphus erbautes Gymnasium, Hallen, die Attalus I. und Eumenes von Pergamum errichten liessen, der schon erwähnte Neubau des Tempels des olympischen Zeus durch Antiochus Epiphanes werden unter den vorzüglichsten Prachtbauten erwähnt, doch ist Nichts davon auf unsere Zeit gekommen.

Erhalten ist aus dieser spätesten Zeit nur ein kleineres Denkmal, dessen Formen indess in entschiedener Charakteristik dastehen und das als ein Scheidegruss des selbständig griechischen Geistes wiederum seine hohe Bedeutung hat. Dies ist der sogenannte Windethurm, das *Horologium* (d. i. Uhr) des Andronikus Cyrrestes (B. IV, 21 — 24.), ein hohes achteckiges Gebäude, an den vorderen Seiten mit zwei kleinen zweisäuligen korinthischen Prostylen; an der Hinterseite mit einem halbrunden Ausbau. Unter dem Kranzgesims sind in Relief die Darstellungen der acht Hauptwinde angebracht; ein über dem Dach erhöhter eherner Triton, als Windfahne dienend, wies mit einer Ruthe auf den jedesmal wehenden Wind nieder. Unter den genannten Reliefs sieht man die Linien einer Sonnenuhr, auf dem Boden des Inneren die zu einer Wasseruhr gehörigen Rinnen. Die architektonischen Details lassen noch den griechischen Charakter erkennen, doch schon in ziemlich schwerer Umgestaltung. Merkwürdig sind besonders die Säulen, deren Kapitäle, in einem ägyptisirenden Geschmacke, aus schlanken Schilfblättern, unterwärts von einem Akanthuskranze umgeben, bestehen. Auch anderweitig kommen Beispiele dieser Kapitälform, in ihrer Behandlung auf dieselbe Zeit deutend, vor. — Besonders interessant sind die Reste der Wasserleitung, welche der im Inneren enthaltenen Wasseruhr das nöthige Wasser zuführte. Sie bestehen aus Pfeilern und Halbkreisbögen; die Pfeiler mit einfachen, wiederum etwas schwer gebildeten dorischen Pilastern, die Archivolten durch schmale Leisten viereckig eingerahmt, die Dreieckfelder zwischen dem Archivolten-Gesims und den Leisten mit Rosetten geschmückt. Diese, vom römischen Bogenbau höchst abweichende Composition gibt ein merkwürdiges Beispiel, wie die Griechen die ihrem Architekturstyl fremde Bogenform gleichwohl mit dem ebenso klaren wie natürlichen Gefühle, welches ihnen eigen war, zu behandeln und für ihr Bausystem zu gewinnen wussten. Auch ist hiebei der Umstand zu bemerken, dass es nicht die, technisch zwar

vortheilhafte, Construction, sondern nur die ästhetische Form des Bogens war, was ihren Sinn zur Aufnahme desselben reizte; denn die Bögen bestehen sämmtlich aus Einem Steinblock. So finden sich auch noch anderweitig zu Athen, sowie auf Delos, Bögen, deren Behandlung im Wesentlichen ganz dieselbe ist. Doch schon war die eigenthümliche Kraft der griechischen Kunst gebrochen; eine weitere Ausbildung des Bogenbaues im griechischen Geiste hat, soviel wir irgend wissen, nicht stattgefunden.

Noch ist schliesslich ein interessantes athenisches Monument anzuführen, das zwar bereits der römischen Kunstperiode, und zwar der Zeit um Christi Geburt, angehört, das gleichwohl im Wesentlichen noch einen mehr griechischen als römischen Charakter hat. Es ist das der Athena Archegetis geweihte Propyläum des neuen Marktes von Athen, ein viersäuliger dorischer Prostyl. Die Verhältnisse sind schlank; in den Detailformen aber erscheint, im Gegensatz gegen die Flachheit und Nüchternheit der vorgenannten dorischen Monumente aus spätgriechischer Zeit, wiederum eine vollere und kräftigere Bildungsweise.

§. 9. Die Monumente von Klein-Asien und die Umgestaltung der griechischen Kunst unter orientalischem Einfluss.

An den kleinasiatischen Monumenten <sup>1</sup> erscheint, in Uebereinstimmung mit der hier überwiegenden Ausbreitung des ionischen Stammes, die ionische Architektur entschieden vorherrschend. Doch haben wir von der Beschaffenheit der Werke, die hier vor dem Zeitalter Alexanders des Grossen ausgeführt wurden, nur wenig nähere Kunde.

Als die bedeutendsten Bauten aus den Zeiten des alterthümlichen Styles werden genannt:

Der Juno-Tempel auf Samos, in den letzten Jahrzehnten des siebenten Jahrhunderts durch Rhoecus und dessen Sohn Theodorus aufgeführt. Der Tempel galt als eins der bedeutendsten Werke des Alterthums; doch wird bemerkt, <sup>2</sup> dass es ein dorischer Bau gewesen sei. Die gegenwärtigen Reste dieses Tempels zeigen aber die Formen der ionischen Architektur und zwar in hochalterthümlicher Gestaltung (namentlich jene merkwürdigen Säulenbasen, von denen bereits oben, S. 161, die Rede war); man meint demnach, dass der Tempel zur Zeit des Polykrates, der mehrere bedeutende architektonische Unternehmungen in Samos ausführen liess, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts sei neugebaut worden. Dieser ionische Tempel war vermuthlich ein zehnsäuliger Dipteros, von 189 zu 346 Fuss. — Einige, ebendasselbst vorhandene Reste

<sup>1</sup> Alterthümer von Ionien, herausgegeben von der Gesellschaft der Dilettanti zu London.

<sup>2</sup> Durch Vitruv, in der Vorrede zu Buch VII.

dorischer Architektur gehörten wahrscheinlich den Propyläen des Tempels an; ihre Formen deuten aber bereits auf die letzte Zeit der griechischen Kunst.

Der Dianen-Tempel zu Ephesus, das grösste Gebäude der classischen Zeit, ein achtsäuliger ionischer Dipteros Hypäthros von 220 zu 425 Fuss, die Säulen 60 Fuss hoch. Er wurde um das J. 600 begonnen; als Baumeister werden angeführt: der eben genannte Theodoros, Chersiphron oder Ctesiphon und Metagenes; die Vollendung erfolgte erst nach zwei Jahrhunderten. Schon im Jahre 356 wurde dieser Tempel durch Feuer vernichtet (Herostrat, der dasselbe anlegte, hatte dadurch seinen Namen auf die Nachwelt bringen wollen); im Verlauf desselben Jahrhunderts wurde er sodann durch den Baumeister Dinokrates neugebaut.

Die wichtigsten der erhaltenen Monumente gehören zumeist dem vierten Jahrhundert an; sie zeigen eine glänzende, zum Theil jedoch nicht mehr eine vollkommen edle Ausbildung der ionischen Architektur. Anzuführen sind:

Der Tempel der Athena Polias zu Priene (B. IV, 25 u. 26.), von dem Architekten Pytheus um 340 gebaut, von Alexander dem Grossen geweiht. Ein Peripteros von 6 zu 11 Säulen, 64 zu 116 Fuss; das schönste Beispiel asiatisch-ionischer Architektur, die ionischen Säulenbasen von vorzüglich schöner Bildung, doch schon auf Plinthen stehend.

Die Propyläen desselben Tempels; eine Halle mit ionischen Prostylen von je vier Säulen (auf attischen Basen); im Inneren der Halle zwei Reihen von je drei viereckigen Pfeilern; den letzteren correspondirend Pilaster an den inneren und auch an den äusseren Seiten der Halle. Die Pfeiler (schon an sich eine leblose Architekturform) unpassend mit attischen Basen und schwererem Kapitäl versehen, welches letztere eine nicht günstige Nachahmung von den Kapitälern der Wandpfeiler des folgenden Tempels bildet. Der ganze Bau namhaft jünger als der Tempel, zu dem er gehört.

Der Tempel des Apollo Didymäus bei Milet (B. IV, 27 u. 28.), ein kolossaler Dipteros Hypäthros von 10 zu 21 Säulen, 164 zu 303 Fuss (sehr zertrümmert). Schlanke Verhältnisse, die Säulenhöhe =  $9\frac{1}{2}$  Dm., dabei aber, wohl in Bezug auf die breite Flucht der Säulen, die Zwischenweite = nur  $1\frac{1}{2}$  Dm.; die Hauptformen des Peristyls nicht in genügender Kraft, — so die Bildung der ionischen Basen (doch ohne Plinthe), so die des Kapitäls, dem die elastische Senkung des Kanals zwischen den Voluten gegen den Echinus zu fehlt. Das Hypäthron mit Wandpfeilern, deren Kapitäl die schönste mehr ornamentistische Umbildung der ionischen Form für die Zwecke des Wandpfeilers enthält, und mit ebenso geschmackvollen korinthischen Halbsäulen.

Der Tempel des Bacchus zu Teos, von Hermogenes, wahrscheinlich gegen Alexander's Zeit gebaut, ein sechssäuliger Peripteros. Das Kapitäl ebenfalls flach, die Basen attisch.

Der Tempel der Diana Leukophryne zu Magnesia, von demselben Hermogenes erbaut, ein Pseudodipteros von 106 zu 198 Fuss. Nach Strabo durch Schönheit der Verhältnisse, Wohlgestalt und zierliche Arbeit höchst ausgezeichnet.

Von der Verschmelzung einheimischer kleinasiatischer Bauformen mit griechischen in den Grabmonumenten Phrygiens und Lyciens haben wir schon oben (Abschn. I, Cap. V, E, §. 1 u. 2) gesprochen. Auf dieselbe Weise erklärt sich wohl auch die Form des berühmten Mausoleums zu Halicarnassus in Carien, eines der Wunderwerke der alten Welt. Es war das Grabmal des Königes Mausolus, in der Mitte des vierten Jahrhunderts durch Pytheus (den Baumeister des obengenannten Tempels von Priene) und Satyrus aufgeführt, ein fast quadratischer Bau von 412 Fuss im Umfange, mit einer Säulenstellung und Meisterwerken der Bildhauerei geschmückt, und gekrönt von einer hohen Stufen-Pyramide, auf deren Gipfel sich eine Quadriga erhob. — Ueber die ursprüngliche Form eines vielleicht in mancher Beziehung ähnlichen Denkmals aus dem vierten Jahrhundert v. Chr., des Harpagos-Monumentes zu Xanthos in Lycien, ist man bis jetzt nicht völlig im Klaren.<sup>1</sup> Die nach London gebrachten Sculpturen desselben haben wir unten zu erwähnen.

Ungleich bedeutender musste diese Einwirkung des orientalischen Elements werden, nachdem Alexander der Grosse den Europäern die Wunder des Orients eröffnet hatte und europäische Fürsten die Beherrscher eines grossen Theiles der orientalischen Welt geworden waren. Griechische Kunst und asiatische Pracht vereinigten sich, um das Leben der Herrscher zum reizvollsten Märchen umzugestalten. Die Berichte, die uns über einzelne künstlerische Unternehmungen erhalten sind, geben davon ein, wenigstens das Allgemeine des Eindruckes bezeichnendes Bild.

Zu diesen Werken gehört zunächst das Denkmal, welches Alexander seinem Lieblinge Hephästion in Babylon errichten liess, ein vierseitiger Bau, ohne Zweifel in der Form einer Stufen-Pyramide, mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. — Zu ihnen ferner der kolossale goldene Wagen, in welchem die Leiche Alexander's von Babylon nach der Oasis des Jupiter Ammon geführt werden sollte. Sodann, im Verlauf des dritten Jahrhunderts, das Prachtzelt des Ptolemäus Philadelphus von Aegypten, und die Riesenschiffe, schwimmende Prachtpaläste, welche sein Freund Hiero II. von

<sup>1</sup> *Fellows* nimmt an, das Denkmal habe aus einem hohen doppelten Untersatz und einem kleinen ionischen Amphiprostylos auf dessen Gipfel bestanden; an dem obern Untersatze hätten sich dann die beiden Friese, der eine am Gesimse, der andere am Sockel befunden. Vgl. Kunstbl. 1845, No. 77.

Syracus und sein Enkel Ptolemäus Philopator erbauen liessen. Phantastische Bauformen, zu denen die kostbarsten Hölzer, Gold und Elfenbein verwandt wurden, Teppiche der mannigfachsten Art, Bildwerke und Gemälde der ersten Meister, im bunten Wechsel aufgestellt, die kühnsten Combinationen der Mechanik, gaben diesen Werken ein völlig wunderbares Gepräge.<sup>1</sup>

Aber, wie glänzend auch die Werke waren, die durch Alexander und durch die Fürsten errichtet wurden, denen sein Erbe zugefallen war, wie zahlreiche und prachtvolle Residenzen — unter denen namentlich Alexandria in Aegypten als Musterbild der übrigen Welt vorleuchtete — sich auch in jenen neugeschaffenen Staaten erheben mochten, auf unsre Zeit sind von alledem nur geringe Reste gekommen. Für unsre Anschauung dürfte unter diesen für jetzt kaum ein wichtigeres Monument zu nennen sein, als eine der unterirdischen Grabanlagen zu Alexandria, welche die räumliche Einrichtung der ägyptischen Felsengräber in eigenthümlich geschmackvoller Anordnung zeigt, im Uebrigen jedoch wesentlich im Style der spätgriechischen Architektur ausgebildet ist.<sup>2</sup>

## B. SCULPTUR.

### §. 1. Allgemeine Bemerkungen über Inhalt, Styl und Behandlung.

In der bildenden Kunst der Griechen<sup>3</sup> steht die Sculptur — ich begreife hierunter den ganzen Kreis der körperlich bildenden Künste, in Holz, Elfenbein, Stein und Metallen — voran. Die für die religiöse Verehrung bestimmten Göttergestalten, die Weihgeschenke und Weihbilder, die bildnerischen Dekorationen der Tempelgebäude sind zumeist durch die Sculptur beschafft worden.

Es sind die Gestalten einer idealen Welt, in denen vorzugsweise sich die griechische Bildnerei bewegt. Die Darstellung der

<sup>1</sup> S. das Nähere bei *Hirt*, *Gesch. d. Baukunst*, II, S. 74, 77, 170, 173, 179.

<sup>2</sup> *Description de l'Egypte, Antiquités*, V, pl. 42.

<sup>3</sup> Unter der höchst ausgedehnten Literatur über die bildende Kunst bei den Griechen sind als wichtige Handbücher (nächst *Müller's Archäologie*) hervorzuheben: *A. Hirt*, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* (vornehmlich auf die Berichte der alten Schriftsteller gegründet); — *H. Meyer's* *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (durch die künstlerische Kritik der Monumente ausgezeichnet). — *F. Thiersch*, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen (weniger ein Handbuch, als eine Reihenfolge wichtiger Forschungen), u. a. m.

Abbildungen der Monumente in kunsthistorischer Anordnung, umfassend und höchst brauchbar, enthalten die „Denkmäler der alten Kunst,“ von *C. O. Müller* und *C. Oesterley*, I. Dies Werk macht hier wiederum eine grosse Menge einzelner Nachweisungen überflüssig. — Ueber die Mehrzahl der grösseren Museen, namentlich über die römischen, existiren umfassende Kupferwerke.

gemeinen Existenz des Tages, die Richtung auf die flüchtigen, persönlichen Interessen der Gegenwart ist ihrem Geiste fremd; ebenso wenig aber hat sie sich im Geleite einer unstäten, fessellos umherschweifenden Phantasie entwickelt. Es sind die Sagen der Götter und der Heroen, aus denen sie ihren Stoff nimmt, deren Schimmer sie über das Leben der Gegenwart hinbreitet. In diesen Sagen hatten die träumerischen Erinnerungen, die dunkeln Ahnungen von den frühesten Zuständen volksthümlicher Entwicklung eine feste, auf einen bestimmten Kreis abgegrenzte Gestalt gewonnen; sie sind das Palladium, welches die volksthümliche Gesinnung fort und fort lebendig erhielt, an welchem das heimathliche Gefühl der Griechen sich immer aufs Neue kräftigte. Sie haben in diesem Bezuge eine um so grössere Bedeutung, als sie in sich gegliedert, d. h. im Einzelnen aus den besonderen, eigenthümlichen Anschauungen der einzelnen Stämme des Volkes hervorgegangen sind. So erscheinen die Götter und Heroen zunächst als die Repräsentanten dieser einzelnen Stämme, so entwickeln sie sich, je nach der Anschauungsweise der letzteren, zu einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Individualität, erhalten sie das Gepräge bestimmter sittlicher Charaktere. So war der bildenden Kunst die angemessenste und würdigste Bahn vorgezeichnet. Die Götter und Heroen waren die Prototypen, wie der griechischen Stämme und des griechischen Volkes insbesondere, so des menschlichen Geschlechtes überhaupt; aber die menschliche Natur musste in ihnen eben so erhaben, wie charaktervoll, in ebenso klarem Gleichgewichte, wie in aller Kraft der Existenz dargestellt werden; die schöpferische Phantasie des Künstlers wurde bei solcher Darstellung ebenso in Anspruch genommen, wie das bildende Gefühl und der abmessende Verstand.

Hiedurch war denn auch die künstlerische Richtung für andre Weisen der Darstellung bestimmt. Einzelne Mythen forderten die Kunst allerdings zu einer einseitig phantastischen Richtung auf; mancherlei dämonische Wesen, die in diesen auftreten, scheinen geeignet, jenes Gleichmaass der künstlerischen Kräfte mehr oder weniger zu stören. Aber das Letztere entwickelte sich klar genug, um sich auch diese, scheinbar widerstrebenden Elemente unterordnen zu können; auch in der Bildung ungeheuerlicher Gestalten, wie z. B. der Centauren, offenbart sich der naivste Sinn für organische (naturgemässe) Durchbildung, das lauterste Gefühl für Adel und selbst für Anmuth. — Ebenso fehlte es, nach einer andern Seite hin, im Verlauf der Zeit nicht an Aufgaben, die von jener poetischen Auffassung abwärts auf die reale Gegenwart führten; Gestalten des wirklichen Lebens traten in den Kreis der künstlerischen Darstellung ein; ausgezeichnete Männer wurden durch die Errichtung von Gedächtniss-Statuen geehrt. Aber auch hier lag stets die Absicht zum Grunde, die einzelne Gestalt zum Urbilde

des Geschlechtes auszuprägen, sie derjenigen Zufälligkeiten zu entkleiden, welche den harmonischen Ausdruck der Kräfte stören. Die Ehre der Gedächtniss-Statuen ward schon an sich gewissermaassen wie eine Erhebung in den Kreis der Heroen gedeutet; so arbeitete man namentlich auch bei ihnen weniger auf eine Nachahmung der gemeinen Natur, als auf eine, der Darstellung der Heroen entsprechende Erscheinung hin. Am häufigsten waren die Gedächtniss-Statuen der Sieger in den gymnastischen Spielen; bei diesen aber war es am Wenigsten auf eigentliche Portrairung abgesehen. Erst in den späteren Zeiten der griechischen Kunst macht sich eine solche Richtung entschiedener bemerklich, aber auch da noch behält sie, was das Ganze der Darstellung anbetrifft, stets ein mehr oder weniger ideales Gepräge.

Ein und derselbe Geist, der die Form des menschlichen Körpers als den mittelbaren Ausdruck der geistigen Kraft, der sittlichen Würde nimmt, waltet in den Götterbildern, welche in den Tempeln aufgestellt wurden, in den Darstellungen mythischer Szenen, welche den Fries und den Giebel der Tempel schmückten, in den Standbildern, welche den geweihten Raum umher erfüllten. Eine eigenthümliche Grossheit und Einfalt spricht sich in diesen Gestalten aus. Sie sind da und bieten sich dem Auge des Schauenden dar, ohne einen Anspruch auf die Schau zu machen. In ihrer Bewegung drückt sich stets das volle Gleichmaass der Kräfte aus; auch in den Darstellungen des höchsten Affektes bewahren sie somit das Gepräge der Erhabenheit und Würde. Die Formen ihres Körpers sind in grossen Linien gezeichnet; die Haupttheile des Körpers sondern sich auf eine entschiedene Weise, ohne der feinsten Naturbeobachtung und der vollständigsten Lebendigkeit etwas zu vergeben; das Auge fasst sie somit klar und deutlich auf und vermag auf ihnen mit Ruhe zu verweilen. Die Gewandung ist ihnen nicht gegeben, um ein äusserliches Bedürfniss darzustellen; sie ist dem Körper ein Schmuck und dient theils dazu, durch einfache Linien und Massen, einfacher, als sie die bewegte Form des menschlichen Körpers darbietet, den Eindruck einer erhöhten Majestät zu geben; theils verstärkt sie umgekehrt die Bewegung der Gestalt und klingt dieser wie ein vielfach wiederholtes Echo nach. Die Haupttheile des Körpers aber erscheinen auch durch besonderen Schmuck ausgezeichnet.

Die griechische Sculptur hat es vorzugsweise, wie schon durch das Vorstehende angedeutet ist, mit der Form an sich zu thun. Gleichwohl verschmäht sie es nicht, Unterschiede der Form auch durch Unterschiede der Färbung bestimmter zu bezeichnen. Sie bedient sich hiezu theils verschiedenfarbiger Materiale, theils wendet sie eine wirkliche Färbung an. So erscheinen häufig die nackten Theile des Körpers aus anderm Material gebildet als das Gewand und die Schmucktheile, wobei allerdings auf die stoffliche Beschaffenheit

der darzustellenden Theile Rücksicht genommen wird. Die alten Tempelbilder waren häufig, wie dies schon bei der Kunst des heroischen Zeitalters bemerkt wurde, aus Holz geschnitzt; diesen Holzbildern fügte man die nackten Körpertheile, Kopf, Hände und Füße, aus Marmor an und überzog die Gewandung zumeist mit dünnem Golde. Man benannte die Werke solcher Art als „Akrolithen.“ Die weiche Erscheinung des Marmors und die spröde des Goldüberzuges standen hier in wirkungsreichem Contraste. Noch weiter ging man an den sogenannten, oft sehr kolossal, „chryselephantinen“ Werken; an ihnen ward, über einen hölzernen Kern, das Nackte, oft in sehr grossen Massen, aus Elfenbein gebildet, dessen Stoff von noch weicherer Erscheinung ist, als der Marmor; das Gewand, auch wohl stets das Haar, wurde in getriebenem Goldblech gearbeitet, und noch mannigfach andre Zierden hinzugefügt. In dieser Art waren die erhabensten Götterbilder gefertigt. Bei den Bildern, die ganz aus Marmor gearbeitet waren, scheint das Gewand oft vollständig gefärbt worden zu sein; als Regel ist es wenigstens anzunehmen, dass man die Säume der Gewänder, um sie scharf zu bezeichnen, farbig verzierte, ebenso die Schmucktheile der Gewandung, wenn diese nicht aus vergoldetem Metall angefügt wurden. Auch das Haar wurde in der Regel, wie es scheint, vergoldet. In den nackten Theilen erhielt der Marmor einen kaustischen Wachsüberzug, der dessen Erscheinung noch weicher machte. Ueberall, wo weisses Material zur Darstellung des Nackten angewandt ward, bezeichnete man den Stern des Auges durch ein dunkles Material oder durch dunkle Färbung; der Blick des Auges war zu bedeutsam, als dass man ihn hätte übergehen können; man wählte zu seiner Darstellung das natürlichste Mittel, und erst in der späteren Zeit bediente man sich statt dessen (wie in der modernen Kunst) anderweitiger Andeutungen. Im Uebrigen jedoch scheint eine illusorische Nachahmung der Naturfarben ausser dem Wesen der griechischen Sculptur zu liegen; nur in der alterthümlichen Kunst, in der überhaupt die Farbe massenhafter angewandt ward, scheint man darin um einige Schritte weiter gegangen zu sein, und nur bei Werken von mehr spielender Bedeutung scheint man eine naturgemässe Bemalung erstrebt zu haben. Bei den ehernen Bildwerken wurden die Kleidersäume und die sonstigen Zierden mit Gold oder Silber eingelegt; häufig ward bei ihnen auch das Weisse im Auge durch Silber, der Stern des Auges durch ein dunkles Material bezeichnet. (Bei alterthümlichen Arbeiten auch die Lippen und Aehnliches.) Diese Bronze-Arbeiten lassen es am Deutlichsten erkennen, dass solche Weise der Verzierung nicht durch das Streben nach Naturnachahmung, sondern durch unabhängige ästhetische Gründe veranlasst war.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur etc.“ Die neueren Entdeckungen (soweit sie sicher sind) und



Die besondere Weise der Auffassung und Behandlung unterscheidet sich nach den einzelnen Stufen, in denen die griechische Sculptur ihre Ausbildung erhielt. Wir wenden uns zur näheren Betrachtung derselben.

§. 2. Die Entwicklungsperioden der griechischen Sculptur.

Wie in der Architektur, so ist uns auch in der bildenden Kunst die Frühperiode (seit der Umgestaltung des griechischen Lebens durch die Einwanderung der Dorer) dunkel und unbekannt. Einzelne schwankende Sagen geben uns kein sicheres Bild. Erst in der späteren Zeit des siebenten, und vornehmlich seit dem Beginne des sechsten Jahrhunderts treten uns deutlichere und bestimmtere Nachrichten entgegen, die auch hier einen glänzenden, grossartigen Aufschwung des Lebens erkennen lassen.

An den Cultusbildern konnte sich dieser zwar zunächst nicht zeigen. Der fromme Sinn musste hier an der altgeheiligten Form festhalten, bis anderweitig eine lebendigere Gestaltung der Kunst durchgedrungen war; erst in Folge dessen konnte jene starre Form zum bewussten Leben erwachen. Die bedeutsamsten Unternehmungen, über die wir zuerst Kunde erhalten, bestehen in glänzenden Weihgeschenken für die Tempel, Gefässen und Geräthschaften, zum Theil von kolossaler Dimension und prächtigem Material, zum Theil mit bildlichen Zierden aufs Reichste ausgestattet. Unter diesen sind namentlich die Arbeiten der Künstlerschule von Samos, um die Zeit des Jahres 600, bedeutend, welcher die Erfindung (richtiger wohl: die erweiterte Ausbildung) des Metallgusses zugeschrieben wird; besonders werden hier jene Künstler, die schon bei dem Bau des Juno-Tempels zu Samos genannt wurden, Rhoecus und Theodorus, angeführt; von Theodorus (oder von einem jüngern Verwandten desselben Namens) rührten mehrere kolossale Gefässe in Gold, und in Silber, zum Theil für Crösus gearbeitet, her. In eben der Weise ist Glaucus von Chios ausgezeichnet, vermuthlich ein Zögling jener Schule, dem man die Erfindung des Löthens zuschreibt. — Als ein eigenthümliches Prachtwerk solcher Art ist die Lade der Cypseliden<sup>1</sup> anzuführen, die, wohl in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, von dieser zu Korinth herrschenden Familie in den Juno-Tempel zu Olympia geweiht war. Sie war von bedeutendem Umfange, aus Cedernholz gearbeitet und zum Theil mit Gold und Elfenbein eingelegt; in fünf Reihen übereinander enthielt sie eine bedeutende Anzahl mythischer Darstellungen. — Dann der Thron des Apollo zu Amyclä,<sup>2</sup> ein

eigne nähere Untersuchungen der Antiken im Museum von Neapel haben meine in dieser Schrift ausgesprochenen Resultate nur bestätigt.

<sup>1</sup> Pausanias V, 17, ff.

<sup>2</sup> Pausanias III, 18, b.

weitschichtiges Werk, mit vielen Reliefbildern und freien Figuren, die zu seiner Unterstützung dienten; der Verfertiger desselben hiess *Bathykles*. In Mitten dieses Thrones war ein altes, riesiges Standbild des Gottes von Erz aufgestellt, von fast säulenartigem Aussehen. — Häufig auch hatten solche Weihgeschenke die Form von grossen Dreifüssen, mit denen wiederum bildnerischer Schmuck verbunden war.

Im Verlauf des sechsten Jahrhunderts bildet sich die griechische Sculptur selbständiger und in denjenigen Grundzügen aus, die überhaupt ihren Charakter bestimmen. Die Cultusbilder, die bis dahin zumeist roh aus Holz geschnitzt waren, werden jetzt häufig in der Weise der oben beschriebenen Akrolithen gearbeitet, bald auch aus Elfenbein und Gold zusammengesetzt. Das edle Material des Marmors kommt mehr und mehr in Anwendung, der Erzguss wird in mehreren Schulen mit Vorliebe gepflegt. An die Stelle der aus Gefässen und Geräthen bestehenden Weihgeschenke treten lebenvolle, zum Theil reichcomponirte Statuengruppen, welche mythologische Scenen enthalten. Die Ehrenstatuen der Sieger in den gymnastischen Spielen beginnen seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts und werden bald sehr allgemein. Persönlich bedeutsame Meister treten auf, charakteristisch verschiedene Schulen bilden sich. Zu Aegina, zu Argos, zu Sicyon, zu Athen u. s. w. erscheinen Schulen von eigenthümlicher Bedeutung. Es ist die Zeit der lebhaftesten Entwicklung, des rüstigsten Vorschlusses; sie währt im Allgemeinen bis gegen das Zeitalter des Perikles, welches aus solchen Blüthen die gereifte Frucht zu Tage fördert.

Unter den wichtigsten Künstlern, die in dieser Entwicklungsperiode genannt werden, dürften hier etwa die folgenden anzuführen sein:

*Dipönus* und *Scyllis* aus Creta, um 570 v. Chr., die ersten, die sich durch Marmor-Arbeiten ausgezeichnet haben sollen. Im Tempel der Dioscuren zu Argos war von ihrer Hand eine Statuengruppe, die Dioscuren mit Frauen und Kindern vorstellend, von Ebenholz gearbeitet und einige Theile daran von Elfenbein. — *Callon* von Aegina (um 540—20), an den sich, bis auf *Onatas* (um 470—50) hinab, zahlreiche Nachfolger anreihen. — *Gitiadas* von Sparta, wahrscheinlich ein Zeitgenosse des *Callon*, besonders ausgezeichnet durch seine zahlreichen Erzarbeiten im Tempel der Minerva *Chalcioecos* zu Sparta. — *Canachus* und dessen Bruder *Aristokles* von Sycion (um 510—490). — *Ageladas* von Argos (um 510—460), der Meister der drei berühmtesten Künstler der folgenden Periode: des *Phidias*, *Polyklet* und *Myron*. — *Kritias* und *Hegias* (oder *Hegesias*) von Athen (um 480—50). — Alle diese Künstler, mit Ausnahme der beiden zuerst genannten, waren vorzugsweise als Erzgiesser berühmt. Ueber die besonderen Eigenthümlichkeiten dieser und

anderer namhafter Künstler derselben Periode haben wir jedoch kein näheres Urtheil. Die Charakteristik ihrer Werke, die wir in einzelnen flüchtigen Aeusserungen der alten Schriftsteller finden, ist höchst ungenügend; es wird im Allgemeinen nur auf die Härte ihrer Arbeiten, im Vergleich zu denen der Folgezeit, und bei dem Einen etwa auf eine grössere Strenge, als bei dem Andern, hingedeutet. Selbst die Andeutungen über die Unterschiede der Schulen reichen nicht hin, um uns hievon einen irgendwie anschaulichen Begriff zu machen. Zur Erkenntniss der früheren Entwicklungs-Stadien der griechischen Kunst dienen uns lediglich nur die erhaltenen Werke, deren Verfertiger wir zwar nicht kennen, unter denen sich jedoch glücklicherweise manch ein bedeutsames Stück findet, und die uns, wenn sie uns auch nichts Näheres über die verschiedene Bildungsweise der einzelnen Schulen und Meister geben, doch das Allgemeine dieser Bildungsweise anschaulich genug vorführen.

Unter den erhaltenen Sculpturen des altgriechischen Styles findet sich aber nur Weniges, was das Gepräge eines besonders hohen Alterthumes hat, ja sogar nur äusserst Weniges — wenn überhaupt nur Etwas, — was man mit Sicherheit in das sechste Jahrhundert setzen dürfte. Im Gegentheil deutet die Mehrzahl dieser Arbeiten auf diejenigen Momente der Entwicklung, die der vollendeten Ausbildung der Kunst zunächst, in mehr oder weniger unmittelbarer Nähe, vorangingen. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass diejenigen Werke, die das alterthümlichste Gepräge tragen, gerade solchen Gegenden angehören, in denen überhaupt eine geringere Lebhaftigkeit der Entwicklung gefunden wird (namentlich solchen, in denen ein strengerer Dorismus zu Hause ist); dass demnach diese Werke auch für die eines noch höheren Alterthums auf gewisse Weise als maasgebend zu betrachten sein dürften; dass wir endlich wohl nicht irren, wenn wir nach dem Beispiel, welches sie (und die ihnen entsprechenden Motive der übrigen Werke) uns bieten, die gesammte Entwicklungsperiode, von der hier die Rede ist, wenn auch nur in ihren allgemeineren Verhältnissen, beurtheilen.

Demgemäss können wir im Allgemeinen sagen: Es ist dies eine Zeit des Ringens der individuellen Freiheit gegen die Obermacht eines altgeheiligten formalen Gesetzes, — ungefähr in ähnlicher Weise, wie uns in der Geschichte der modernen Kunst die Leistungen des fünfzehnten Jahrhunderts n. Chr. G. erscheinen. Jenes formale Gesetz (für dessen vollständig einseitige Erscheinung uns kein Beispiel mehr vorliegt, dessen Durchbildung wir jedoch unbedenklich an den Werken des höheren Alterthums voraussetzen dürfen) zeigt sich hier zunächst in der allgemeinen Starrheit der Gestalt, die nur sehr langsam überwunden wird; dann in der Bildung derjenigen Theile, die sich mehr oder weniger unabhängig vom körperlichen Organismus gestalten, vornehmlich in der Gewandung und in der Anordnung des Haares. Beide werden nach streng schematischen Linien angelegt

und in dieser Weise oft aufs Sauberste ausgeführt, so dass sie den Anschein eines zierlich ceremoniellen Schmuckes erhalten. Das Streben nach individueller Freiheit aber spricht sich in der naturgemässen Durchbildung des Nackten aus, die sich oft mit grosser Energie, mit einem bis ins Einzelne gehenden Naturalismus bemerklich macht, die aber insgemein, eben weil ihr die Starrheit des Ganzen noch immer hemmend gegenübersteht, am Einzelnen haften bleibt. Auch dies Streben läutert sich nur allmählig; seine letzte Stufe erreicht es, wenn es auch die Formen des Gesichtes, die am Längsten in maskenhafter Starrheit erscheinen, zu beleben und in ihnen den Ausdruck der Seele zu geben im Stande ist.

Wie wir übrigens im Allgemeinen den erhaltenen Werken des alterthümlichen Styles kein vorzüglich hohes Alter zuschreiben können, so ist zugleich zu bemerken, dass ein grosser Theil von ihnen, seiner Beschaffung nach, sogar in Zeiten fällt, in denen die Kunst bereits ihre vollendete Ausbildung erreicht hatte. Dies erklärt sich für einige Werke dadurch, dass sie wiederum in Gegenden gefertigt wurden, die den Mittelpunkten der höheren Entwicklung ferne lagen und in denen die alterthümlichen Elemente länger festgehalten wurden; für andre, und zwar für die Mehrzahl, aus dem Umstande, dass sie für besonders heilige Zwecke gearbeitet wurden, und dass man bei solchen an der altgeheiligten Form länger (zuweilen bis in die spätesten Zeiten des classischen Alterthums hinab) festhielt. — Wir wenden uns nunmehr zu den einzelnen erhaltenen Werken, indem die wichtigeren unter ihnen die vorstehenden Bemerkungen näher anschaulich machen.

1) Tempel-Sculpturen. — Was sich von solchen in alterthümlichem Style erhalten hat, ist vorzüglich wichtig, indem hier dem bildnerischen Style der architektonische des zugehörigen Tempels als weiterer Bestimmungspunkt zur Seite steht, im Einzelnen auch besondere Verhältnisse zur näheren Zeitbestimmung dienen. Zunächst kommen unter diesen die Sculpturen der sicilischen Tempel, und zwar vornehmlich die der Tempel von Selinunt, in Betracht.<sup>1</sup>

Der alterthümlichste unter den selinuntischen Tempeln ist, wie oben bereits bemerkt, der mittlere des westlichen Hügels. Von den Reliefs seiner Metopen sind drei erhalten, die ebenfalls einen hochalterthümlichen Charakter haben. Sie stellen mythische Scenen dar (B. V, 1 u. 2.): Herkules mit den Cercopen; Perseus, der im Beisein der Minerva die Medusa erlegt, und eine Quadriga, deren Figuren indess bereits zu sehr zerstört sind, als dass sich ihre

<sup>1</sup> S. die vorzüglich gediegenen Abbildungen bei *Serradifalco*, *Antichità della Sicilia*, II. (Die Abbildungen in *C. O. Müller's* Denkmälern, Bd. I, t. IV. und V., nach früheren Zeichnungen, sind ungenügend; von den durch *Serradifalco* entdeckten Sculpturen des dritten Tempels sind einige im zweiten Bande der Denkmäler, t. XVII, 184; und t. XXI, 230, mitgetheilt.)

Bedeutung näher angeben liesse. Die Figuren stehen schlicht nebeneinander, Gesichter und Gewandung sind streng typisch gebildet; besonders alterthümlich aber erscheint es, dass, während Brust und Gesichter dem Beschauer entgegengewandt sind, die Füße sich noch seitwärts wenden. (Dies erinnert an das uralterthümliche Princip der ägyptischen Kunst.) Die Verhältnisse sind äusserst breit und schwer, dabei aber zeigt sich in der Behandlung des Nackten schon ein aufs Entschiedenste vorwaltender Naturalismus, im Einzelnen eine sehr übertriebene Angabe der natürlichen Formen. Diese Arbeiten dürften im Vergleich zu den folgenden (namentlich zu den näher bestimmbar von Aegina) noch in das sechste Jahrhundert zu setzen sein.

Ungleich mehr entwickelt, somit beträchtlich jünger, erscheinen die Sculpturen von dem mittleren Tempel des östlichen Hügels. Es sind die Fragmente zweier Metopen, geharnischte Krieger vorstellend, die im Kampf gegen weibliche Gestalten erliegen, vermuthlich Scenen des Gigantenkampfes. (B. V, 3 u. 4.) Die Verhältnisse sind leichter, die Formen klarer, selbst nicht ohne Schönheitssinn gebildet, die Naturbeobachtung feiner, die Bewegungen lebendiger, wenn auch noch schroff und etwas gezwungen. Die Gewandung ist schematisch angelegt, doch wiederum nicht ohne Geschmack, selbst schon mit Rücksicht auf die besondern Motive der Bewegung, besonders alterthümlich erscheint nur noch die Gesichtsbildung. Die Arbeiten stehen den Sculpturen von Aegina sehr nah und dürften somit (wie auch die Architektur des Tempels) in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zu setzen sein.

Schon bei der Betrachtung der sicilischen Architekturen ist bemerkt worden, dass sich hier alterthümliches Element länger erhielt und auch da noch entschieden sichtbar wird, wo die Gebäude im Uebrigen bereits den Charakter der Blüthenperiode der Kunst (der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts) tragen. Denselben Fall sehen wir im Bereiche der bildenden Kunst, an den Sculpturen eines dritten Tempels zu Selinunt, des südlichen Tempels auf dem östlichen Hügel. Es ist wiederum eine Reihe von Metopen, mythische Scenen darstellend, unter denen man den Kampf der Minerva mit einem Giganten, Diana und Actäon (B. V, 5.), Jupiter und Semele (?), und den Kampf des Herkules mit einer Amazone erkennt. In diesen Werken waltet bereits ein hoher Schönheitssinn, sowohl in der lebenvollen Darstellung des Gedankens im Allgemeinen, als in der zarten Durchführung des körperlichen Organismus und in der bedeutsamen Charakteristik. Doch sind die Verhältnisse noch etwas kurz, ist die Bewegung der Gestalten häufig noch etwas schüchtern, die Gewandung der weiblichen Gestalten zumeist noch ziemlich streng schematisch gebildet. Zu bemerken ist der eigenthümliche Umstand, dass, während die Hauptmasse dieser Sculpturen (gleich denen der vorigen Tempel) aus dem rohen Tuffstein des Landes

gearbeitet ist, die nackten Theile der weiblichen Gestalten aus Marmor angesetzt sind, wodurch ein den Akrolithen ähnliches Verfahren entsteht.

So sind die Werke dieser drei Tempel in ihrem näheren lokalen Zusammenhange vorzüglich geeignet, die verschiedenen Stadien, welche die griechische Kunst in ihrer Entwicklungsperiode, seit dem Erwachen eines lebendigeren Natursinnes, zurückgelegt, näher zu vergegenwärtigen. — Ihnen zunächst reihen sich die des grossen Jupiter-Tempels von Agrigent an, die freilich ebenfalls schon aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts herrühren. Die Giganten, welche die Decke des Hypäthrons trugen, zeigen bereits eine angemessenen durchgebildete Körperform, doch dabei eine äusserst strenge Haltung (diese zwar, wie es scheint, durch die architektonischen Gesetze bedingt) und eine typische Gesichtsbildung. Die geringen Fragmente von den Giebelreliefs (?) desselben Tempels lassen entwickelt freie Formen erkennen.

Ungleich wichtiger noch, als die einzelnen der ebengenannten sicilischen Sculpturen sind die des Minerven-Tempels auf der Insel Aegina.<sup>1</sup> (B. V, 8.) Es sind die frei gearbeiteten Statuen, welche in den beiden Giebefeldern aufgestellt waren, zum grössten Theile erhalten und gegenwärtig in der Glyptothek zu München befindlich. Sie stellen Scenen aus den Kämpfen der Griechen gegen Troja dar, und zwar solche, welche zur Verherrlichung des Geschlechtes der Aeaciden von Aegina dienen; Minerva in der Mitte jedes Giebels als Vorkämpferin der griechischen Schaar. Die Geister der Aeaciden aber hatten, wie die Sage ging, in der Schlacht von Salamis gegen die Perser (480 v. Chr.) mitgefochten, und Einzelnes in dem Costüm der dargestellten troischen Helden wiederholt vollständig und absichtlich das Costüm der Perser, wie uns dasselbe in den Berichten der Alten geschildert wird. So sehen wir in diesen Werken eine Darstellung lokaler Mythen mit unmittelbarer Bezugnahme auf die grossen Thaten der Gegenwart; so erscheint der ganze Bau als ein Denkmal dieser Thaten; so bestimmt sich die Zeit seiner Ausführung als unmittelbar nach der Befreiung von dem persischen Angriffe unternommen und als gleichzeitig mit der Blüthenperiode des Onatas von Aegina. In dem Styl dieser Arbeiten zeigen sich die beiden Elemente, welche die Kunst jener Entwicklungsperiode charakterisiren, sehr scharf hervortretend: in den, zumeist nackten Körpern der Helden ein sehr energischer Naturalismus; ihre Bewegungen jedoch noch schroff und hart; die Köpfe von entschieden maskenhaftem Ausdrucke; das Haar durchaus conventionell, das Gewand der Minerva streng schematisch behandelt.

<sup>1</sup> Vgl. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke.

Die sicilischen und die äginetischen Sculpturen gehören übrigens solchen Lokalen an, in welchen die Elemente des dorischen Stammes vorherrschend waren. Die Architekturen, für die sie gefertigt waren, bestätigen dies durch das Gepräge eines strengeren Dorismus; auch in dem Styl der Sculpturen dürfen wir demnach ein Vorwiegen des dorischen Charakters voraussetzen. Vielleicht ist dies in einer gewissen Herbheit der Formen, in einer, mehr oder weniger unterschiedenen Schärfe und Strenge der Linienführung zu suchen. Leider fehlt es uns jedoch an zureichender Kenntniss von Sculpturen, welche den Lokalen anderer Stämme angehören und durch deren Vergleich wir in den Stand gesetzt würden, die Verschiedenheiten des künstlerischen Styles je nach den verschiedenen Stämmen (und somit auch nach den Hauptschulen) näher zu bestimmen. Indess haben wir einige Sculpturen zu erwähnen, welche in diesem Betracht wenigstens nicht ganz ohne Bedeutung sind. Dies ist eine Gruppe sitzender Statuen, welche sich, auf der ionischen Küste Klein-Asiens, an dem heiligen Wege der Branchiden, der zu dem Apollo-Heiligthum bei Milet führt, befinden. Sie sind äusserst schlicht und selbst roh gebildet, in der Anordnung etwa den sitzenden Statuen der ägyptischen Kunst vergleichbar, die Gewänder an ihnen wiederum auf eine schematische Weise gelegt; doch scheint die Linienführung, im Ganzen der Figuren, wie besonders in den Falten der Gewandung, auf einen weicheren Formensinn hinzudeuten, wie wir solchen ohnedies in der ionischen Kunst zu suchen haben. Leider sind sie zugleich in hohem Grade verstümmelt. Den, an ihnen befindlichen Inschriften zufolge reichen sie bis in die Zeit des J. 460 hinab. Dies ist allerdings, wenn man die Rohheit ihrer Ausführung mit der Entwicklung der Kunst, welche in dieser Zeit zu Athen statt fand, vergleicht, sehr auffallend; doch beweist es eben nur, was schon im Obigen bemerkt wurde, dass sich jene höhere Entwicklung nicht mit einem Schlage über alle griechischen Völkerschaften ausbreitete, und dass manche von ihnen länger an der alterthümlichen Behandlungsweise festhielten.

2) Die isolirten Statuen alterthümlichen Styles, die uns bekannt geworden sind, gehören im Wesentlichen einer weiter entwickelten Kunst an, als uns dieselbe in den Sculpturen des Tempels von Aegina entgegentreten. Sie lassen, auf verschiedene Weise, die weiteren Fortschritte zur höheren Ausbildung der Kunst erkennen. Ob sie alle Originale, ob einzelne von ihnen etwa Copien späterer Zeit sind, ist übrigens zumeist schwer zu unterscheiden. Die wichtigsten sind die folgenden:

Bronzestatue des Apollo (nach Anderer Erklärung ein Lampadephor) im Museum von Paris, zu Piombino gefunden. Noch alterthümlich, aber minder streng, mit feiner, naturgemässer Durchbildung.<sup>1</sup> — Die übrigen Werke von Marmor.

<sup>1</sup> Seit einigen Jahren hat sich auch diese Statue als eine Nachahmung des

Ueberlebensgrosse Apollostatue (aus der Sammlung von Choiseul-Gouffier) im britischen Museum zu London. Weiter entwickelt, doch minder zart.

Athletenstatue im Museum von Neapel; ebenfalls schon von trefflicher Durchbildung. — Athletenbüsten in verschiedenen Museen, z. B. in Berlin.

Alterthümliche Minervenstatue in der Villa Albani zu Rom. (B. V, 9.)

Alterthümlich strenge Minervenstatue, in der Geberde der Vorkämpferin im Museum von Dresden. (Ihr Gewand mit einem Streif kleiner Reliefs, Scenen des Gigantenkampfes, eine Stickerei vorstellend; diese im vervollkommenen Style, somit unbedenklich auf eine spätere Zeit hindeutend.) (B. V, 12.)

Minervenstatue, als Vorkämpferin in grossartiger Bewegung, im Museum von Neapel (aus Herkulanum). Die durchgehend flauere Behandlung scheint auch dies Werk als eine Copie aus späterer Zeit zu bezeichnen. (B. V, 13.)

Dianenstatue, ebendasselbst (aus Herkulanum). Ein Beispiel der anmuthigsten Ausbildung des alterthümlichen Styles; grosse Feinheit in der gesammten Behandlung, doch zugleich noch eine eigene zarte Schüchternheit, die das sicherste Kennzeichen der Originalität ist.

Zwei sitzende Statuen der Penelope im Vatikan zu Rom. Die eine (im Museo Chiaramonti) nur ein Fragment, doch ebenfalls in zartester Ausbildung des alterthümlichen Styles; die andere (im Museo Pio-Clementino) vollständiger, aber nur eine rohe Wiederholung von jener. (B. V, 10.)

Die Statue einer spartanischen Siegerin im Wettlaufe, im Vatican. Wiederum sehr anmuthige und naive Durchbildung des alterthümlichen Styles, der Vollendung der Kunst nah; im Styl der Gewandung eine eigenthümliche Kunstschule verrathend.

Die sogenannte Giustinianische Vesta, seltsam schwer, die Falten des Untergewandes fast wie die Kannelirungen eines Säulenschaftes behandelt, das Nackte, auch der Kopf, schon ziemlich frei.

Die sogenannte Barberinische Muse, nach der neueren Restauration: Apollo Citharödis, in der Glyptothek zu München, hochbedeutsam, schon an der Schwelle der vollendeten Entwicklung der Kunst stehend. — U. a. m.

3) Unter den Relief-Sculpturen sind zunächst einige zu nennen, die wiederum das Gepräge eines höheren Alterthums haben. So eine, auf Samothrace gefundene Platte, im Museum von Paris, vielleicht die Lehne eines Thronsessels, darauf das Bruchstück einer Rathsversammlung der griechischen Fürsten vor Troja. Die

alten Styles aus späterer Zeit ausgewiesen. Man fand im Innern auf Bleiplättchen eine Inschrift, deren Züge nicht über das erste Jahrh. v. Chr. hinaufreichen können. Dieselbe nennt als Verfertiger „*Manodotos* . . . und . . . . . *on* aus Rhodos.“



ganze Behandlung äusserst schlicht und einfach. — Nächst dieser das sogenannte Relief der Leucothea in der Villa Albani zu Rom, (B. V, 7.), in der gesammten Ausbildung minder vollkommen als die äginetischen Statuen.

Die bei weitem grösste Mehrzahl der Reliefs in alterthümlichem Style bilden die Verzierungen von Altären, von Untersätzen heiliger Dreifüsse, von den Mündungen der Tempelbrunnen, oder es sind Platten, die als Weihgeschenke für errungene musische Siege in die Tempel gestiftet wurden. Die vorzüglichsten Museen von Europa enthalten Beispiele der Art. (In den römischen Museen finden sich verschiedene dieser Werke, im Museum von Paris der berühmte Altar der Zwölfgötter (B. V, 14.) u. A. (B. V, 6.), in Dresden eine dreiseitige Basis, u. s. w.) Allen diesen Werken ist das gemein, dass sie, mehr oder minder entschieden, den Zeiten einer vollkommen ausgebildeten Kunst (zum Theil sogar ziemlich späten Zeiten) angehören, dass somit die Formen im Wesentlichen eine völlig freie Behandlung zeigen und dass nur in der Geberde und vornehmlich in der zierlich gefälteten Gewandung das alterthümliche Element beibehalten wird, um solcher Gestalt den dargestellten Figuren ein geheiligt ceremonielles Gepräge zu geben. Die Ausführung ist mehr oder minder sauber und elegant; zumeist aber sind es nur Nebenumstände, Ornamente, Styl der hier und da vorgestellten Architekturen u. dgl., welche die besondern Perioden, denen diese Arbeiten angehören, näher erkennen lassen.

Eine besondere und höchst bedeutende Stelle nimmt hier das Harpyienmonument von Xanthos in Lycien ein, dessen Sculpturen gegenwärtig im britischen Museum zu London aufgestellt sind. Das Denkmal selbst besteht aus einem einfachen, vierseitigen Pfeiler von Kalkstein, 23 Fuss hoch, an dessen oberem Ende die aus weissem Marmor gearbeiteten Reliefs, von einem Gesimse bekrönt, eingelassen waren. Sie stellen, in je drei Platten an jeder Seite, den Raub der Töchter des Pandareus durch die Harpyien und mehrere andere, zum Theil noch streitige mythologische Momente dar. Nach den bisherigen Abbildungen zu urtheilen ist der Styl derselben nicht nur sehr rein griechisch ohne orientalische Beimischung, sondern auch im Verhältniss zu der frühen Zeit (vor 536 a. C. n.), in welche dieselben versetzt werden, sehr durchgebildet und weich. Die Composition beschränkt sich allerdings durchgängig auf die einfachsten Bezüge, doch sind die Bewegungen bequem und anmuthig. Das Bewusstsein des körperlichen Organismus erscheint bereits sehr ausgebildet, soweit die meist bekleideten Figuren ein Urtheil gestatten; die Köpfe sind von streng griechischer, theilweise sehr schöner Bildung und noch ohne das Maskenhafte und Naturalistische der Aegineten. Die Gewandung ist an den sitzenden (wohl meist göttlichen) Figuren streng conventionell in parallelen Wellenlinien geführt, an den übrigen dagegen lässt sie

bei einem schönen, obwohl noch alterthümlichen Faltenwurf die Körperformen durchscheinen. Das Relief tritt im Verhältniss zur Grösse der Figuren (3 Fuss) nur wenig (bis anderthalb Zoll) hervor; von einer alten Bemalung sind noch blaue, rothe und bräunliche Spuren übrig.

4) Eine eigene Classe von Werken alterthümlichen Styles besteht schliesslich in den Bronzestatuetten von kleiner Dimension. In diesen scheint der in Rede stehende Styl vorzüglich lange und in vorzüglicher Ausdehnung beibehalten zu sein, indem bei so kleiner Fabrikarbeit theils die besondere Kunstliebhaberei und mehr noch die Götzendienerei (der die alterthümlich rohe Form stets viel bedeutsamer erscheint als die einer freien Kunst) leichter befriedigt werden konnte. So findet sich u. a. im Berliner Museum selbst noch die, der alchristlichen Zeit angehörige Bronzestatue eines guten Hirten, die eine entschiedene, wenn auch sehr rohe Nachahmung des altgriechischen Styles zeigt. An ächten Werken der in Rede stehenden Periode dürfte unter diesen Arbeiten dagegen nur sehr Weniges vorhanden sein; als eines der edelsten und trefflichsten, wiederum eine um etwas vorgeschrittene Entwicklung des äginetischen Styles bezeichnend, ist hier die Statuette eines wagenlenkenden Heros, im Antiquitäten-Cabinet der Tübinger Hochschule, zu nennen. <sup>1</sup> (B. V, 15, vgl. 11.)

§. 3. Die erste Blütenperiode der griechischen Sculptur.

Im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. beginnt die freie Entfaltung der griechischen Sculptur. Der Widerspruch zwischen den strengen Bedingungen eines formalen Gesetzes und dem Streben nach vollkommen naturgemässer Darstellung löst sich jetzt zur lautersten Harmonie auf; aus dem innig verschmolzenen Zusammenwirken beider entwickelt sich der hohe Styl, durch den fortan der griechischen Kunst, so lange sie sich völlig rein erhält, ihre eigenthümlich bedeutsame Wirkung gesichert ist. Jenes formale Gesetz erscheint nicht mehr als ein willkürliches, äusserlich gegebenes, vielmehr entnimmt es seine Bedingungen aus dem innern Wesen der Gestalt; daher verschwindet alle Starrheit, sowohl in dem Einzelnen der Form, als in dem Ganzen der Bewegung; nur in der eigenthümlichen Grossheit der Linien, in der Klarheit ihres gegenseitigen Verhältnisses, in dem ruhigen und bestimmten Ebenmaass der gesammten Composition bleibt dies Gesetz auch noch ferner zu Grunde liegend. In demselben Maasse aber, wie jene Starrheit nachlässt, verbreitet sich die am Einzelnen haftende Natürlichkeit über das Ganze und wird dadurch frei und unbefangen, ohne gleichwohl zu einseitiger Herrschaft zu gelangen,

<sup>1</sup> C. Grüneisen, die altgriechische Bronze des *Tux'schen* Cabinets in Tübingen.

ohne die Darstellung gemeiner Körperlichkeit zu veranlassen. — Die erste Blüthenperiode der griechischen Kunst (bis zum Ende des fünften Jahrhunderts), von der hier die Rede ist, steht übrigens zu den Zeiten der Entwicklung noch in einem nähern Verhältniss, sofern nemlich in dem Wesentlichen der Darstellung noch das Gepräge einer eigenthümlich hohen Ruhe vorherrscht, keineswegs zwar durchgehend eine Ruhe in Bezug auf körperliches Verhalten, wohl aber eine Ruhe des Gemüthes, die noch durch keine, aus dem Innern hervordringende Leidenschaft getrübt erscheint, die somit auch der körperlichen Bewegung stets das Gepräge einer eigenthümlichen Würde giebt.

Aus dieser ersten Blüthenperiode der griechischen Sculptur haben sich viele Arbeiten erhalten, die, wenn wir sie auch nicht als Werke des ersten Ranges betrachten dürfen, doch für uns, indem sie uns den künstlerischen Charakter jener Zeit vergegenwärtigen, einen unschätzbaren Werth haben. Ueber die Hauptwerke besitzen wir mehr oder weniger bestimmte Andeutungen; viele von diesen wurden in den folgenden Zeiten der classischen Kunst mehr oder weniger frei nachgebildet; und von solchen Nachbildungen, die für das Allgemeine in Composition und Auffassung immer höchst wichtig sind, ist uns wiederum manch ein bedeutsames Stück erhalten geblieben.

Zwei Hauptschulen sind in der Kunst dieser Zeit zu unterscheiden: die attische und die peloponnesische: jene ist im Allgemeinen mehr in den erhabeneren Darstellungen der Götterwelt ausgezeichnet, diese mehr in den Darstellungen menschlich athletischer Schönheit. Es scheint, dass solche Unterschiede schon in der früheren Entwicklungszeit begründet waren, wie sie auch in der Folgezeit wiederkehren.

Athen nimmt, wie in der Architektur, so auch in der Bildnerei jetzt eine vorzüglich bedeutsame Stelle ein; an den grossen Monumenten, die in dieser Periode zu Athen ausgeführt wurden, musste sich eine höchst zahlreiche Schule entwickeln. — Zunächst tritt uns hier ein Meister entgegen, der den letzten Uebergang zur vollständig freien Entwicklung der Kunst bezeichnet. Dies ist Calamis, blühend von 470 bis 430. Von seinen Arbeiten wird bemerkt, dass in ihnen sich die Härte der früheren Meister schon bedeutend ermässigt zeige. Die Gegenstände, die man als Arbeiten seiner Hand anführt, bezeichnen ihn als einen vielseitigen Künstler; in erhabenen Götterbildern, in zarten Frauengestalten (unter denen besonders seine Sosandra gerühmt wird), in der kräftigen Darstellung der Pferde war er gleich ausgezeichnet.

Der Ruhm des Calamis wurde durch den des Phidias verdunkelt, den die Nachwelt als den erhabensten Meister des gesammten

Alterthums verehrt. Phidias war zu Athen um das J. 490 geboren; Perikles erkannte das hohe Genie, das in ihm lebte; er machte ihn zum Leiter all der Unternehmungen, durch welche zu seiner Zeit Athen verherrlicht ward; nach seinen Ideen wurden diese Werke ausgeführt, wurden die Schaaren der Künstler, die sich in Athen zusammengefunden hatten, beschäftigt. Die verschiedenen Werke, welche Phidias ausführte, zeigen ihn in den verschiedenen Gattungen der Sculptur thätig; selbst Werke der Malerei werden von seiner Hand angeführt; seine Hauptwerke aber waren kolossale Götterbilder aus Elfenbein und Gold, die er zugleich mit den mannigfaltigsten Nebenwerken von kleiner Dimension zu schmücken wusste.

Die bei weitem grösste Mehrzahl seiner Arbeiten bestand aus Götterbildern; in diesen war die göttliche Hoheit und Majestät unmittelbar in die Erscheinung getreten, aber in einer Weise, dass sowohl die Charaktere der verschiedenen Götter aufs Bestimmteste unterschieden, als auch die Charaktere der besonderen Gottheiten, je nach dem Zweck und der Bestimmung des einzelnen Bildes, mannigfach variirt waren. In solcher Art hatte er vornehmlich das Bild der Athene mehrfach gearbeitet als die streitbare Göttin für die Stadt Platäa (als Akrolith); in einem eigenthümlich milden Charakter für die Athener auf Lemnos; als Vorkämpferin (Promachos) für die Burg von Athen. (B. VI, 2.) Die letztere Statue war ein in Erz gegossenes Kolossalbild, 50 — 60 Fuss hoch, doch beim Tode des Phidias noch unvollendet. Die berühmteste Statue der Athene aber war die aus Gold und Elfenbein gearbeitete im Parthenon zu Athen, gleichfalls ein Kolossalbild, von 26 Ellen Höhe, im Charakter der Schutzherrin des athenischen Landes. Sie war aufrecht stehend dargestellt, gerüstet, mit Schild und Lanze, auf der einen Hand die vier Ellen hohe Figur der Siegesgöttin tragend; der Helm war mit Greifen geschmückt, der Helmkamm in Gestalt einer Sphinx gebildet; an der inneren Seite des Schildes war der Gigantenkampf, an der äusseren eine Amazonenschlacht, am Rande der Fusssohlen war ein Centaurenkampf dargestellt. Die Vollendung dieser Statue fällt in das J. 438. Manche Minervenstatuen der späteren Zeit deuten auf dies Werk des Phidias zurück; eine der gerühmtesten, in denen man ähnliche Anordnung und Charakter erkennt, ist die sogenannte Giustinianische Minerva im Vatikan zu Rom. — Aber vor allen als das Meisterwerk des Phidias galt seine, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitete Statue des Olympischen Zeus, in dessen Tempel zu Olympia. (B. VI, 1.) In diesem Werke war der Begriff der höchsten Göttlichkeit körperlich dargestellt, in ihm sahen die Griechen den Herrn der Götter und Menschen gegenwärtig, — wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht glücklich zu preisen. Der König der Götter war auf einem Throne sitzend vorgestellt, etwa 40 Fuss hoch, auf einer Basis von 12 Fuss Höhe; in der einen Hand hielt er ein Scepter,

vielfarbig von verschiedenen Metallen, auf der andern eine Siegesgöttin, gleichfalls von Elfenbein und Gold; sein goldnes Gewand war mit Blumen geschmückt. Der Thron hatte die reichsten Zierden aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und Steinen, — in freien Statuen, Reliefs und Malerei bestehend; die Wände, die zwischen die Füße und Stützen des Thrones eingelassen waren,<sup>1</sup> hatte Panänus, der Bruder des Phidias, mit Gemälden geschmückt; ebenso waren der Schemel, auf dem die Füße des Gottes ruhten, und die Basis, die das ganze Werk trug, mit mannigfachem Bildwerk geziert. Von späteren Nachbildungen dieses höchsten Meisterwerkes ist, ausser einigen trefflichen Büsten, nur die sehr mittelmässige Statue des sogenannten Verospischen Jupiter, zu Rom, zu nennen. — Der Olympische Zeus war im Jahr 433 vollendet; mit ihm, der dem griechischen Leben die höchste Vollendung gegeben hatte, beschloss Phidias seine glorreiche Laufbahn. Im folgenden Jahre starb er im Kerker zu Athen, den elenden Umtrieben einer Partei des Volkes erliegend, welche die Macht des Perikles zu stürzen gedachte.

Uebrigens war Phidias nicht allein in der Darstellung von Göttern ausgezeichnet; auch andere Werke seiner Hand werden angeführt. Unter diesen haben wir hier besonders die Nachbildung einer höchst grossartigen Statue, die eines rossebändigenden Dioscuren (auf Monte Cavallo zu Rom), hervorzuheben. Aeusere und innere Gründe bezeichnen dieselbe zwar als eine Arbeit aus römischer Kunstzeit, aber im Wesentlichen leuchtet in diesem kolossalen Werke der hohe Geist des Phidias noch siegreich und ergreifend hindurch.<sup>2</sup> — Dann ist die Statue einer auf die Lanze gestützten (zum Sprunge sich vorbereitenden) Amazone von der Hand des Phidias zu nennen, die in mehreren Nachbildungen vorhanden ist; das schönste Exemplar im vaticanischen Museum zu Rom (B. VI, 15), ein minder bedeutendes im capitolinischen Museum.

Der grossen Schule, welche sich um Phidias versammelt hatte, war das Gepräge seines eigenthümlichen Geistes aufgedrückt; die zahlreichen Sculpturen der athenischen Tempel, namentlich des Parthenon, von denen nachher die Rede sein wird, geben uns hiefür das entschiedene Zeugnis. Auch bei denjenigen Künstlern, die aus dieser Schule in grösserer Selbständigkeit hervortraten, lassen die auf uns gekommenen Nachrichten dasselbe vermuthen. — Unter den vorzüglichsten Schülern werden Alcamenes und Agoracritus genannt. Berühmt ist namentlich ein Wettstreit,

<sup>1</sup> So erklärt sich, nach *F. Röse's* höchst einleuchtender Auseinandersetzung, die Stellung der von *Panänus* bemalten Wände, — das Kreuz aller Archäologen, die bisher eine Restauration der Zeusstatue versucht hatten, — auf ebenso ungezwungene wie naturgemässe und mit dem Texte des *Pausanias* übereinstimmende Weise. S. das von mir redigirte Museum, 1837, No. 29, f.

<sup>2</sup> Vgl. *Platner* und *Bunsen*, in der Beschreibung der Stadt Rom, III, Abth. II., S. 404.

der zwischen beiden statt fand; der Gegenstand war die Statue der Aphrodite; Alcámenes siegte und Agoracritus weihte seine Statue, unter dem Namen der Nemesis, nach Rhamnus. Alcámenes hatte u. a. die Statuengruppe für das hintere Giebelfeld des olympischen Zeustempels gearbeitet. In der schönen Ludovisischen Statue des Mars, zu Rom, glaubt man das glückliche Nachbild einer von seinen Arbeiten erkennen zu dürfen.

Im Peloponnes war die Kunst, Erzstatuen von Athleten zu bilden, vorzüglich geübt worden. Jetzt erfreute sich auch diese Richtung der Kunst einer vorzüglichen Ausbildung; aber man strebte, wie es im Allgemeinen im Geiste der griechischen Kunst lag, in diesen Werken nicht sowohl dahin, das Abbild der einzelnen Natur zu geben, als vielmehr an ihnen die Schönheit des jugendlichen Körpers überhaupt, die Kraft seines Organismus, den zarten Fluss der Formen, das gereinigte Ebenmaas der Verhältnisse zu entwickeln. Man nahm einfach und ohne Nebenabsichten die menschliche Natur zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung; aber man bemühte sich, sie in dem Momente ihrer schönsten Vollendung zu erfassen, sie in solcher Vollendung als den unmittelbaren Ausdruck der edelsten Gesittung, des geläuterten Gleichmaasses der Kräfte, hinzustellen.

Unter den Künstlern dieser Richtung ist zunächst Pythagoras von Rhegium zu nennen (480 bis 430 blühend), dem man zuerst ein eigentliches Studium der Verhältnisse des menschlichen Körpers und zugleich die Beobachtung des feineren Spieles der Natur-Formen zuschrieb.

Ihre vorzüglichste Ausbildung aber erhielt diese Richtung in der sicyonisch-argivischen Schule, als deren bedeutendster Meister nunmehr Polycletus, von Sicyon oder von Argos, etwa von 450 bis gegen 410 blühend, erscheint. Durch ihn wurden die Verhältnisse des jugendlichen Körpers zur feststehenden Regel entwickelt, wurde auf ein feines Wechselspiel der Formen hingestrebt (besonders durch die Beobachtung des Grundsatzes, den Schwerpunkt des Körpers bei stehenden Gestalten nur auf einen Fuss zu legen), wurde der höchste Triumph der Kunst in der zartesten Vollendung der Formen gesucht. Die meisten Arbeiten, die von Polyclet namentlich angeführt werden, sind jugendliche Gestalten ohne weitere mythische Bedeutung, bei denen ein beliebiges Motiv jugendlicher Beschäftigung den Anlass zur Entwicklung der Formen gab. Eine der berühmtesten war die Statue eines Doryphoros (eines Lanzenträgers); bei dieser war das Ebenmaas der Verhältnisse in solcher Vollendung durchgebildet, dass sie als das gültigste Musterbild betrachtet und deshalb auch mit dem

Namen des Canons bezeichnet wurde. Eine andere berühmte Statue war die eines Diadumenos, eines zarten Jünglings, im Begriff, sich die Kopfbinde um das Haar zu legen; eine Nachbildung von dieser Figur findet man in einer Statue der Villa Farnese zu Rom. (B. VII, 3.) In der Ausführung einer Amazonenstatue überwand Polyclet mehrere der vorzüglichsten Künstler seiner Zeit, die im Wettkampfe denselben Gegenstand behandelt hatten, namentlich auch den Phidias, von dessen, für diesen Zweck gearbeiteter Amazone bereits die Rede war. Ein anderer von den Künstlern, die bei diesem Wettkampfe auftraten, war Ctesilaus; dieser hatte eine verwundete Amazone dargestellt, von der sich mehrere Nachbildungen erhalten haben, zwei im Capitol zu Rom, ein vorzügliches, doch sehr beschädigtes Exemplar im Museum von Paris. Ueber die Amazone des Polyclet ist nichts Näheres bekannt. — In den späteren Zeiten einer mehr raffinirenden Kunst fand man übrigens das Gesetz der durch Polyclet eingeführten Körperverhältnisse zu einförmig.

In den Darstellungen, in denen es auf höhere Würde ankam, namentlich in Tempelbildern, ward Polyclet dem Phidias nicht gleich gestellt. Gleichwohl galt sein aus Gold und Elfenbein gefertigtes und wiederum mit vielen Zierden versehenes Kolossalbild der Juno zu Argos als eins der vorzüglichsten Werke dieser Gattung, und es wird wenigstens berichtet, dass er darin die Technik dieses Kunstzweiges noch weiter gefördert habe. In dem kolossalen Junokopfe der Villa Ludovisi zu Rom erkennt man eine, noch aus der vorzüglichsten griechischen Kunstzeit herrührende Nachbildung. (B. VII, 1.)

Einer der ausgezeichnetsten Nachfolger des Polyclet war Naucydes von Argos. In der schönen Statue eines stehenden Discuswerfers, im vaticanischen Museum zu Rom (andere Wiederholungen in andern Sammlungen), findet man die gelungene Nachbildung von einer seiner Arbeiten, die von Einigen sogar für ein Original gehalten wird.

---

An die Richtung des Polyclet schliesst sich die des dritten unter den vorzüglichsten Meistern dieser Zeit, des Myron, aus Eleutherä in Attica, an. Er fasste das Vorbild der Natur in ähnlichem Sinne auf, aber er strebte besonders dahin, dasselbe in den mannigfaltigsten und in den regsten Aeusserungen des Lebens darzustellen. Doch ward an seinen Werken jener hohe Grad der Vollendung, durch den sich Polyclet ausgezeichnet hatte, vermisst, und namentlich erschien an den Köpfen seiner Gestalten eine Behandlungsweise, die in gewissem Maasse noch an die ältere Kunst erinnerte. Am Bedeutendsten sprach sich die Eigenthümlichkeit des Myron wiederum in Athletenstatuen aus. So war von ihm die

Gestalt eines Schnellläufers, des Ladas, im Momente der höchsten und letzten Anspannung dargestellt; so ein Discuswerfer in dem Momente des Abschleuderns. Die letztere Arbeit muss sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreut haben, da von ihr zahlreiche Nachbildungen erhalten sind, mehrere in den römischen Sammlungen, (B. VII, 16.) zwei schöne Bronzen im Museum von Neapel. Seine eigenthümliche Richtung führte ihn auch auf die lebenvolle Darstellung von Thieren, unter denen besonders die Darstellung einer Kuh berühmt und durch mancherlei Sinngedichte gefeiert war. Unter den Götter- und Heroenbildern scheint ihm die Darstellung des Herkules, dessen Charakter wiederum seiner Richtung entsprach, vorzüglich gelungen zu sein.

Neben diesen Meistern und ihren Schulen werden endlich noch manche einzelne Künstler, die sich durch besondere Eigenthümlichkeiten bemerklich gemacht, in den Berichten der Alten hervorgehoben. Zu den namhaftesten gehören: Callimachus, an dem man jedoch das Uebermaas des Fleisses tadelte (dem man auch die Erfindung des corinthischen Säulenkapitälts zuschrieb); und Demetrius, der, in auffallender Abweichung von dem allgemeinen Geiste der griechischen Kunst, als ein Nachbildner der gemeinen Natur bezeichnet wird.

Eine nähere Anschauung, als wir durch die Berichte der alten Schriftsteller und durch die späteren Nachbildungen einzelner Meisterwerke von der Kunstbildung der in Rede stehenden Periode gewinnen, geben uns die, zur Ausschmückung der Tempel gefertigten Sculpturen, von denen uns — wie von den Architekturen selbst — ein glückliches Geschick zahlreiche Beispiele erhalten hat. Sie führen die schönste Blüthe der griechischen Kunst in ihrer wunderbaren Hoheit, in der lauteren Einfalt ihres Styles, in der frischen natürlichen Kraft, in der keuschen Naivetät, die ihr eigen ist, unsern Augen vorüber; sie — die doch nicht, oder nur ausnahmsweise, als Arbeiten der höchsten Meister betrachtet werden dürfen — lassen uns ermessen, welche Vollendung die letzteren müsse ausgezeichnet haben. Zugleich findet man in ihnen wenigstens einzelne Andeutungen über die letzten Momente der Entwicklung der Kunst zu ihrer gediegensten Vollendung, sowie über die Styl-Unterschiede, je nach den besonderen lokalen Schulen. — Diesen Tempelsculpturen sind sodann noch einige wenige Arbeiten verwandten Styles, wenn zum Theil auch von einer mehr untergeordneten Ausführung, anzuschliessen. Im Einzelnen sind folgende Werke namhaft zu machen.

Sculpturen athenischer Tempel: <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ausführlichere Abbildungen derselben, als C. O. Müller's Denkmäler



1) Sculpturen des sogenannten Theseustempels. Von den Giebelstatuen ist hier Nichts erhalten, Vieles dagegen von den Reliefs der Friese. (B. VI, 3.) In den Metopen sind Thaten des Herkules und des Theseus dargestellt; diese haben noch einen gewissen alterthümlichen Charakter und erinnern im Verhältniss und Behandlung sogar noch an die Sculpturen von Aegina. — Die Friese über Pronaos und Posticum (mit durchlaufender Sculptur, ohne Triglyphen) enthalten die Darstellung eines Heldenkampfes in Gegenwart von sechs sitzenden Gottheiten und eines Kampfes zwischen Centauren und Lapithen. Hier ist die künstlerische Behandlung bereits höchst vollendet, die ganze Composition höchst geistreich bewegt; nur die Körperverhältnisse sind noch ein wenig kurz.

2) Sculpturen des Tempels der Nike Apteros. (B. VI, 12.)<sup>1</sup> Reliefs des Frieses (leider sehr verletzt), von denen vier Platten im britischen Museum zu London, die übrigen an dem wieder aufgerichteten Tempel sich befinden. An der Vorderseite ist wahrscheinlich der (unbekannte) Mythos der ungeflügelten Siegesgöttin vorgestellt; an den übrigen Seiten Kampfszenen zwischen Griechen und Orientalen (in persischem Costüm). Auch diese Arbeiten sind bereits höchst geistreich und voller Leben, die Verhältnisse jedoch wiederum noch etwas gedrunken. — Die Sculpturen beider eben genannten Tempel stehen den unter Phidias' Leitung ausgeführten Werken bereits sehr nah; es zeigt sich in ihnen die athenische Schule, vielleicht auch eine frühere persönliche Einwirkung des Phidias selbst, bereits in ihrem glänzenden Aufschwunge.

3) Sculpturen des Parthenon. Unter allen erhaltenen Werken die grossartigsten, unter der unmittelbaren Aufsicht des Phidias gearbeitet, somit unbedenklich als von seinem Geiste erfüllt zu betrachten. — Die Giebel (B. VI, 6 u. 7.) enthielten, in freien Kolossalstatuen dargestellt, auf der Ostseite die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus, auf der Westseite den Streit der Athene mit Poseidon um die Schutzherrschaft der athenischen Stadt. Von beiden ist nur eine Reihe mehr oder weniger fragmentirter Statuen, sowie von einzelnen kleineren Bruchstücken erhalten. Die Arbeit bekundet hier eine so grossartig entwickelte Meisterschaft, dass wir sie als Werke der vorzüglichsten Künstler, die unter Phidias beschäftigt waren, betrachten müssen (ähnlich, wie z. B. durch Alcamenes die Statuen des einen Giebels am Zeustempel zu Olympia ausgeführt wurden); auch ist es sehr wohl denkbar, dass Phidias selbst an einzelne dieser Statuen Hand angelegt. — In den Metopen (B. VI, 4 u. 5.) des Peristyls erscheinen mannigfache

enthalten, s. in *Stuart und Revett's Alterthümer von Athen*, in den *Elgin marbles*, u. s. w. — Ueber die, im britischen Museum befindlichen Sculpturen dieser Periode vgl. *Waagen*, *Kunstwerke und Künstler in England*, I, S. 79, ff.

<sup>1</sup> *Ross etc.*, die Akropolis von Athen, Abth. I.

Kampfszenen, zumeist den attischen Lokalmythen angehörig, Centaurenkämpfe, Amazonenkämpfe u. dergl. Sie sind in Hautrelief gearbeitet, zeigen indess eine gewisse Strenge in der Composition und in der Behandlung, die wiederum noch einen mehr alterthümlichen Charakter hat. (Da Aehnliches, wenn auch in noch mehr erhöhtem Maasse, an den Metopen des Theseustempels ersichtlich wird, so scheint dies dahin zu deuten, dass man bei dem Bildwerk der, den Architekturformen mehr untergeordneten Metopen jene grössere Strenge mit Absicht beibehalten habe, indem diese eine grössere Uebereinstimmung mit den architektonischen Linien hervorbringt). — Der innere Fries (B. VI, 8—10.), um Pronaos und Posticum, wie um die gesammte Aussenwand des eigentlichen Tempelhauses ohne Unterbrechung durch Triglyphen umherlaufend, den grossen panathenaischen Festzug darstellend, der alle fünf Jahre bei dem grossen Feste der Pallas Athene statt fand: auf der Rückseite des Tempels die Vorbereitungen für den Reiterzug, dann auf beiden Seiten die Schaaren der athenischen Reiter, die Theilnehmer des Wagenkampfes, die Greise und Greisinnen der Stadt, die Flöten- und Citherspieler, die Opferzüge, endlich auf der Vorderseite zwölf Götter, sitzend und von Jungfrauen, welche die Weihgeschenke darbringen, und von den ordnenden Magistraten umgeben. Die Darstellungen sind hier, ihrer äusseren Bestimmung gemäss, in flachem Relief gehalten, sehr einfach, aber scharf und entschieden deutlich ausgearbeitet. Die Composition ist durchweg voller Geist und Leben, voll des frischesten, gesundesten Gefühles, voll der zartesten und edelsten Auffassung; als Composition bildet sie unbedenklich das vollendetste Werk des classischen Alterthums, von dem wir eine Anschauung besitzen. — Der grössere und namentlich der wichtigere Theil der erhaltenen parthenonischen Sculpturen befindet sich im britischen Museum zu London, die übrigen zu Athen.

4) Sculpturen des Erechtheums. Von den Sculpturen, die dem Frieze angeheftet waren, sind nur geringe Fragmente erhalten. Sehr wichtig aber sind die weiblichen Statuen, welche das Dach des auf der Südseite vorspringenden Vorbaues tragen (B. VI, 13.). Sie erscheinen im panthenaischen Festputz; ihre einfach ruhige Stellung ist ihrer architektonischen Bestimmung angemessen; im Uebrigen jedoch ist in den Gestalten und in der Gewandung das schönste körperliche Leben bereits frei entwickelt. Eine von ihnen in London. (Eine ähnliche Figur im vaticanischen Museum zu Rom rührt nicht, wie fälschlich angegeben wird, vom Erechtheum her.) —

Einzelne Werke aus der attischen Schule jener Zeit: — a) Ein Relief im Museum von Neapel, Orpheus, Eurydice und Hermes vorstellend; in der stillen Hoheit des Gedankens, wie in der technischen Behandlung den Sculpturen des Parthenons ganz nahe stehend; mit griechischer Beischrift der Namen. Zwei Wieder-

holungen, zu Paris und in der Villa Albani zu Rom; diese, mit römischen Beischriften, als eine Darstellung von Amphion, Antiope und Zethus bezeichnet. — b) Eine Kämpfergruppe, Fragment eines grossen Reliefs, in der Villa Albani; ebenfalls ganz im Geiste der parthenonischen Sculpturen. — c) Mannigfache Reliefs an Grabdenkmälern (einfachen Grabsteinen oder grossen steinernen Gefässen), zu Athen (B. VI, 14.), und in den Museen von Paris und Berlin, etc. Sie stellen insgemein den Abschied des Gestorbenen von den Seinen dar; die Composition hat durchweg die klare griechische Naivetät, die Ausführung aber ist zumeist nur handwerksmässig roh.

Sculpturen peloponnesischer Tempel:

1) Sculpturen des Zeus-Tempels zu Olympia.<sup>1</sup> Nur einige Reste von den Metopenreliefs des Pronaos und Posticum, welche die Arbeiten des Herkules vorstellten, erhalten und im Museum von Paris aufbewahrt. In dem Allgemeinen des Gefühles und der Auffassung zwar dieselbe Entwicklungszeit der griechischen Kunst bezeichnend, doch manches Abweichende von den attischen Arbeiten: die Verhältnisse kürzer und gedrungener, die Ausführung in einzelnen Theilen nur mehr andeutend (mehr der Bemalung überlassen), das Nackte des Herkules in der Mitte zwischen dem scharfen Naturalismus der äginetischen Statuen und den einfacheren Formen der Metopen des Parthenon. In alledem ist unbedenklich das Vorwiegen des dorischen Elementes zu erkennen.

2) Sculpturen des Apollo-Tempels bei Phigalia.<sup>2</sup> Die Friese über den Pfeiler-Säulen des Hypäthrons, auf der einen Seite Kämpfe zwischen Centauren und Lapithen, auf der andern Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen darstellend, gegenwärtig im britischen Museum zu London. (B. VI, 11.) Ausgezeichnet durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, durch die höchste Kühnheit und Lebendigkeit, durch die geistreichste Charakteristik; in diesem Betracht wiederum eins der merkwürdigsten Werke des gesammten Alterthums. Dabei aber manches eigenthümlich Hastige und Scharfe, zuweilen selbst manches Gewaltsame in den Bewegungen der Körper und, diesem entsprechend, in dem Style der Gewänder. Die Verhältnisse der Figuren etwas kurz. Gleichwohl deuten einzelne Motive der Composition auf unmittelbaren attischen Einfluss, indem sich in ihnen einzelne Scenen von den Sculpturen des sogenannten Theseustempels und des der Nike Apteros, wenn auch mehr oder weniger frei, wiederholen. Doch kann dieser Einfluss — ebenso wie es an der, von Ictinus entworfenen oder geleiteten Architektur des phigalischen Tempels ersichtlich wird,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Expédition scientif. de Morée. I, pl. 74 ff.* — Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 104.

<sup>2</sup> O. M. v. Stackelberg, der Apollotempel zu Bassä; G. M. Wagner, *Bassirilievi della Grecia* u. a. m.

<sup>3</sup> Vgl. oben S. 184.

— nur auf das Allgemeine der Composition, nicht auf die besondere Ausführung eingewirkt haben.

Die besondern Eigenthümlichkeiten, die an den Sculpturen der Tempel von Olympia und Phigalia ersichtlich werden, scheinen wesentlich mit dem, im Peloponnes vorwiegenden Charakter des dorischen Stammes übereinzustimmen. (Auch an den Architekturen ist auf dasselbe Verhältniss bereits hingedeutet.) Nach Maassgabe der Unterschiede dieser Sculpturen von denen der Tempel Athens dürften somit für den Unterschied der peloponnesischen Kunstschulen von der attischen einige sichere Anknüpfungspunkte zu gewinnen sein.

§. 4. Die zweite Blütenperiode der griechischen Sculptur.

In der zweiten Blütenperiode der griechischen Sculptur ist zunächst wiederum die Schule von Athen bedeutend. Sie bleibt insofern ihrer früheren Richtung getreu, als es auch in dieser Zeit vorzugsweise die Gestalten der idealen Welt, die Kreise der Götter und der Heroenmythen sind, in denen ihre Leistungen sich bewegen. Aber die grossen Veränderungen im griechischen Leben, welche durch den peloponnesischen Krieg hervorgerufen waren, bewirkten, wie dies im Obigen bereits näher berührt ist, auch in der bildenden Kunst eine wesentlich verschiedene Auffassung und Behandlung. Ein tiefer erregtes Gefühl, eine mehr innerliche Leidenschaftlichkeit, ein stärkeres Pathos, — oder ein weicherer Schmelz der Empfindung, ein grösserer Reiz der körperlichen Erscheinung macht sich jetzt in den Gebilden der Kunst bemerklich. Demgemäss treten viele der früher behandelten Gegenstände, die unbedingt den Ausdruck einer erhabenen Ruhe forderten, von dem künstlerischen Schauplatze zurück, und andere, in denen die neue Richtung sich angemessener ausdrücken konnte, rücken an ihre Stelle. In letzterem Bezuge sind namentlich diejenigen Gottheiten, deren Verehrung aus jener tieferen Erregung des Gefühles entspringt, Dionysos und Aphrodite, und der Kreis der Gestalten, die sich um sie bewegen, zu nennen; sie werden jetzt von den Meistern der athenischen Schule mit besonderer Vorliebe gebildet und ihnen dasjenige Gepräge gegeben, welches ihnen die ganze folgende Zeit der classischen Kunst hindurch geblieben ist. Ebenso machen sich auch manche Veränderungen in der technischen Ausführung bemerklich. Es wird auf eine noch weichere, noch flüssigere Behandlung hingestrebt. Die glänzende Pracht der chryselephantinen Statuen verschwindet oder erscheint nur noch in vereinzelt Leistungen; das ebenmässig klare Material des Marmors wird (von Seiten der attischen Künstler) in den meisten Fällen angewandt, die Darstellung auf die eigenthümliche Wirkung des Stoffes berechnet, die Hinzufügung farbiger

und metallischer Zierden in, wie es scheint, mehr untergeordnetem und sparsamerem Maasse benutzt.

Als der erste bedeutende Meister dieser neuattischen Schule ist Scopas, aus Paros gebürtig, etwa von 390—350 blühend, zu nennen. Unter den Werken, die von seiner Hand angeführt werden, erscheinen zuerst die Gestalten des bacchischen Kreises und der Aphrodite in grösserer Anzahl; im Allgemeinen scheint sich darin der Schwung einer lebhaften Begeisterung ausgedrückt zu haben. So wird namentlich eine von ihm gearbeitete Mänade gerühmt, in welcher er den höchsten Taumel des göttlichen Rausches dargestellt habe; man erkennt Nachbildungen dieses Werkes in mehreren Reliefdarstellungen (eine sehr vorzügliche im Museum von Paris). In ähnlicher Weise wusste er auch andere Gegenstände zu behandeln. Dahin gehört namentlich eins seiner ausgezeichnetsten Werke, welches die Lust des Daseins in glänzendem Rausche entfaltet: eine Gruppe von Meergöttern, auf Delphinen und Hippocampen sitzend und von andern Wunderthieren des Meeres umgeben, welche den Achill nach der Insel Leuke führen. Dahin gehört ebenso seine Darstellung des Apollo als Führer des Musenreigens, dem in lebhafterer Geberde der Ausdruck der dichterischen Begeisterung gegeben war. Eine spätere, doch immer sehr charakteristische Nachbildung der letztgenannten Statue befindet sich im vaticanischen Museum zu Rom (Saal der Musen) (B. VII, 5).

Ein sehr bedeutsames Werk aus der Schule des Scopas, welches vorzüglich geeignet ist, uns seine Richtung klar zu veranschaulichen, ist die Statue der Venus von Milo (Melos) im Museum von Paris (B. VII, 4). In der einfach edlen und grossartigen Auffassung steht sie dem Zeitalter des Phidias noch nah, zugleich aber hat sie eine Weichheit, Fülle und Reiz, welche mit Entschiedenheit die durch Scopas neueröffnete Bahn bezeichnen.<sup>1</sup> Noch ungleich wichtiger aber ist in diesem Bezuge die berühmte Gruppe der Niobiden, im Museum zu Florenz, welche mit grösster Wahrscheinlichkeit die Nachbildung eines der erhabensten Meisterwerke von Scopas' Hand enthält.<sup>2</sup> Ohne Zweifel füllte diese Gruppe das Giebelfeld eines Tempels aus; sie stellt den Moment dar, in welchem eine blühende Familie den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt, in der Mitte, hoch erhaben, die Gestalt der trauerreichen Mutter; das erschütterndste Pathos, der Ausdruck des edelsten Seelenschmerzes waltet durch das ganze wunderbare Werk. Es ist durchaus auf Motive gegründet, welche der geistigen Stille der früheren Zeit noch fremd waren; aber es fasst diese Motive mit einer Würde und Grossheit auf, wodurch es sich ebenso wesentlich von den späteren Richtungen der Kunst unterscheidet. Die

<sup>1</sup> Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 108.

<sup>2</sup> Ebendaselbst, S. 111.

florentiner Statuen (B. VII, 9—11) können jedoch nicht als Originale gelten; in den Bewegungen und in der Behandlung des Nackten ist eine gewisse Befangenheit, in der Gewandung eine entschieden kleinliche Behandlung, was mit der grossartigen Composition in unmittelbarem Widerspruche steht. Zudem finden sich an andern Orten einzelne Niobidenfiguren, die in Ausführung und Behandlung ungleich bedeutender erscheinen; so eine höchst edle weibliche Statue im Vatican (Braccio nuovo), so vornehmlich der, mit dem Namen Ilioneus bezeichnete Knabe in der Glyptothek zu München (B. VII, 12), der unbedenklich als ein Original, und zwar als eins der allerbedeutsamsten Werke griechischer Kunst, die sich auf unsere Zeit erhalten haben, betrachtet werden muss.

Neben Scopas steht der etwas jüngere Praxiteles von Athen, 364 — 340 blühend, derjenige Meister, in welchem sich die neue Richtung der attischen Schule in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit am Vollendetsten entwickelte. Jene Elemente einer schwungvollen Begeisterung, einer pathetischen Auffassungsweise, die sich bei Scopas bemerklich machten und die, wie es scheint, sowohl in Bezug auf den Inhalt als auf die Behandlungsweise den Uebergang aus der älteren in die neuere Kunstrichtung bezeichnen dürften, verschwinden bei ihm und machen einer weicheren Schwärmerei, einer zarteren Sinnlichkeit, einer süsseren Schalkheit Platz. Er vollendete das Ideal der Aphrodite und wusste in der Gestalt der Liebesgöttin den unmittelbaren Ausdruck der Liebe und schmachtenden Verlangens darzustellen; er wagte es zuerst, die ganze Fülle ihrer Reize unverhüllt — in gesunder, reiner und edler Sinnlichkeit — den Augen der Menschen zu entfalten. So hatte er namentlich die berühmteste seiner Venus-Statuen, die von Cnidos, gearbeitet, von der sich mehrere Nachbildungen (drei im Vatican, eine in der Glyptothek von München) erhalten haben, und die auch für andre Venusbilder der späteren Zeit den Grundtypus gegeben hat. — Auf gleiche Weise bildete Praxiteles das Ideal des Eros und in ihm die schönste Auffassung des menschlichen Körpers im Uebergange des Knabenalters zu dem des Jünglings aus. Seine berühmtesten Eros-Statuen waren die zu Parion und zu Thespiä. Ein Nachbild des letzteren findet man in dem schönen Torso des Vaticans (B. VII, 8.), mit schmachtendem, fast tiefsinnigem Ausdrücke des Gesichtes, der sich auch im Museum von Neapel wiederholt. Verwandte Behandlung zeigt die sehr schöne, der griechischen Kunstblüthe angehörige Eros-Statue, die aus der Elgin'schen Sammlung in das britische Museum übergegangen ist. Ob der, in vielen Sammlungen vorkommende, bogenspannende Amor einem Originale des Praxiteles oder des Lysippus nachgebildet sei, ist zweifelhaft. — Auch die Gestalten des bacchischen Kreises behandelte Praxiteles in ähnlicher zarterer Anmuth, sowohl den Dionysos selbst, als die Satyrn seines Gefolges. Fast in allen Museen, oft mehrfach, findet sich die Statue

eines an einen Baumstamm gelehnten und in lieblicher Schalkheit vor sich hin schauenden Satyrs, der einem seiner vorzüglichsten Originale nachgebildet ist. — Selbst der Darstellung des Apollo wusste er ein ähnliches Gepräge zu geben, indem er ihn ebenso in der anmuthigen Zartheit des jugendlichen Alters darstellte. Vorzüglich berühmt ist, in solcher Art, sein Apollo Sauroktonos (Eidechsentödter), von dem sich wiederum in den meisten Sammlungen Nachbildungen vorfinden. (B. VII, 6.) Auch andre jugendliche Apollgestalten (namentlich der schöne Apollino der Florentiner Gallerie) deuten auf die durch ihn ausgeprägte Bildungsweise des Gottes zurück.

An Scopas und Praxiteles und an ihre Richtung reiht sich die grosse Schaar der übrigen Bildhauer an, welche das vierte Jahrhundert hindurch den Glanz der attischen Schule bezeichnen. Neben Scopas fertigten Leochares, Timotheus und Bryaxis die Bildwerke an dem berühmten Mausoleum von Halikarnassus; doch ist von diesen Arbeiten nichts Näheres bekannt. Von Leochares war u. a. ein von dem Adler des Zeus emporgetragener Ganymed dargestellt worden; ein Nachbild dieser Composition sieht man im Vatican. (B. VII, 14.) — Dem Athener Polykles, einem Zeitgenossen des Scopas, schreibt man die Kunstschöpfung des Hermaphroditen zu, — eines Gegenstandes, der freilich entschieden auf dem Hervorheben des körperlichen Reizes beruht und der, wie bedeutsam er auch im Einzelnen behandelt sein mochte, doch bereits die Stelle bezeichnet, an welcher die griechische Kunst erkranken musste.

Den im Vorigen genannten einzelnen Originalwerken und späteren Nachbildungen ist hier noch die Notiz über einige Werke anzufügen, die nicht minder charakteristische Beispiele der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts enthalten. Sie stehen in unmittelbarem Verhältniss zu vorhandenen Baulichkeiten und die Zeit ihrer Ausführung ist mit mehr oder weniger Sicherheit zu bestimmen. — *a)* Verschiedene Hautreliefs und Fragmente, von solchen, die man neuerlich unter den Bausteinen des Tempels der Nike Apteros zu Athen gefunden hat und die eine Brüstung an der nördlichen Seite des Unterbaues, auf dem der Tempel steht, bildeten. Sie enthalten die Darstellung geflügelter Sigesgöttinnen in verschiedenen Situationen, in der Composition ebenso anmuthig, wie in der Ausführung vollendet, doch schon nicht ganz frei von einem gewissen Streben nach Effekt. Vermuthlich gehören sie der früheren Zeit des vierten Jahrhunderts an.<sup>1</sup> — *b)* Der Fries an dem choragischen Monumente des Lysikrates (nach dem J. 344), die Rache des Dionysos an den tyrrenischen Seeräubern vorstellend, eine Reliefdarstellung, die, bei sehr kleiner Dimension, zwar nur leicht

<sup>1</sup> Ross, etc., der Tempel der Nike Apteros, t. XIII.

behandelt, aber noch ungemein geistreich und lebendig componirt ist. (B. VII, 15.) — *c*) Die kolossale Bacchus-Statue, welche das choragische Monument des Thrasyllus, nach seiner durch Thrasykles um das Ende des vierten Jahrhunderts erfolgten Umänderung krönte. (Jetzt im britischen Museum zu London.) Auf eine mehr architektonische Wirkung berechnet, erscheint diese Gestalt ungleich schlichter und ruhiger aufgefasst, als dies bei den selbständigeren Sculpturen dieser späteren Zeit gefunden wird, und nur die sparsamere Anordnung des Gewandes ist es, was sie, dem Style nach, von den älteren Werken unterscheidet.

In die Zeit um die Mitte des vierten Jahrhunderts werden auch die im britischen Museum zu London befindlichen Sculpturen des sogenannten Harpagosdenkmals von Xanthos in Lycien versetzt. Der untere, niedrigere Fries des Unterbaues enthält in sehr flachem Relief die Erstürmung einer Stadt und die Demüthigung ihrer Greise vor dem Thron eines satrapisch bedienten Eroberers; der obere, etwas höhere, eine Schlacht; die Giebelreliefs des tempelartigen Gebäudes auf dem Gipfel stellen wiederum einerseits Kämpfe, andererseits Gottheiten dar, welchen Hunde, vielleicht als Symbole der Unterwelt, beigegeben sind, endlich fanden sich, wahrscheinlich ehemals zwischen den Säulen und auf dem Dache des Tempels vertheilt, sechzehn meist weibliche Statuen, feurig bewegte Gestalten, welchen leider die Extremitäten fehlen. Der Styl dieser Arbeiten wird als ein vollendeter, die Motive als höchst lebendig und mannichfaltig gerühmt; besonders in den Statuen ist der Ausdruck der Körperbildung und Bewegung in den stürmisch fliegenden Gewändern mit höchstem Adel durchgeführt.<sup>1</sup>

Der Schule von Athen steht auch in dieser Periode die sicyonisch-argivische des Peloponnes gegenüber. Ihre Eigenthümlichkeiten beruhen auch jetzt noch auf ihrer ursprünglichen Richtung, die durch die Ausführung der Athletenbilder begründet und in der es vornehmlich auf die bedeutsame Darstellung körperlicher Wohlgestalt und heroischer Kraft abgesehen war. Doch macht sich auch hier die veränderte Richtung des künstlerischen Gefühls und Geschmackes bemerklich, sowohl in den Gegenständen selbst, als in deren Behandlung. Wirkliche Athletenbilder wurden jetzt seltner gefertigt; der schlichte Sinn, der sich in ihrer Errichtung ausgesprochen, genügte nicht mehr; die Zeit forderte Aufgaben, welche den Anschein einer grösseren Würde hatten, und so sind es die Standbilder einzelner Heroen und die idealisirten Darstellungen mächtiger Fürsten

<sup>1</sup> Vgl. Kunstblatt, 1845, No. 77 u. 78 (Mittheilung *E. Förster's*, mit Abb.). — Berliner archäolog. Zeitung, 1844, No. 22 (Mittheilungen von *E. Gerhard* und *E. Braun*).



und ihrer Genossen, welche an deren Stelle treten. Ebenso wenig genügte das einfache Bildungsgesetz, welches durch Polyklet eingeführt war; man strebte, dasselbe, je nach den verschiedenen Charakteren, mannigfaltiger zu gestalten und namentlich an den Portraitfiguren die Verhältnisse schlanker und leichter zu machen, damit sie in solcher Weise noch mehr über den Kreis der gewöhnlichen Erscheinungen des Lebens emporgehoben würden. Daneben tritt auf der einen Seite ein eigenthümliches Streben nach Kolossalität, auf der andern nach nüchterngetreuer Auffassung der Natur, mehr als es früher ersichtlich gewesen war, hervor.

Unter den Hauptmeistern dieser Schule ist zunächst Euphranor, vom korinthischen Isthmus, ein Zeitgenoss des Praxiteles, zugleich als Maler berühmt, zu nennen. Neben ihm Lysippus von Sicyon, derjenige Künstler, durch den diese Richtung ihre höchste Ausbildung erhielt. Auch er ein Zeitgenoss der beiden eben genannten Künstler, doch länger blühend (368—324) und vornehmlich durch seine Arbeiten für Alexander den Grossen<sup>1</sup> ausgezeichnet. Die Werke seiner Hand waren höchst zahlreich. Unter den Sculpturen von idealer Bedeutung sind vornehmlich seine Darstellungen des Herkules zu beachten, indem er in diesen die Gewalt des mächtigsten Körpers in einer Weise auszubilden wusste, dass darin die Befähigung zur höchsten Kraftäusserung mit der leichtesten Beweglichkeit vereint war. Sie wurden die Vorbilder, denen alle späteren Künstler in der Darstellung des Herkules nachstrebten. Seine berühmtesten Herculesbilder führten den Helden ruhend, theils stehend und auf die Keule gestützt, theils sitzend vor. Von den ersteren ist ein vorzüglich schönes Nachbild aus späterer Zeit, von dem Athener Glycon gearbeitet, in der Kolossalstatue des farnesischen Herkules (im Museum von Neapel), von den sitzenden ein nicht minder schönes Nachbild in dem berühmten Torso des Vaticanans, einem Werke des Apollonius, erhalten. — Unter seinen Portraitstatuen werden besonders seine Darstellungen Alexanders des Grossen gerühmt; ihm gelang es, die Eigenthümlichkeiten seiner Körperbildung zur bedeutsamsten Erscheinung auszubilden und das Weiche in der Haltung des Nackens und in den Augen mit dem Mannhaften und Löwenartigen, was in den Mienen des Königes lag, wunderbar zu verschmelzen. Verschiedene Statuen und Büsten Alexanders, die sich erhalten haben, deuten auf seine Originalbildungen zurück. Unter den zahlreichen anderweitigen Portraitbildungen von Lysippus' Hand war besonders eine grosse Gruppe ausgezeichnet, in welcher er eine Schaar von Griechen, die für Alexander am Granicus gefallen war, und den König in ihrer Mitte dargestellt hatte.

<sup>1</sup> Einen Begriff von der Behandlung der Alexander-Bilder des Lysippus gibt vielleicht der in den „Denkmälern“ (B. VIII, 1.) aufgeführte Kopf.

An Lysippus schliesst sich eine zahlreiche Schule an, die in seiner Richtung fortstrebte. Sein Bruder Lysistratus aber erscheint als ein mehr nüchterner Nachbildner der Natur; sein Verfahren, Gypsabgüsse von den Gesichtern der darzustellenden Personen zu nehmen und diese der Arbeit zum Grunde zu legen, bezeichnet seine Eigenthümlichkeit zur Genüge. Uebrigens fand auch dies Verfahren mannigfache Nachfolge.

Verschiedene erhaltene Meisterwerke sheinen sich (ausser den schon eben erwähnten) derjenigen Richtung der griechischen Kunst, die in Lysippus ihren Mittelpunkt findet, anzuschliessen. Unter diesen sind vornehmlich hervorzuheben: Die Bronzestatue eines anbetenden Jünglinges (eines athletischen Siegers) im Museum von Berlin, ein Werk, welches den höchsten Adel der griechischen Kunst entfaltet und noch ebenso schlicht in den Verhältnissen, wie in der Durchbildung zart und vollendet ist. — Die Bronzestatue eines sitzenden Mercur, im Museum von Neapel, von verwandter Schönheit der Arbeit. — Die Bronzestatue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fuss zieht, im capitolinischen Museum zu Rom, gleichfalls ein höchst treffliches Werk, ausserdem in mehreren Nachbildungen in Marmor vorhanden. — Dann verschiedene Portraitbildungen, z. B. die des Demosthenes (eine Statue im Vatican, eine vorzüglich schöne Büste zu Paris), und vornehmlich die, zwar etwas späteren, doch ebenfalls sehr ausgezeichneten Statuen der beiden Komödiendichter Menander und Posidippus, im vaticanischen Museum.

## §. 5. Die spätere Zeit der griechischen Sculptur.

Mit dem Zeitalter Alexanders des Grossen hatte die griechische Kunst ihren Ideenkreis ziemlich vollständig ausgefüllt. Für die verschiedenen Gestalten des griechischen Mythos, für die idealische Darstellung von Personen des wirklichen Lebens waren die Typen in einer Weise ausgebildet und festgestellt, dass der freien Erfindung — wollte man von der Bahn der Schönheit nicht geradezu ablenken — zunächst nur noch ein geringer Spielraum übrig bleiben konnte. Ebenso war die Meisterschaft der technischen Behandlung aufs Vollständigste entwickelt. Gleichwohl war die künstlerische Kraft noch keinesweges erloschen. Innerhalb der vorgezogenen Grenzen war wenigstens zu mancherlei geistreichen Modificationen noch Gelegenheit geboten, noch liess sich auf eine stärkere Erregung und Erschütterung des Gefühles, auf die Darstellung einer noch bewegteren Leidenschaft hinarbeiten. Solche Zwecke zu erreichen, musste denn auch die Meisterschaft der Technik in ihrem höchsten Glanze dargelegt werden. Aber indem man die früheren Leistungen der Kunst, in ihrer klarer Gediegenheit, zu überbieten trachtete, konnte es nicht fehlen, dass dies Streben mehr oder weniger

sichtbar ward, dass an die Stelle der früheren Naivetät eine gewisse theatralische Berechnung trat, dass man anfang, die technische Meisterschaft als solche zur Schau zu tragen. Mit dieser inneren Umwandlung der künstlerischen Richtung standen die äusseren Verhältnisse nur zu wohl im Einklange. Indem die Kunst an die Höfe der Fürsten, die sich in das Reich Alexanders des Grossen getheilt, hinübergeführt wurde, indem sie die Bestimmung erhielt, der orientalischen Pracht ihres Lebens zu dienen, musste nicht minder das Streben nach äusserem Scheine, nach überraschender Wirkung, nach verlockendem Sinnesreize sich geltend machen. Dennoch aber hatte die griechische Kunst aus den Ursprüngen ihrer Entwicklung eine solche Fülle von Gesundheit und Kraft in sich gesogen, dass sie auch in dieser Zeit, trotz der eben berührten Missstände, noch immer im höchsten Grade bewundernswerth erscheint.

Als Hauptstätten der Kunst sind in dieser Periode, nachdem im eigentlichen Griechenlande die näheren Einwirkungen des Praxiteles und Lysippus ausgeklungen waren, verschiedene Punkte der kleinasiatischen Küstenländer hervorzuheben. Zunächst die Insel Rhodus, wo diese ganze Periode hindurch und bis in das letzte Jahrhundert v. Chr. G. eine vorzüglich bedeutende Kunstschule blühte. Diese Schule schloss sich zunächst an die des Lysippus an. Der Rhodier Chares, der im Anfange des dritten Jahrhunderts blühte, war ein Schüler des Lysippus; von ihm wurde das über hundert Fuss hohe eiserne Kolossalbild des Sonnengottes gefertigt, welches sich, ein Wunder der Welt, am Hafen der Stadt Rhodus erhob, doch schon nach 56 Jahren durch ein Erdbeben zusammenstürzte. Es war der grösste unter den hundert Sonnenkolossen, die zu Rhodus errichtet waren. — Das wichtigste der Werke Rhodischer Kunst, welches sich auf unsre Zeit erhalten hat, ist die berühmte Gruppe des Laocoon, im Vatican (B. VIII, 4.), von den Rhodiern Agesander, Polydorus und Athenodorus gefertigt. Vater und zwei Söhne von Schlangen umwunden und im Begriff, dem furchtbarsten Geschehe zu erliegen, zeigen hier das Pathos auf seinen höchsten Gipfelpunkt gesteigert, in ihrer Körperlichkeit die dem Moment entsprechende besonnenste Durchbildung, im Ganzen der Composition die feinste Berechnung.<sup>1</sup> — Auch ein zweites berühmtes Werk des Alterthums scheint sich der Schule von Rhodus anzuschliessen: die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers im Museum von Neapel (Zethus und Amphion, welche die Dirce, die Schmach ihrer Mutter zu rächen, an die Hörner eines wilden Stiers anbinden.) (B. VIII, 5.) Die Künstler, die dasselbe gefertigt sind Apollonius und Tauriscus, aus Tralles in Lydien. Doch

<sup>1</sup> Der Ansicht *Winckelmann's*, welcher das Werk in das vierte Jahrhundert v. Chr. versetzte, steht diejenige *Lessing's*, welcher es der römischen Zeit zuschreibt, noch bis heute unvermittelt entgegen. Das Für und Wider beider Annahmen s. im Kunstblatt, 1846, No. 40 und 57.

erscheint in diesem Werke die Kunst schon ungleich mehr, als im Laocoon, auf eine äusserlich imposante Wirkung hinstrebend.

In verwandtem Verhältniss treten uns, soviel wir urtheilen können, die Künstlerschulen von Pergamum und von Ephesus entgegen. In der pergamenischen Schule wird besonders *Pyromachus* gerühmt, zunächst durch eine Statue des Aesculap, in welcher er den typischen Charakter in der Darstellung dieses Gottes, wie er in vielen erhaltenen Statuen erscheint, ausgebildet hatte; sodann durch Kämpfergruppen, in denen die Siege der Fürsten von Pergamum über die in Asien eingedrungenen Gallier gefeiert wurden. Auch spätere Künstler von Pergamum arbeiteten Kampfscenen dieser Art. Als Nachahmungen von solchen, wie es scheint, sind einige erhaltene Statuen von namhafter Bedeutung zu nennen: der sogenannte *sterbende Fechter* (ein Gallier) im capitolinischen Museum zu Rom, und die Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom, die mit dem Namen *Arria* und *Pätus* bezeichnet wird, vermuthlich aber einen Gallier vorstellt, der sich und sein Weib tödtet, um so der Gefangenschaft zu entgehen. (B. VIII, 8.) — Aehnliche Kampfscenen scheinen in der Schule von Ephesus gearbeitet zu sein. Namentlich gehört hierher der von dem Ephesier *Agasias*, Sohne des *Dositheus*, gearbeitete sogenannte *borghesische Fechter*, im Museum von Paris, ein Fusskämpfer, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrte, — in Bezug auf die künstlerische Durchbildung eins der merkwürdigsten Werke des gesammten Alterthums. (B. VIII, 9.)

Bildniss-Statuen der Fürsten, zunächst nach *Lysippus'* Vorbildern, wurden in dieser Periode häufig, oft freilich höchst eifertig, gearbeitet. Doch sind uns von solchen und von den Büsten nur wenig namhafte Beispiele erhalten. Neben diesen Bildniss-Statuen wurden die Darstellungen der *Städtegottheiten* sehr beliebt und vielfach angewandt. In ihnen entwickelte sich eine eigenthümliche Gattung, die zu mancherlei geistreicher Andeutung Veranlassung gab. Als eins der merkwürdigsten Werke dieser Art, das vielen andern zum Muster diente, wird die *Stadtgöttin von Antiochia*, die von dem Sicyonier *Eutychides*, einem Schüler des *Lysippus*, gearbeitet war, gerühmt. Eine nicht anmuthlose Nachbildung derselben findet sich im Vatican.

Im eigentlichen Griechenland war die Kunst nach dem Zeitalter *Alexanders des Grossen* allmählig in Verfall gerathen, so dass uns dort, fast die ganze letzte Periode der selbständig griechischen Kunst hindurch, keine bedeutsamen Namen mehr entgegenreten. Am Schluss dieser Periode, gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts, ward jedoch zu *Athen* eine *Restauration der Kunst* bewerkstelligt, indem man hier aufs Neue auf die Leistungen der grossen Meister

zurückzugehen und durch das Studium ihrer Werke sich wiederum zu einer würdigeren Erhebung zu befähigen bemüht war. In der That wurden aufs Neue Werke von bewunderungswürdiger Vollendung hervorgebracht, an denen jedoch diejenige Kälte des Gefühles, derjenige Mangel an frischer Naivetät, der überall den Restaurationsperioden der Kunst eigen ist, mehr oder weniger ersichtlich wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört zuerst Kleomenes, Sohn des Apollodorus, von dem die berühmte Statue der Mediceischen Venus, im Museum von Florenz, herrührt. (B. VIII, 6.) Es sind in dieser Statue die Motive der Cnidischen Venus des Praxiteles aufgenommen und mit grosser Grazie durchgebildet; aber man vermisst hier bereits das Höchste — die Unschuld der Erscheinung. — Sodann der Sohn des ebengenannten, gleichfalls Kleomenes geheissen. Von ihm ist die, als Germanicus benannte Statue eines Redners im Costüm des Hermes gearbeitet, die sich im Museum von Paris befindet (B. VIII, 7.); sie schliesst sich der Natur mit grosser Wahrheit an, ohne jedoch eine höhere Wirkung hervorzubringen. — Als spätere Meister dieser Richtung sind die Athener Glycon und Apollonius, die Verfertiger des farnesischen Herkules und des vaticanischen Torso, zu nennen, von denen bereits bei Anführung der Werke des Lysippus die Rede war. — Uebrigens ist es diese neuerwachte griechische Kunst, die von den Römern nach Italien verpflanzt wurde und die dort noch weitere Blüthen getrieben hat. Von ihr wird somit später noch einmal die Rede sein.

Ausser den im Vorigen angeführten Bildwerken scheint ein sehr grosser, verhältnissmässig wohl der bedeutendste Theil der wichtigeren erhaltenen Sculpturen des Alterthums in dieser letzten Periode der griechischen Kunst entstanden oder erfunden zu sein. Unter den Arbeiten von vorzüglich bedeutendem Range sind hier namentlich noch anzuführen:

Der sogenannte Barberinische Faun, in der Glyptothek zu München, dieser freilich noch im Gepräge der schönsten griechischen Kunstblüthe. — Die sogenannte Ariadne (früher Cleopatra) im Vatican, ebenfalls noch der besten Zeit würdig. — Die Statue des Jason, in Paris und München, dem borghesischen Fechter nahe stehend. — Die Diana von Gabii, in Paris, eine Statue von ausserordentlicher Anmuth. — Die Reste einer kolossalen Gruppe von Menelaus und Patroclus, in mehreren Wiederholungen zu Rom und Florenz vorhanden (in Rom u. a. als die bekannte Figur des Pasquino). — Die sogenannte Gruppe des Papirius, vermuthlich Orest und Electra vorstellend, in der Villa Ludovisi zu Rom. — Die badende Venus mit dem Künstlernamen des Bupalus, im Vatican. — Die verführerisch reizvolle Venus Kallipygos im Museum von Neapel, — und vieles Andere, namentlich eine bedeutende Anzahl von Büsten, auch von Reliefs.

## §. 6. Die griechischen Münzen.

Als ein nicht unwichtiges Glied in der Geschichte der griechischen Sculptur erscheinen die Münzen mit ihrem mannigfach verschiedenartigen Gepräge (B. VIII, 10, 12—21). Die willkürlichen und rohen Zeichen, welche zur Unterscheidung der Münzen in Anwendung gebracht waren, wurden zur sinnvoll bedeutsamen Gestalt, und die Ausbildung der letzteren folgte den Schritten, welche die Kunst in ihrer Entwicklung that. Neben die einfachen Embleme trat die Darstellung mythischer Figuren, in Bezug auf das besondere Lokal, dem die Münze angehörte; neben diese nicht selten eine reichere Composition, welche auf Ereignisse der Gegenwart hindeutete, in derjenigen idealen Weise, wie solche Ereignisse überhaupt durch die griechische Sculptur festgehalten wurden. In den späteren Zeiten der griechischen Kunst erscheinen sodann auf den Münzen die Bildnisse der Fürsten, in denen die künstlerische Darstellung wiederum ein eigenthümliches Element gewinnt.

Doch ist es eine merkwürdige Erscheinung, dass in denjenigen Orten, die als Centralpunkte des reinsten Griechenthums betrachtet werden müssen, und namentlich da, wo die vorzüglichsten und einflussreichsten Kunstschulen zu Hause sind, die künstlerische Ausbildung des Münzgepräges keine ausgezeichnet höhere Bedeutung erlangt, und dass diese gerade solchen Gegenden angehört, wo das Element des griechischen Lebens auf der Einführung von Colonien beruhte. Vielleicht erklärt sich dies durch die Bemerkung, dass in den Hauptstätten des griechischen Sinnes und der griechischen Kunst die letztere wesentlich um ihrer selbständigen, idealen Bedeutung willen gepflegt ward, und dass man somit keine besondere Neigung haben mochte, sie in ausgedehnterem Maasse auch über die äusseren Bedürfnisse des Lebens zu verbreiten. Und umgekehrt dürfen wir da, wo der Ernst der Kunst minder nah lag, zumal da, wo das Leben nicht völlig von griechischem Geiste durchdrungen war, auch eine gewissermaassen mehr spielende, mehr das äussere Leben erheiternde Aufnahme der Kunst voraussetzen.

Die Einführung des geprägten Silbergeldes gehört der Zeit um die Mitte des achten Jahrhunderts v. Chr. G. an; Aegina war die erste Münzstätte. Lange Zeit hindurch bediente man sich nur einfacher und roh angedeuteter Embleme, einer Schildkröte auf den aeginetischen, eines Schildes auf den böotischen Münzen, einer Gorgonenmaske auf denen von Athen u. s. w.; auf der Rückseite dieser Münzen zeigen sich die durch einen Vorsprung, der sie beim Prägen festhielt, hervorgebrachten Vertiefungen (das *Quadratum incusum*). Mit dem Beginn des höheren Aufschwunges der Kunst, seit dem sechsten Jahrhundert, werden die alterthümlichen Embleme

mehr oder weniger kunstreich gebildet, Götterköpfe und ganze Figuren treten an ihre Stelle, die Vertiefungen der Rückseite erhalten ebenfalls eine künstlerische Bildung (*Numi incusi*), oder es werden auch statt ihrer erhabene Darstellungen angebracht. Höher entwickelt zeigen sich diese Bildungen im Verlauf des fünften, besonders jedoch erst im vierten Jahrhundert.

Die athenischen Münzen sind durchweg sehr einfach. An die Stelle des rohen Gorgonenhauptes tritt zumeist ein Minervenkopf, auf der Rückseite eine Eule, Beides die höhere Blüthezeit hindurch im strengen Style gebildet und erst später etwas freier behandelt. Die Münzen von Argos und Sicyon sind ebenfalls sehr einfach und von verhältnissmässig strenger Form, obgleich namentlich die Chimära auf den sicyonischen Münzen in sehr schöner Zeichnung erscheint. Von hoher Bedeutung sind im eigentlichen Griechenland zunächst die dem vierten Jahrhundert angehörigen Münzen von Arkadien, namentlich die von Pheneos und Stymphalos (doch die von Messene und Megalopolis wiederum geringer); diesen reihen sich vornehmlich die von Opus im Lande der Lokrer, sowie die von einigen griechischen Inseln, namentlich Naxos und Kreta, an. Ihnen stehen die Münzen des dritten Jahrhunderts, unter denen besonders die des achäischen Bundes maassgebend sind, an Vollendung beträchtlich nach.

Die grösste Mannigfaltigkeit und die vorzüglichste Ausbildung des Münzgepräges gehört Grossgriechenland und Sicilien an. Beides entwickelt sich hier schon in den Zeiten der alterthümlichen Kunst zu namhafter Bedeutng; die *Numi incusi* der unteritalienischen Städte sind schon in dieser Periode durch lebendige Charakteristik ihrer bildlichen Darstellungen, die sicilischen, namentlich die von Gela und Syrakus, durch geschmackvolle Behandlung ausgezeichnet. Einzelne Münzen aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts stehen hier in nahem Verhältniss zu der ersten hohen Blüthenperiode der Kunst, namentlich die von Agrigent, mit der Scylla auf der einen und zwei Adlern über einem Hasen auf der andern Seite. Die reichste Meisterschaft aber entfaltet sich in den Münzen dieser Gegenden, die dem vierten Jahrhundert angehören, sowohl in denen der grossgriechischen Städte, als ganz besonders in denen von Syrakus, die zumeist den Kopf einer weiblichen Gottheit auf der einen und die Darstellung eines siegreichen Viergespannes auf der andern Seite haben. Auch die sicilischen Münzen des dritten Jahrhunderts sind mehrfarh noch durch eigenthümliche Anmuth ausgezeichnet.

Dann sind vornehmlich die Münzen der nördlichen Grenzländer von Griechenland, die von Macedonien und Thracien, hervorzuheben. Bemerkenswerthe Arbeiten wurden auch hier schon in den Zeiten der alterthümlichen Kunst gefertigt, theils roher und in einem mehr karikirten Style, theils aber auch in sehr geistreicher

Behandlung; unter den letzteren namentlich die Alexanders I. von Macedonien, eines Zeitgenossen der Perserkriege. In geläuterten Kunstformen erscheinen vornehmlich die Münzen von Byzanz und die des Königes Philipp, Vaters von Alexander d. Gr.

Die Münzen Alexander's, auch die der näheren Nachfolger in den verschiedenen Staaten seines Reiches im Anfange des dritten Jahrhunderts, stehen, was Zeichnung und Ausführung betrifft, den Arbeiten der höheren Blüthe noch ziemlich nah. Jetzt beginnt der Gebrauch, statt der Bilder der Götter, die Köpfe der Fürsten auf den Vorderseiten der Münzen darzustellen, und auch diese werden zunächst ebenfalls noch auf mannigfach geistreiche Weise behandelt. Bald aber sinkt die Arbeit zum Handwerk herab; die edlen Typen der früheren Zeit erscheinen mehr oder weniger in geistloser Nachbildung, die Bildnissköpfe zumeist in nüchternen Auffassung. Der Verfall der Kunst in den macedonischen Reichen wird durch diese Arbeiten nur zu deutlich bezeichnet.

#### §. 7. Die geschnittenen Steine.

Wie die Fertigung der Stempel für die Münzprägung, so bildet auch die Kunst der geschnittenen Steine (B. VIII, 11 u. 22.) einen bemerkenswerthen Nebenzweig der griechischen Sculptur; auch sie gab einem vielverbreiteten äusseren Bedürfnisse — dem des Siegelringes zum Verschliessen kostbarer Gegenstände — schon früh eine künstlerische Gestalt und wandelte dasselbe, zumal in den späteren, üppigeren Zeiten des griechischen Lebens, zum glänzendsten Luxus um. Eine unendlich reiche Kunstwelt liegt uns in den geschnittenen Steinen des classischen Alterthums vor; das heiterste Spiel seiner vielgestaltigen Mythen, Hindeutungen auf die verschiedenartigsten Verhältnisse des Lebens treten uns in diesen zierlichen Arbeiten entgegen. Für die Beobachtung des historischen Entwicklungsganges der Kunst geben sie uns indess nur verhältnissmässig geringe Anknüpfungspunkte; an schriftlichen Nachrichten über die Künstler, die sich mit der Fertigung der geschnittenen Steine beschäftigt, fehlt es fast ganz, ebenso an anderweitigen äusseren Umständen, durch welche (wie z. B. bei den Münzen) jener historische Entwicklungsgang festgestellt würde. Dazu kommt, dass derselbe auch durch den Charakter der Arbeiten selbst im Allgemeinen wenig bezeichnet wird. An Werken von alterthümlicher Art, an solchen, welche der höheren Blüthezeit der griechischen Kunst angehören, ist kein sonderlich bedeutender Vorrath vorhanden; bei Weitem das Meiste fällt in die Periode, die auf das Zeitalter des Praxiteles folgte, und bewegt sich in dem Kreise der durch ihn und seine Zeitgenossen ausgebildeten Typen: sie gehören somit vornehmlich der letzten Periode der griechischen Kunst, sowie der an diese sich anknüpfenden römischen an.



Erst im Zeitalter Alexanders taucht der Name eines vorzüglichen Meisters in der Steinschneidekunst hervor. Dies ist Pyrgoteles, dem allein Alexander es vergönnte, die für ihn bestimmten Siegelringe zu schneiden, was auf die hohe Bedeutung seines künstlerischen Verdienstes schliessen lässt; doch ist uns nichts Sicheres von seinen Arbeiten erhalten. — Der höchste Luxus in diesem Zweige der Kunst entwickelte sich an den Höfen der Nachfolger Alexanders des Grossen, vornehmlich an dem Hofe der syrischen Könige, wo er durch die Einwirkung einer mehr orientalischen Prachtliebe eine reichliche Nahrung fand. Hier wurden die Gemmen zu den mannigfachsten Schmuckgeräthen verwandt und namentlich die Prachtgefässe aufs Reichste mit ihnen besetzt. Da hiebei der Zweck des Siegels natürlich ganz wegfiel, so entstanden nunmehr die erhabenen geschnittenen Steine, die Cameen, zu denen besonders gern die mehrfarbigen Onyxen genommen wurden. Bei den letzteren wusste man die verschiedenen Farben der Schichten des Steines mit grosser Umsicht zu benutzen, namentlich so, dass sich die dargestellten Gegenstände in einem helleren Farbentone von dem dunkleren Grunde abhoben. Im Einzelnen wurden diese Arbeiten in einer erstaunenswürdigen Grösse, und dabei im lautersten Geschmacke ausgeführt.

Einige höchst merkwürdige Cameen dieser Art, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, geben einen Begriff von dem, was die griechische Kunst auch hierin zu leisten vermochte. Die wichtigsten von ihnen gehören den ägyptischen Herrschern an. Der schönste und zugleich grösste von allen ist der berühmte Cameo Gonzaga, jetzt in der kaiserlich russischen Sammlung zu Petersburg, der die Köpfe eines Fürsten und seiner Gemahlin, höchst wahrscheinlich Ptolemäus I. und Euridice, vorstellt. (B. VIII, 3.) Ihm nahe steht der grosse Cameo des Antiken-Cabinet's zu Wien, mit den Köpfen Ptolemäus' II. und seiner Gemahlin. Andre Arbeiten, von kleinerer Dimension, sieht man in andern Sammlungen.

### C. MALEREI.

#### §. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die Kunst der Malerei entfaltete sich bei den Griechen zu einer ähnlich hohen Vollendung, wie die Sculptur. Dies bezeugen uns zahlreiche Nachrichten, die in den Schriftstellern des Alterthums erhalten sind. Aber unsre Kenntniss von den Eigenthümlichkeiten der griechischen Malerei, von dem Gange ihrer Entwicklung, von den charakteristischen Verschiedenheiten, die zwischen den Werken der einzelnen Schulen und denen der einzelnen Meister statt fanden, ist nur sehr gering, da sie zunächst und vorzugsweise nur auf jenen

schriftlichen Ueberlieferungen beruht, die, wie dankenswerth sie auch sind, doch in keiner Weise als genügend betrachtet werden dürfen. An eigner Anschauung von Werken, die der selbständigen griechischen Malerei angehören, fehlt es uns gänzlich. Erhalten sind nur einige geringe Reste von Gemälden an griechischen Grabpfeilern, die man neuerlich in der Nähe von Athen entdeckt hat;<sup>1</sup> diese sind indess für jetzt noch zu unbedeutend, als dass sie für die geschichtliche Betrachtung der Kunst irgend einen höheren Werth haben könnten, und nur die Hoffnung knüpft sich an ihre Erscheinung, dass der für die europäische Cultur wiedergewonnene Boden Griechenlands dereinst vielleicht auch Wichtigeres in dieser Art ans Licht fördern werde. Erhalten ist ferner eine in der That unübersehbare Menge von Malereien oder richtiger Zeichnungen auf griechischen Thongefässen, die aber nur als die Erzeugnisse eines untergeordneten Handwerkes betrachtet werden dürfen. Endlich die ebenfalls nicht unbedeutende Anzahl der Wandmalereien in den von der Lava und von der Asche des Vesuv bedeckten Städten Herkulanum und Pompeji, denen sich einige wenige, in Rom gefundene, anreihen. Diese athmen allerdings den Geist der griechischen Kunst; aber sie gehören bereits den Zeiten an, die auf die selbständige Blüthe der letzteren gefolgt waren, in denen die Kunst bereits dem Luxus des Römerlebens diene; und sie können um so weniger die verlorenen Werke der griechischen Meister ersetzen, als sie nur an Orten von geringer Bedeutung, und in diesen nur als eine, mehr oder weniger leichte, Zimmerdekoration gearbeitet sind. Gleichwohl sind es diese letzten Nachklänge der griechischen Malerei, sind es jene Handwerksarbeiten der ächt griechischen Zeit, durch welche die Nachrichten der Schriftsteller für uns ein bestimmteres Gepräge gewinnen, so dass uns immerhin der allgemeine Charakter der griechischen Malerei, wie wenig wir auch den eigenthümlichen Werth des Einzelnen abzumessen vermögen, erkennbar gegenüber tritt.

Hienach ist im Allgemeinen zu bemerken, dass die griechische Malerei in einem nahverwandtschaftlichen Verhältniss zu der griechischen Sculptur steht. Sie bewegt sich in denselben Kreisen einer idealen Welt, sie fasst die Gestalten des Lebens in derselben idealen Weise auf. Nur scheint es, dass eines Theils die grössere Ausbreitung in der Composition, dazu die Malerei eine bequeme Gelegenheit gibt, andern Theils die leichtere Beweglichkeit, deren sie fähig ist, ihr die Darstellung des Lebens noch um Einiges näher gerückt habe; so finden sich mehrfach, besonders in der früheren Zeit, grosse geschichtliche Gemälde erwähnt (aus deren Beschreibung jedoch wiederum eine ideale Auffassung hervorgeht), so in späterer Zeit mancherlei Darstellungen, die eine mehr spielende Auffassung der Umgebungen des Lebens erkennen lassen. Die Auffassung der

<sup>1</sup> Schorn'sches Kunstblatt 1837, No. 15; 1838, No. 59.

Form an sich lässt denselben grossartig einfachen und klar abgewogenen Styl erkennen, durch den die griechische Sculptur ausgezeichnet ist. Besonders aber zeigt sich das nahe Verhältniss zwischen beiden Künsten darin, dass auch die Behandlung in den Werken der griechischen Malerei auf eine vorherrschend plastische Wirkung hinstrebt. Eine deutliche und bestimmte Entwicklung der Form erweist sich hier stets als die Hauptsache; die Compositionen sind in klaren und einfachen Linien geordnet, ein gleichmässig verbreitetes Licht lässt jeden Theil der Composition in voller Klarheit hervortreten. Das Colorit erscheint (natürlich an den Werken der vollendeten Entwicklung der Kunst) als höchst ausgebildet, so auch das Helldunkel, sofern das letztere zur vollkommenen Modellirung der Form nöthig ist. Die selbständigere Wirkung des Helldunkels aber, wodurch die Gemälde aus den späteren Zeiten der germanisch-christlichen Kunst oft so eigenthümlich ausgezeichnet sind, scheint die griechische Kunst nicht gekannt, oder vielmehr nicht erstrebt zu haben, sowie die Darstellung aller derjenigen Gegenstände, die erst durch eine solche Behandlung ihre künstlerische Bedeutung erhalten.

Was die äussere Beschaffenheit und die Technik der griechischen Malerei anbetrifft, so waren ihre Werke theils Wandgemälde (und zwar in der Regel Frescogemälde), theils gemalte Tafeln; jene auf Stuck, diese auf Holz ausgeführt und in die Wände, z. B. der Tempel, eingelassen. Diese Tafelbilder waren vorzugsweise mit Temperafarben (mit durch ein leimartiges Mittel verbundenen Farben) ausgeführt; nur als eine, der jüngeren Zeit angehörige Nebengattung können die sogenannten enkaustischen Gemälde angeführt werden. Diese bestanden aus Wachsfarben, welche mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann durch eine Wärmepfanne eingeschmolzen wurden. Die Beschaffenheit der Wachsfarbe machte diese Art der Malerei, im Gegensatz gegen die trocknere Temperamalerei, vorzüglich zu den Darstellungen eines glänzenderen Effektes geeignet, so dass sie ungefähr der modernen Oelmalerei parallel gestanden haben dürfte; die beschwerliche Behandlung, die sie erforderte, scheint indess ihre grössere Verbreitung verhindert zu haben.<sup>4</sup> — Schon in der besten griechischen Zeit gab es nicht nur ganz ausgemalte Hallen, sondern auch Sammlungen von Bildern (Pinakotheken).

#### §. 2. Geschichtliche Uebersicht.

Die griechische Malerei ist, um das ebenberührte verwandtschaftliche Verhältniss zur Sculptur noch näher zu bestimmen, gewissermassen als eine Tochter der letzteren zu betrachten. Hierauf deutet namentlich der Umstand, dass ihre vollendete Entwicklung ungleich später fällt. Aus den Entwicklungsperioden der Kunst, bis auf

<sup>4</sup> Vgl. besonders: *R. Wiegmann*, die Malerei der Alten etc.

das Zeitalter des Perikles, sind uns nur äusserst dürftige Nachrichten über die Leistungen im Fache der Malerei erhalten; hieraus, sowie aus einzelnen besonderen Andeutungen geht zugleich hervor, dass solcher Leistungen bis dahin weder viele noch bedeutende gewesen sind. Die ältesten Nachrichten deuten auf den dorischen Peloponnes hin; sie lassen die Anfänge der Kunst namentlich in Korinth und Sicyon hervortreten und weisen die ersten Erfindungen bestimmten Meistern dieser Orte zu. Kleantes von Korinth wird als der erste, der Schattenrisse gezeichnet, genannt; Ardicus und Telephanes sollen eine ausgebildete Linearzeichnung, Kleophrantus die monochrome (einfarbige) Malerei erfunden haben.

Erst im Anfange des fünften Jahrhunderts begegnen uns vereinzelte Zeugnisse einer bedeutenderen Kunstthätigkeit. Der Baumeister Mandrokles, der für den Perserkönig Darius die Brücke über den Bosporus gebaut hatte, weihte ein Gemälde, welches den Uebergang des persischen Heeres über diese Brücke darstellte, in den Juno-Tempel auf Samos. Etwa derselben Zeit gehört der erste bedeutendere Maler, Cimon von Kleonä, an; von diesem wird ausdrücklich berichtet, dass er zuerst Bewegung und Neigung in die von ihm gezeichneten Gestalten gebracht und auch für eine genauere Beobachtung des Faltenwurfes Sorge getragen habe. Doch haben wir uns die malerischen Leistungen auch dieser Zeit nur als colorirte Umrisszeichnungen, und zwar von sehr strengem alterthümlichem Style, zu denken.

Eine höhere und in gewissem Betracht allerdings schon sehr bedeutsame Entwicklung der Malerei beginnt mit dem Zeitalter des Perikles. Athen wird auch für dieses Fach der Kunst der Mittelpunkt, und es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts in Blüthe bleibt. Der erste und der bedeutendste Meister dieser Schule ist Polygnotus, von der Insel Thasos gebürtig, doch in Athen eingebürgert. Seine Blüthe fällt etwas früher als die des Phidias, indem er schon unter Cimon, dem Vorgänger des Perikles, etwa im Jahr 463, nach Athen kam; doch blieb er während der grossen, durch Perikles veranlassten künstlerischen Unternehmungen in Thätigkeit. Werke seiner Hand fanden sich in verschiedenen Hallen und Heiligthümern in und ausserhalb Athens. Von einer umfangreichen Arbeit, die er in der Lesche zu Delphi, einer von den Cnidern gestifteten Halle, ausgeführt, ist eine ausführlichere Kunde auf uns gekommen.<sup>1</sup> Hier hatte er, in sehr figurenreichen Darstellungen, auf einer Wand das eroberte Troja und die Abfahrt der Griechen, auf der andern den Besuch des Odysseus in der Unterwelt gemalt. Diese Darstellungen zerfielen jede in eine grosse Anzahl neben- und untereinander geordneter Gruppen, wobei, wie wir mit voller Bestimmtheit voraussetzen

<sup>1</sup> Pausanias, X, c. 25—31. — Vgl. Göthe, ges. Werke, 44, S. 95, u. A. m.

müssen, malerische Gesamtwirkung und perspektivische Combination auf keine Weise erstrebt waren. Den einzelnen Figuren waren die Namen beigeschrieben. Nehmen wir zu diesen Umständen eine noch un ausgebildete (conventionelle) Modellirung — wie solche durch andere historische Zeugnisse bei Polygnot angedeutet wird — so gestaltet sich die Entwicklung seiner Kunst für unsere Anschauung ungefähr in derselben Art, wie wir sie bei den italienischen Meistern des vierzehnten Jahrhunderts nach Chr. G. finden.<sup>1</sup> Dies ist allerdings, wenn wir die hohe Ausbildung der gleichzeitigen Sculptur — am Tempel der Nike Apteros, am sogenannten Theseustempel, vor Allem am Parthenon in's Auge fassen, noch eine verhältnissmässig niedrige Stufe der Entwicklung. Doch hindern diese Umstände nicht, in den Werken des Polygnot zugleich eine bereits vollständig geläuterte Zeichnung, im Style des Phidias und seiner Mitstreben den, sowie eine ansprechende, wenn auch in einfachen Tönen gehaltene Färbung vorauszusetzen. Dass Beides statt gefunden, darauf deuten verschiedene bestimmte Angaben der alten Schriftsteller hin, vor Allem aber der Umstand, dass Polygnot ausdrücklich als der Maler edler Charaktere bezeichnet, und dass seinen Frauengestalten das Gepräge einer hohen Anmuth zugeschrieben wird.

Dieselbe Richtung der Kunst werden wir bei den Malern, die seine Zeitgenossen und seine Nachfolger waren, annehmen müssen. Unter diesen sind besonders anzuführen: Onatas von Aegina, der schon genannte Bildhauer; Micon von Athen, der u. a. in dem Heiligthum des Theseus malte; Dionysius von Colophon, ein Nachahmer des Polygnot; Panänus, der Bruder des Phidias, der am Throne des olympischen Zeus malte und von dem die Darstellung der marathonischen Schlacht in der athenischen Gemäldehalle, welche den Namen Poekile führte, gefertigt war. U. a. m.

Eigenthümlich erscheint unter diesen Meistern Agatharchus, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts blühend; er wird als Dekorationsmaler, sowohl für die Bühne des athenischen Theaters, als für den, schon beginnenden Luxus des Privatlebens arbeitend, bezeichnet. Dies lässt auf eine gewisse Ausbildung der Perspektive für die Zwecke der Kunst schliessen. — Noch bedeutendere Fortbildung wurde der Kunst der Malerei, gegen den Schluss des fünften Jahrhunderts, durch den Athener Apollodorus geschafft. Dieser Künstler wird als der erste genannt, der in seinen Gemälden auf eine eigentlich malerische Wirkung hinstrebte, der die Gesetze der Beleuchtung und der hievon abhängigen Schattengebung (somit der Modellirung) in Anwendung brachte und, hiemit in Uebereinstimmung, zugleich ein mehr durchgebildetes Colorit einführte. Er wird ausdrücklich als der „Schattenmaler“ benannt.

<sup>1</sup> Es ist hier auf die grossräumigen Wandgemälde dieser Meister, wie sie sich im Campo Santo zu Pisa, im Capitelsaale von S. Maria Novella zu Florenz u. a. O. finden, hinzudeuten.

Durch solche Neuerung erst war die selbständig freie Entfaltung der Malerei begründet. Bisher hatte sie, auf eine gewissermaassen symbolische Art, ihre Darstellungen mehr nur anzudeuten vermocht, jetzt war sie im Stande, ihren Gegenständen den Schein der Wirklichkeit zu geben und somit eine unmittelbare Wirkung auf das Auge und auf das Gemüth des Beschauers zu erreichen.

Das vierte Jahrhundert v. Chr. bezeichnet die eigentliche Blüthezeit der griechischen Malerei. Im Gegensatz gegen die attische Schule bilden die vorzüglich begabten Meister jetzt zunächst einige andere Gruppen oder Schulen, welche die verschiedenen Elemente des Strebens zur weiteren Entwicklung zu enthalten scheinen.

Die eine von diesen ist die ionische Schule, so genannt, weil sie ihrem Ursprunge nach vornehmlich in den griechischen Städten Klein-Asiens, und besonders in Ephesus, zu Hause ist. Die Blüthe dieser Schule fällt in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Im Allgemeinen scheint sie sich, den Eigenthümlichkeiten des ionischen Stammes gemäss, durch eine Neigung zum Weichen und Ueppigen, somit gewiss durch die Ausbildung eines zarten Colorits und weicher Modellirung, ausgezeichnet zu haben. Wie entschieden und wie glücklich man dabei auf illusorische Nachahmung der Natur hingestremt habe, bezeichnet die bekannte Anekdote des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasius, von denen der erste durch gemalte Trauben die Vögel, der zweite durch einen über die Tafel gemalten Vorhang den Zeuxis selbst zu täuschen wusste.

Der erste von den Meistern dieser Schule ist der ebengenannte Zeuxis. Der grösste Vorzug dieses Meisters scheint in den Darstellungen zarter weiblicher Anmuth gelegen zu haben. So fand man, dass er in seinem Bilde der Penelope die Sitte selbst verkörpert habe; so bewunderte man vor Allem seine Helena, zu deren Darstellung die Crotoniaten ihm, damit er aus den vollendetsten Gebilden der Natur das Bild der höchsten Vollendung entwickeln möge, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt zu Modellen gegeben hatten. Zierliche Anmuth und lebendige Charakteristik waren in seinem Bilde einer Centaurenfamilie vereinigt, deren auf uns gekommene ausführliche Schilderung schon beim Lesen das lebhafteste Wohlgefallen erweckt.<sup>1</sup>

Der Nebenbuhler des Zeuxis war Parrhasius von Ephesus, dem eine höhere Reinigung der Verhältnisse des menschlichen Körpers, eine feinere Charakteristik, vor Allem aber eine vollkommene Rundung der Gestalten (die Lösung aller Härten des Umrisses) zugeschrieben wird. Unter seinen Gemälden werden besonders mannigfache Darstellungen der Heroen erwähnt, auch einzelne

<sup>1</sup> Lucian. Zeuxis, p. 630.

Götterbilder, sowie wirkliche Portraits. Für seine scharfe Charakteristik spricht ein Gemälde, welches (ohne Zweifel als einzelne Personification) das athenische Volk vorstellte und in dem die widersprechendsten Eigenthümlichkeiten der Charakteranlage ausgedrückt waren. Von seinem Gemälde des Theseus sagte Euphranor (über den weiter unten das Nähere): der Theseus des Parrhasius sei mit Rosen, der seinige dagegen mit Rindfleisch genährt. Diese Bemerkung ist für das Colorit des Meisters bezeichnend; sie führt uns auf eine ähnliche Behandlung, wie wir sie, in der modernen Kunst, bei den Meistern der venetianischen Schule (namentlich bei Tizian und seinen Nachfolgern) finden. Ueberhaupt möchte man, soweit alte und neue Zeit überhaupt zu vergleichen sind, die ionische und die venetianische Malerei gewissermaassen parallel stellen dürfen.

Den ebengenannten reiht sich, als einer der bedeutendsten unter ihren Zeitgenossen, Timanthes von Cythnos an. Als eins seiner vorzüglichsten Gemälde wird das Opfer der Iphigenia genannt, in welchem er bei den Umstehenden die verschiedenen Grade der Theilnahme bis zur höchsten Steigerung, den Schmerz des Vaters aber durch gänzliche Verhüllung des Hauptes dargestellt hatte. In einem der pompejanischen Wandgemälde (im Museum von Neapel), das übrigens den Stempel einer sehr mittelmässigen und befangenen Copie trägt, meint man eine, wenn auch freie Nachbildung dieses Werkes finden zu dürfen. —

Der ionischen steht die Schule von Sicyon gegenüber, die ihre eigenthümliche Entwicklung wohl den Bestrebungen der sicyonischen Sculptur, namentlich den Nachwirkungen des Polyclet, verdankte. Ihr Hauptverdienst bestand, im Gegensatz gegen die Weichheit der Ionier, in einer wissenschaftlich strengen Durchbildung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, ohne dass hiedurch ein kräftiges — wenn im Ganzen auch ein ernsteres — Colorit ausgeschlossen war. Der Begründer dieser Schule war Eupompus von Sicyon; der vorzüglichste Meister aber war dessen Schüler Pamphilus, der, soviel wir wissen, zuerst die Kunst auf eine entschieden wissenschaftliche Weise (wir können vielleicht sagen: akademisch, d. h. etwa, wie in der durch Leonardo da Vinci begründeten Akademie), lehrte. Ueber seine Bilder wissen wir wenig Näheres; eben so wenig über die eines seiner gerühmtesten Schüler, des Melanthis, der besonders in der Anordnung der Gemälde als der vollendetste aller griechischen Künstler bezeichnet wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört ferner Euphranor, der schon als Meister der Bildnerei (als Vorgänger des Lysippus) erwähnt ist. Sein Ruhm bestand vorzüglich in der feineren Durchbildung der Heroen und Göttergestalten; den Gegensatz seines Colorits gegen das der ionischen Schule bezeichnet die oben, beim Parrhasius, angeführte Aeusserung. Zu bemerken ist u. a. ein

historisches Gemälde des Euphranor, das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas vorstellend. — Aristides von Theben, etwa 370 — 330 blühend, wird vorzugsweise in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen gerühmt. Besonders bezeichnend ist für ihn ein Gemälde, in welchem er eine, bei Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter dargestellt hatte, welche sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er statt der Milch nicht Blut sauge. — Von Echion, einem Zeitgenossen des Aristides, wird u. a. das Bild einer Neuvermählten, welche durch den Ausdruck der Schamhaftigkeit eigenthümlich anziehend war, hervorgehoben. Man meint, eine freie Nachbildung dieses Bildes in dem berühmten antiken Gemälde der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit (im vaticanischen Museum von Rom) zu finden.

Dann gehört vornehmlich hieher Pausias von Sicyon, gleichfalls ein Zeitgenoss des Aristides. Charakteristisch für seine Richtung, sowie für die der Schule überhaupt, der er angehört, ist es zunächst, dass er als der erste bezeichnet wird, der die Felder der Zimmerdecken mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, verziert habe. Denn eine dekorative Behandlung solcher Art setzt vorzugsweise ein feines Stylgefühl in der Zeichnung voraus. (Man dürfte ihn somit in dieser Beziehung etwa dem Batista Franco unter den modernen Künstlern parallel stellen, der in ähnlichen Darstellungen ausgezeichnet und der dazu vorzugsweise befähigt war, indem er mit dem venetianischen Colorit die mehr durchgebildete florentinische Zeichnung zu vereinigen wusste.) Die dekorative Richtung des Pausias spricht sich auch in andern Darstellungen, namentlich in seinen Blumenstücken, aus. Eins seiner Hauptbilder dieser Art war das Gemälde der schönen Kranzwinderin Glycera. Natürlich bedurfte er zu solchen Darstellungen zugleich auch eines glänzenden Colorits, das er besonders durch eine höhere Ausbildung der enkaustischen Malerei, als deren vorzüglichster Meister er genannt wird, erreichte. —

Der höchste Meister der griechischen Malerei, Apelles, 356 — 308 blühend, vereinte die Vorzüge beider Schulen. Von Geburt ein Ionier und zuerst in Ephesus gebildet, trat er nachmals in die Schule des Pamphilus ein und erwarb sich hier die höhere Vollendung. Eigenthümlich aber war seinen künstlerischen Leistungen vor Allem eine Eigenschaft, in der ihm das gesammte Alterthum den Preis zuerkennt, — die Grazie. Am Vollendetsten trat diese ohne Zweifel in seinem vielfach gefeierten Bilde der Anadyomene hervor, der Liebesgöttin, auftauchend aus den Fluten des Meeres und sich mit den Fingern die träufelnden Haare auswindend. Aehnlich in einem zweiten Venusbilde und in der Darstellung einer der drei Grazien. Nicht minder bedeutend war er jedoch auch in heroischen Gemälden, namentlich in ideal aufgefassten Portraits, wozu die historischen Verhältnisse jener Zeit vielfache Gelegenheit



gaben. Er vornehmlich war der Maler Alexanders des Grossen, und hochberühmt war das Bild, in welchem er den König mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte.

Neben Apelles blühten in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vornehmlich: Protogenes von Caunus (in Carien), durch die sorgfältigste Vollendung und das genaueste Naturstudium ausgezeichnet; Theon von Samos, an dessen Darstellungen man die Lebendigkeit der Phantasie bewunderte; Nicias von Athen, ein Künstler, der, wie es scheint, das Bedeutsame in den Compositionen der älteren attischen Meister mit der frischen Kraft der entwickelten Kunst zu verwirklichen bemüht war; so wird namentlich seine Darstellung des Schattenreiches nach Homer gerühmt. — Ferner: Antiphilus, neben einzelnen bedeutenderen Leistungen durch eine Neigung zu dem, in neuerer Zeit sogenannten Genrefache bemerkenswerth. (Von ihm das zierliche Effektbild eines Knaben, der das Feuer anbläst, und die Darstellung einer Werkstatt für Wollarbeiten); — und Ctesilochus, ein jüngerer Bruder des Apelles, von dem eine barock travestirte Darstellung der Geburt des Bacchus aus der Hüfte des Zeus angeführt wird.

Vom dritten Jahrhundert an sank die griechische Malerei schnell von ihrer glänzenden Höhe herab. Sie war vorzüglich geeignet, dem ausgearteten Luxus dieser späteren Zeit zu dienen, aber auch durch diesen Luxus am Verderblichsten berührt zu werden. Als eigenthümliche Leistungen sind in dieser Zeit vornehmlich nur die Darstellungen von niedrigerem Inhalt hervorzuheben. Schon die ebengenannten Arbeiten des Antiphilus und Ctesilochus bezeichnen diese Richtung. Es entwickelte sich jetzt eine förmliche Genremalerei, mit dem Namen der Rhyparographie bezeichnet, als deren vorzüglichster Meister Pyreicus genannt wird. Pyreicus malte Barbierstuben und Schusterbuden, Esel, Küchengeräthe u. dgl., Alles in kleinem Maasstabe und in einer Anmuth der Behandlung, dass diese Täfelchen dem Auge den grössten Reiz gewährten.

Für die Paläste der Grossen kam eine, immer leichtere Dekorationsmalerei in Anwendung. Zugleich entwickelte sich, als eine Dienerin des Luxus, die Kunst der Mosaik-Gemälde, indem man aus den einfachen Mustern, welche den Schmuck der Fussböden ausgemacht hatten, jetzt zu reichen bildlichen Darstellungen überging. Als der erste Künstler, der solche Arbeiten gefertigt, wird Sosus von Pergamum genannt. Er stellte auf dem Fussboden eines Zimmers den, beim Essen unter den Tisch geworfenen Kehricht bildlich dar, in der Mitte aber ein Becken und Tauben auf dessen Rande, die daraus tranken und sich sonnten. Eine antike musivische Nachbildung dieses mittleren Stückes findet sich, in der Villa Hadrians zu Tivoli ausgegraben, im vaticanischen Museum zu Rom. Wie

bedeutende Anwendung diese Mosaikarbeit fand, bezeugt vornehmlich der Umstand, dass in dem Prachtschiffe des Königs Hiero II. von Syrakus die Fussböden der verschiedenen Räume damit bedeckt waren und eine Darstellung der ganzen Fabel der Ilias enthielten. (Ueber die in Pompeji gefundenen Mosaiken vgl. unten.)

## §. 3. Die bemalten Thongefässe. (B. IX u. X.)

Als ein untergeordneter, aber sehr ausgedehnter Zweig der griechischen Malerkunst erscheint die Malerei auf gebrannten Thongefässen.<sup>1</sup> Von diesen Werken ist, wie bereits bemerkt, eine unübersehbare Menge auf unsere Zeit gekommen, indem sie zum Schmuck der Gräber — in Italien, vornehmlich in Etrurien, Campanien und Apulien, in Sicilien, auch im eigentlichen Griechenland — verwandt und an diesen sicheren Stätten vor der Zerstörung geschützt worden sind. Sie machen die einzigen Zeugnisse aus, die wir aus den Zeiten der selbständig griechischen Malerei besitzen; aber sie haben, um die letztere nach ihnen abschätzen zu können, wie ebenfalls schon bemerkt, nur einen untergeordneten Werth. Sie gehören durchaus nur dem niederen Handwerk an; die geschriebenen Nachrichten des Alterthums denken ihrer fast gar nicht; die Namen der Verfertiger, die sich allerdings auf vielen von ihnen vorfinden, stimmen mit den anderweitig bekannten Namen der Maler nicht überein oder sind wenigstens nirgend auf solche zu deuten; sie bestehen im Wesentlichen nur aus einfachen Umrisszeichnungen; und, was die Hauptsache ist, es fehlt ihnen durchweg das Gepräge der vollendeten künstlerischen Bildung, es zeigen sich, selbst auf den besten von ihnen, mehr oder weniger auffallende Mängel, die es entschieden verbieten, sie mit besonderen künstlerischen Schulen in unmittelbare Verbindung zu setzen. Bei alledem aber sind sie, fast durchgehend, auf eine Weise von allgemeinem künstlerischem Geiste erfüllt, zeigt sich in ihnen in den allgemeinen Beziehungen eine so geistvolle Auffassung derjenigen Gegenstände, in denen die griechische Kunst sich überhaupt bewegt, ein so reger Sinn für Klarheit der Form, für Anmuth und Grazie, dass gerade sie mehr als Alles, was uns aus dem Alterthum erhalten ist, den Kunstsinn erkennen lassen, der das gesammte Volk durchdrungen haben musste, dem solche Arbeiten angehören. Zugleich erscheinen sie keineswegs als Copien oder Nachbildungen bedeutsamerer Werke (wenigstens lassen sich nur sehr vereinzelte Beziehungen solcher

<sup>1</sup> Vgl. besonders: *G. Kramer*, über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe. — Sammelwerke: *Lenormant & De Witte: Élite des monuments céramographiques, Paris 1844.* — *E. Gerhard: Etruskische u. campanische Vasenbilder des k. Museums zu Berlin;* — von Dems.: *Apulische Vasenbilder etc.;* — von Dems.: *Griechische und etruskische Trinkschalen etc.*

Art vermuthen); vielmehr spricht sich in ihnen überall eine frische Naivetät, des Gefühles sowohl wie der Erfindung, aus. Sie stehen somit auf keine Weise in einem unmittelbaren Verhältniss zu den, im Obigen genannten Meistern und Schulen; aber wohl in einem mittelbaren. Unbedenklich müssen wir voraussetzen, dass die Schritte der Entwicklung, die durch die letzteren veranlasst wurden, auch diesen untergeordneten Zweig der Kunst mit sich werden fortgezogen haben, dass uns in den Gefässmalereien wenigstens die allgemeinen Elemente dieses Entwicklungsganges anschaulich erhalten sein werden. So ist es in der That; die verschiedenen Stufen des Entwicklungsganges der griechischen Kunst erscheinen an ihnen auf eine sehr charakteristische Weise, die um so mehr ins Auge fällt, als hier natürlich diejenigen Schwankungen und Modificationen, welche anderweitig durch die Individualitäten höher befähigter Künstler veranlasst wurden, mehr oder weniger wegfallen. Die Gefässmalereien sind demnach, trotz der untergeordneten Stellung, die sie einnehmen, von zwiefach wichtiger Bedeutung für die Geschichte der griechischen Kunst.

Als die alterthümlichsten Gefässmalereien sind diejenigen zu nennen, welche, sowohl in Rücksicht auf ihre ganze Behandlungsweise, als namentlich auch in Rücksicht auf die Formen der einzelnen, an ihnen vorhandenen Inschriften, als alt-dorische erscheinen. (Gewöhnlich werden sie mit dem unpassenden Namen der „ägyptischen“ oder „ägyptisirenden“ bezeichnet.) Korinth, einer der Hauptorte des dorischen Stammes, war schon im frühen Alterthum als einer der Hauptsitze der Töpferkunst berühmt, und so mögen die Gewerbe dieser Stadt wohl als der Mittelpunkt der in Rede stehenden Arbeiten betrachtet werden. Doch scheint es, dass nur wenige der erhaltenen Stücke älter sein dürften als das fünfte Jahrhundert. Die Gefässe haben gewöhnlich eine gedrückte, rundliche Form und eine matte, hellgelbe Farbe, worauf Figuren von schwärzlicher, rother, violetter Farbe aufgemalt sind. Diese bestehen in der Regel aus arabeskenhaften Thierfiguren, seltener aus menschlichen Gestalten, die reihenweis unter- und nebeneinander geordnet sind; das Ganze hat somit mehr das Gepräge eines mannigfaltigen Schmuckes, ohne, wie es scheint, auf eine tiefere Bedeutung Anspruch zu machen. Der Styl ist streng und alterthümlich conventionell, oft jedoch nicht ohne Bestimmtheit und Präcision durchgebildet.

Die eben genannten Gefässe bilden aber nur einen sehr geringen Theil des ungeheuren Gesamtvorrathes. Bei allen übrigen (mit Ausnahme der, ebenfalls nicht zahlreichen, die entschieden einer nichtgriechischen, etruskischen Technik angehören) zeigt sich, sowohl im Charakter der Inschriften, als in den Gegenständen — in denen, welche der Mythe angehören, wie in denen, welche Sitten und Gebräuche des Lebens darstellen, — attisches Element als entschieden vorherrschend, und es ist wahrscheinlich, dass sie

grösstentheils aus Athen selbst herrühren und dass sie dort als eine vielgesuchte Handelswaare gefertigt wurden.<sup>1</sup> Denn auch Athen war durch den lebhaften Betrieb der Töpferkunst von früh an ausgezeichnet. Diese attischen Gefässe zerfallen aber, je nach dem Style und der Behandlung der auf ihnen enthaltenen Malereien, in verschiedene Classen, welche für den Entwicklungsgang der Kunst besonders bezeichnend sind. Als die Hauptclassen sind die folgenden anzuführen:

a) Die Classe des alten Styles, diejenigen Arbeiten umfassend, die etwa vom Anfange des fünften Jahrhunderts (denn namhaft älter scheinen sie kaum zu sein) bis zur Zeit um das J. 460 hinabreichen, die also dem Zeitalter zunächst vor Polygnot angehören. Die Gefässe selbst sind von edlerer Form, als die vorgenannten altdorischen; sie haben eine rothe Grundfarbe, auf welcher die Figuren mit schwarzer Farbe (als Schattenrisse; — die weiblichen jedoch mit weisser Farbe) aufgemalt und die inneren Umrisse mit einem scharfen Instrument eingerissen (bei den weiblichen Gestalten mit schwarzen Linien aufgezeichnet) sind. Die Gegenstände sind Scenen des ernsteren Götterdienstes oder des heftigen bacchischen Cultus, Darstellungen heroischer Thaten, sowie athletischer Uebungen. Der Styl entspricht der alterthümlichen Kunst in ihrer grössten Strenge (wie z. B. an den ältesten selinuntischen Metopen, wobei jedoch die Verhältnisse zumeist schlanker sind); in den Bewegungen ist etwas Hastiges und Gewaltames durchaus vorherrschend. Im Einzelnen sind natürlich mancherlei Modificationen, die zum Theil wenigstens die Schritte zu einer gewissen Läuterung des Styles bekunden, zu bemerken.

Die folgenden Classen haben das Gemeinsame, dass sich in ihnen das Gefäss selbst in seiner Masse schwarz gefärbt zeigt und dass aus diesem schwarzen Grunde die Figuren, ausgespart, in rother Farbe hervortreten, wobei ihre inneren Umrisse schwarz gezeichnet sind.

b) Die Classe des strengen Styles, dem Zeitalter des Polygnot, etwa von 460 bis 420 angehörig. Auch hier geht noch das alterthümliche Gepräge durch, im Einzelnen den eben besprochenen Arbeiten nah verwandt, zumeist jedoch sich bereits auf eine ansprechende Weise mässigend. Das Schroffe und Gewaltame jener Malereien verschwindet, es tritt der Ausdruck einer ruhigen Würde an dessen Stelle, die gesammte Durchbildung erscheint

<sup>1</sup> So *Kramer*. — Dagegen macht *E. Gerhard* die Ansicht geltend, dass auch die in Etrurien gefundenen Vasen attischen Styles in Etrurien selbst gefertigt seien und zwar von einer Colonie griechischer Thonmaler. Der etruskische Gräberluxus habe den letzteren sogar Anlass gegeben, viel schönere, reichere und grössere Vasen zu verfertigen, als sie in den Gräbern von Attika und Aegina gefunden werden. Vgl. *Berliner archäol. Ztg.* 1844, S. 335.

ungleich freier und zierlicher. Dem entsprechen auch die Gegenstände, in denen mildere und mehr heitere Darstellungen vorgezogen werden.

c) Die Classe des schönen Styles, dem ersten Blüthenalter der griechischen Malerei, etwa von 420 bis 380, angehörig. In den Arbeiten dieses Styles zeigt sich das Gepräge einer freien künstlerischen Entwicklung: vollkommene Sicherheit der Gestaltung, unbehinderte Bewegung, selbständige Behandlung der Gewänder, vor Allem aber das Gepräge jenes hohen Adels und jenes geläuterten Maases, die überall die Vollendung des Griechenthumes charakterisiren. Die Gegenstände sind denen der vorigen Gattung verwandt, die Gefässformen in beiden von schlichter Schönheit, der Grund durch den tiefen, klaren Ton und den Glanz der schwarzen Farbe ausgezeichnet.

d) Die Classe des reichen Styles, vornehmlich dem weitem Verlauf des vierten Jahrhunderts angehörig. Die Gefässe, an denen sich diese Arbeiten befinden, sind häufig von brillanter Form und bedeutender Dimension, bedeckt mit figurenreichen Compositionen und Ornamenten; in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein weicherer Zug, in ihrer Gewandung zumeist die Andeutung reicheren Schmückes (auch durch farbige Zuthat ausgedrückt), was Beides als Einwirkung der ionischen Malerschule zu betrachten sein dürfte. Die Darstellungen gehören mehr theils mystischen Gebräuchen an, theils deuten sie auf die Bestimmung der Gefässe für den Gräberdienst. Die Behandlung ist zunächst noch immer eigenthümlich geistreich, doch macht sich von vorn herein, neben dem Streben nach Pracht und Fülle, eine schon flüchtigere Technik bemerklich; so entbehrt namentlich die Schwärze des Grundes hier bereits jener volleren Tiefe und jenes Glanzes. Zeigt sich in alledem schon der Beginn der Ausartung der Kunst, so reihen sich den besseren Beispielen dieser Art viele andere an, die in mannigfacher Abstufung bis zum rohen Ungeschick und zur völligen Bedeutungslosigkeit hinabführen, so dass man in solchen Arbeiten das Ende dieses Kunstzweiges vor sich sieht. Dies scheint in die Periode um das J. 200 v. Chr. G. zu fallen.

#### §. 4. Die Wandmalereien von Herculenum und Pompeji.

Andere Beziehungen als diejenigen, die bei den Gefässmalereien zunächst ins Auge zu fassen sind, geben den Wandmalereien von Herculenum und Pompeji<sup>1</sup> (sowie den wenigen, die man in Rom gefunden hat), ihre Bedeutung für die Geschichte der griechischen Malerei. Sie bieten uns den einzigen Anknüpfungspunkt, um die Gesetze der Composition antiker Gemälde, die Farben- und

<sup>1</sup> Unter den vielfachen Abbildungen derselben sind die Umrisse im „*Museo Borbonico*“ als die umfassendsten und als vorzüglich charakteristische zu nennen.

Lichtwirkung derselben, einigermaassen beurtheilen zu können. Doch ist auch in Bezug auf diese Werke bereits aufmerksam gemacht, eine wie untergeordnete Stellung sie zu den verloren gegangenen Meisterwerken der eigentlich griechischen Kunstblüthe haben. Im J. 79 n. Chr. G. wurden Herkulanum und Pompeji durch den Ausbruch des Vesuv verschüttet; nehmen wir auch an, dass die Mehrzahl der Malereien bereits geraume Zeit vorher gefertigt worden sei, so gehören sie doch gewiss schon jener Zeit an, da die griechische Kunst nach dem Mittelpunkte der Römerherrschaft hinübergetragen war und hier zum Theil mehr oder weniger bedeutende Modificationen erlitten hatte; wir würden sie somit, wie die Sculpturen dieser späteren Zeit, einem folgenden Abschnitt einreihen müssen, lägen uns anderweitig ächt griechische Malereien vor. Da dies aber nicht der Fall ist, so müssen sie uns den Mangel ersetzen, und sie sind dazu wenigstens insofern geeignet, als sie im Wesentlichen noch immer das Gepräge einer wirklich griechischen Auffassung an sich tragen. Viele von ihnen, und ohne Zweifel die wichtigsten, haben wir zugleich als Nachbildungen älterer Meisterwerke zu betrachten, indem die zumeist sehr bedeutsame Composition und die Auffassung oft einen sehr bemerklichen Gegensatz gegen die Ausführung bilden; auch spricht hiefür der Umstand, dass manche Compositionen (wie z. B. die des Perseus und der Andromeda — B. XI, 7) sich mehrfach in derselben Weise und nur mit verhältnissmässig geringen Abweichungen unter ihnen wiederholen. Auf die grössere oder geringere Flüchtigkeit der Ausführung, da sie zumeist nur zur Zimmerdekoration — und zwar in Städten von untergeordneter Bedeutung — dienen sollten, ist im Obigen ebenfalls schon hingedeutet. Trotz dieser Flüchtigkeit aber ist die Behandlung in den allgemeineren Beziehungen fast durchgehend so geistreich, verräth sie ein so lebhaftes Gefühl, dass auch aus diesem Verhältniss der überaus lebendige Kunstsinn, der die gesammte griechische Cultur durchdrungen hatte und der für unsre Fassungskraft beinahe unbegreiflich ist, ins hellste Licht tritt.

In den Wandgemälden von Pompeji und Herkulanum finden wir somit wenigstens einen Abglanz aus den letzten Entwicklungszeiten der griechischen Malerei, — einzelne Erscheinungen, die wir als Reminiscenzen ihres höchsten Blüthepunktes betrachten dürfen, Andres, was unmittelbar das Gepräge des spätgriechischen Charakters hat, Andres auch, was möglicher Weise bereits italischer (römischer) Entwicklung angehören dürfte. Rücksichtlich der Technik ist zu bemerken, dass die Arbeiten im Wesentlichen *al fresco* gemalt sind (in einer besonderen Weise dieser Technik, die zwar den schönsten Glanz der Farbe hervorzubringen geeignet war, die aber auch schon an sich eine flüchtige Ausführung bedingte), dass Temperafarben nur in sehr geringem Maasse angewandt erscheinen, und dass einzelne Beispiele von Mosaik-Gemälden vorkommen; die

letzteren theils als Fussböden, theils ebenfalls als Wandgemälde, deren in jüngster Zeit (im J. 1839) zu Pompeji drei entdeckt sind. Zu Herkulanum hat man ausserdem vier Marmortafeln gefunden, auf denen Zeichnungen mit Röthel enthalten sind; in Rücksicht auf die antike Zeichnungsweise haben diese ein sehr bedeutendes Interesse (mehr als die Zeichnungen der Gefässe), indem sie aus sehr bestimmten und genauen Conturen bestehen, die mit feinstem Formengefühl ausgeführt sind und mit denen eine zart gestrichelte Schattirung verbunden ist. — Der grösste Theil dieser Gegenstände befindet sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

Die wichtigeren Wandmalereien — diejenigen, die sich an den Hauptstellen der Wände befinden, — gehören vorzugsweise dem Gebiet der griechischen Mythe an, minder häufig den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannten historischen, mehr oder weniger dramatisch entwickelten Compositionen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben, d. h. bei denen es mehr auf das anmuthige Spiel der Form, als auf eine weitere Bedeutsamkeit des Inhalts ankommt. Ueber die Auffassung und Behandlung dieser Werke gilt im Allgemeinen das, was im Obigen bereits über den Gesamt-Charakter der griechischen Malerei gesagt ist. Die Ausführung ist sehr verschiedenartig; trotz der vorherrschenden Flüchtigkeit gestaltet sich das einzelne Werk zuweilen zu einem sehr harmonischen Ganzen, entwickelt sich darin zuweilen ein sehr schönes, gesättigtes und selbst durchgebildetes Colorit. Als hochbedeutsame Gemälde, die an die edelsten Leistungen griechischer Kunst zu erinnern scheinen, sind unter andern anzuführen: Achill, dem die Briseïs entführt wird; Medea, den Kindermord übersinnend (B. XI, 6), (dies zwar, wie man nicht ohne Grund annimmt, die Wiederholung von dem Bilde eines späteren Meisters, des Timomachus, der im Anfange des letzten Jahrhunderts v. Chr. blühte); Cassandra, vor Apollo sitzend (dies wunderbare Werk ist leider schon verblichen); Zephyr und Flora (von Andern anders benannt); Helena, die dem Menelaus zurückgegeben wird; Venus und Adonis (B. XI, 4); Neptun und Amynone (B. XI, 5); das Urtheil des Paris (B. XI, 8); Chiron und Achill, u. a. m. Einzelne, wie das schon genannte Opfer der Iphigenia, erscheinen mehr als nüchterne Copien würdigerer Werke. Unter den mehr dekorativen Figuren und Gruppen sind als höchst reizvolle Arbeiten vornehmlich hervorzuheben: mehrere kleine Gestalten von Tänzerinnen (B. XI, 2 u. 3), mehrere Gruppen männlicher und weiblicher Centauren, Weiber auf chimärischen Thieren (B. XI, 9 u. 10), Bacchantinnen und Aehnliches, — Gemälde in denen sich die spätere Richtung der griechischen Kunst ziemlich deutlich ausspricht. — Hiebei ist auch jenes berühmte Mosaik, die sogenannte Alexander-schlacht (B. XII, 1—6), anzuführen, welches im J. 1831 auf dem Fussboden eines Zimmers in Pompeji entdeckt ward. In diesem

Bilde, welches eine Schlacht zwischen Römern oder Griechen und Barbaren (höchst wahrscheinlich Kelten) darstellt, entwickelt sich eine vom kühnsten Leben erfüllte Handlung, deren gedrängte, fast tumultuarische Composition jedoch schon von dem gemessenen Style der griechischen Blüthezeit abweicht und für die Zeit zunächst nach Alexander dem Grossen charakteristisch sein dürfte.

Neben jenen Hauptbildern finden sich, auf den Nebefeldern, namentlich auf dem Sockel der Wände, andre Darstellungen, die mancherlei verschiedenartige Gegenstände vorstellen. Diese Gemälde sind zwar zumeist noch ungleich flüchtiger ausgeführt, als die Hauptbilder, doch bieten sie als Beispiele für die untergeordneten Richtungen aus den späteren Zeiten der antiken Malerei, ebenfalls ein namhaftes Interesse dar. Es sind theils zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen; theils komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche nicht ohne guten Humor die Geschäfte des gewöhnlichen Lebens treiben; so erscheint namentlich die Darstellung eines Maler-Ateliers als ein sehr ergötzliches Bild. Theils sind es wirkliche Genremalereien (Rhyparographien), diese aber höchst unbedeutend und arg geschmiert, so dass sich kaum etwas Besondres über sie sagen lässt. Theils Landschaften (B. XI, 13), zumeist auch sehr flüchtig gemalt; bei ihnen herrscht die Darstellung von Architekturen vor, doch finden sich auch einzelne Bilder, welche, bei einer etwas sorglicheren Ausführung, die eigentliche landschaftliche Natur zu ihrem Gegenstande haben und diese, in Zeichnung und Farbe, in einer streng historischen Weise (den Landschaften des Nicolas Poussin unter den Modernen vergleichbar) auffassen. Theils sind es sogenannte Stilleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. vorstellend (B. XI, 14 u. 15), die frei und keck, aber mit grosser Naturwahrheit gemalt sind und zuweilen ein auf ansprechende Weise abgeschlossenes Ganze bilden.

Endlich sind noch jene Darstellungen phantastischer Architekturen, schlanke, rohrähnliche Säulen, die sich luftig emporbauen und auf spielende Weise durch leichte Gebälke verbunden und mannigfaltig geschmückt erscheinen, zu erwähnen (B. XI, 16 u. 17). Diese bilden theils eine anmuthige Einrahmung der Hauptfelder an den Wänden, theils gestalten sie sich zu einer selbständigen Dekoration. Eine lebhaft und reiche, wenn auch spielende Phantasie spricht sich auch in diesen zierlichen Gebilden aus. Doch scheint es, dass sie vornehmlich erst dem späteren Zeitalter Augusts angehören.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zufolge der Aeusserung *Vitruv's*, VII, 5. Dass dem *Vitruv* diese Neuerung in der Bemalung der Wände (wie er jene arabeskenhaften Architekturen bezeichnet) als eine grosse Verkehrtheit des Geschmackes erscheint, darf bei der höchst prosaischen Kunstansicht, die überall bei ihm zu Grunde liegt, nicht weiter befremden.



## NEUNTES KAPITEL.

### DIE ALT-ITALISCHE, VORNEHMLICH ETRUSKISCHE KUNST.

#### §. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Als ein sehr wichtiges und eigenthümlich interessantes Zwischenglied in der Geschichte der classischen Kunst erscheinen die künstlerischen Unternehmungen, die in Italien, unabhängig von den grossgriechischen Colonieen in der südlichen Hälfte des Landes, zur Ausführung kamen.<sup>1</sup> Sie bereiteten gewissermaassen den Boden vor, auf welchem sich nachmals die römisch-griechische Kunst in ihrem selbständigen Glanze entfalten sollte. Betrachten wir diese Leistungen in einem umfassenden Ueberblick, so bemerken wir auf der einen Seite allerdings sehr charakteristische Eigenthümlichkeiten, auf der andern Seite jedoch ein Zusammenwirken verschiedenartiger Einflüsse, ein Zusammenschmelzen verschiedenartiger Cultur-Elemente, welches eine, von den bisher besprochenen Bestrebungen des Alterthums auffallend abweichende Erscheinung darbietet. Es liegt hierin etwas Verwandtes mit den künstlerischen Bestrebungen der neueren Zeiten, und es finden sich auch noch andre Momente, die gewissermaassen als eine Vordeutung auf die letzteren zu fassen sein dürften. Die Anschauung der historischen und der culturhistorischen Verhältnisse gibt übrigens den Faden, um jene verschiedenartigen Elemente zu sondern.

Die Urbewohner Italiens (wenigstens die von Mittel- und Unter-Italien) erscheinen als ein pelasgischer Volksstamm, dem der Urbewohner von Griechenland wenigstens nahe verwandt. Mancherlei

<sup>1</sup> Vgl. Micali, *Storia degli antichi popoli italiani*, II. c. 25, u. III. (Kupfer- tafeln, die eine reiche Uebersicht gewähren). — Inghirami, *Monumenti etruschi*. — K. O. Müller, *die Etrusker*, II, S. 223, ff. — Abeken, *Mittel- Italien vor den Zeiten römischer Herrschaft*, 1843. — Neueres Prachtwerk: *Musci Etrusci, quod Gregorius XVI. P. M. in aedibus Vaticanis constituit, monumenta etc.* Roma 1842. — Micali, *Monumenti inediti*, Firenze 1844.

erhaltene Werke bezeugen dieselbe Sinnesrichtung, die wir bei den griechischen Werken des heroischen Zeitalters wahrnehmen. Dann aber breitet sich vom Norden her, bis an den Tiberstrom vordringend, das Volk der Etrusker, ein dem Griechischen fremder Stamm, aus, und gelangt hier, in Ober- und Mittel-Italien, zu hoher politischer Bedeutung. Seine vorzüglichste Blüthe gehört dem Zeitalter der Gründung Roms und den zunächst folgenden Jahrhunderten an. Die Etrusker erscheinen als ein Volk von entschieden künstlerischer Anlage; sie sind das eigentliche Künstlervolk unter den italischen Nationen; sie sind es namentlich die, die künstlerischen Bedürfnisse der Römer, bis diese den griechischen Geschmack unmittelbar zu sich überpflanzten, befriedigten, und insbesondere gehören ihnen die mächtigen Werke an, die zu Rom in den letzten Zeiten der Königsherrschaft, da diese (von Tarquinius Priscus bis Tarquinius Superbus) auch politisch unter etruskischem Einflusse stand, ausgeführt wurden. Die künstlerische Richtung der Etrusker hat, wie bereits angedeutet, ihre besondere Eigenthümlichkeit; zugleich lässt sich an ihnen die Fähigkeit zu einer fortschreitenden Bildung und Entwicklung aufs Deutlichste wahrnehmen; aber diese Bildungsfähigkeit ist bei ihnen, soviel wir urtheilen können, eine sehr materielle, mehr handwerksmässige. Sie empfinden das Bedürfniss einer höheren und freieren Vollendung, aber sie sind nicht im Stande, dies Ziel aus eigener, innerer Kraft zu erreichen; sie sind geneigt, das Fremde sich anzueignen, sie wissen dasselbe mehr oder minder bedeutsam umzugestalten, aber sie vermögen daraus nicht ein vollendetes Neues zu entwickeln. Sie sind erfindungsreich und mehr ausgezeichnet in allen handwerksmässigen Theilen der Kunst, seien diese dem Nutzen der Gemeinde oder seien sie dem Schmucke des Privatlebens gewidmet, aber sie kennen nicht die höchste, die ideale Bedeutung der Kunst.

So scheint es, dass die Etrusker sich zunächst der älteren pelasgischen Cultur (welcher in Griechenland der dorische Geist entschieden feindlich gegenüber trat) zugeneigt und die Elemente derselben weiter ausgebildet haben; einzelne Züge wenigstens sprechen dafür. Nachmals dürfte eine gewisse Annäherung an die orientalische Kunst stattgefunden haben, was sich durch die Vermittelung ihres ausgebreiteten Handels leicht erklären lässt; wie weit aber ein solcher Einfluss sich erstreckt habe, möchte sehr schwer zu entscheiden sein. In der jüngeren Zeit der etruskischen Kunst, als die der Griechen ihrer Vollendung entgegenschritt und als sie auf dem Gipfel ihrer Blüthe stand, zeigt sich eine sehr entschiedene Aufnahme griechischer Bildungsweise, oft mit Glück, zumeist jedoch in jener vorherrschend handwerksmässigen Auffassung. Dies ist namentlich seit den Zeiten einer mehr und mehr untergeordneten politischen Stellung (die Schwächung Etruriens beginnt nach der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr.) der Fall und dauert bis

zu den letzten Zeiten etruskischer Kunstübung, bis in die ersten Jahrhunderte nach Chr. Geb. hinab. Immer aber, und auch wo die etruskischen Künstler sich der griechischen Kunst nah anzuschliessen scheinen, und selbst in ihren spätesten Arbeiten, ist zugleich ihr eigenthümlicher Charakter unverkennbar. Die Betrachtung der einzelnen Zweige ihrer Kunst, soweit uns Denkmäler derselben erhalten sind, wird das eben Gesagte näher verständlich machen.

§. 2. Bauwerke von pelasgischer Art.

Zu den alterthümlichsten Werken italischer Architektur gehören die Mauern der alten Städte, die sehr häufig in jener cyklopischen Bauweise — aus polygonen Steinblöcken, die Thore mit schräger Neigung der Seitenwände, — aufgeführt sind, wie in Griechenland die von den pelasgischen Urbewohnern erbauten Mauern. Die Lande der Sabiner und Latiner (südöstlich vom Tiberstrom) sind an solchen Werken überaus reich; fast alle Orte enthalten hier Reste von denselben. Auch in Etrurien finden sie sich; doch herrscht hier das Bestreben vor, die Steine regelmässiger, in horizontalen Schichten, übereinander zu legen, so dass diese Werke zwischen der polygonischen Bauweise und dem Quaderbau in der Mitte stehen. Man darf vielleicht schon diese Erscheinung als ein Zeugniß für die Fortbildung pelasgischer Bauweise durch die Etrusker betrachten. Die Mauern von Volterra, Fiesole, Cortona, Roselle, Populonia sind in dieser Beziehung vornehmlich anzuführen. (B. XIII, 1—3.)

Sodann finden sich mehrfach Anlagen, die ganz der Structur der altgriechischen Thesauren entsprechen, in denen die Räume in einer Gewölbform durch übereinander vorkragende (horizontal liegende) Steine bedeckt sind. In solcher Art sind mehrere unterirdische Gemächer, vermuthlich Gräber, zu Norba, Vulci, Tarquinii erbaut. Ein ähnliches besitzt Rom, in dem unteren Gemach des Carcer Mamertinus, dem sogenannten Tullianum, am Abhange des capitolinischen Berges, welches der Sage nach von König Servius Tullius als ein Gefängniß erbaut wurde, augenscheinlich aber zu dem Zwecke eines Quellbehälters bestimmt war.<sup>1</sup> Ein andres findet sich zu Tusculum, wo es als Wasserbehälter für eine Wasserleitung dient; dies Gemach ist von viereckiger Grundform und seine Bedeckung erscheint in der Form eines spitzbogigen Tonnengewölbes.<sup>2</sup> (B. XIII, 9 u. 10.) — Ein altes Thor zu Arpino, ist ebenfalls im Spitzbogen, durch horizontale, vorgekragte Steine (scheinbar) gewölbt. — Am Merkwürdigsten jedoch sind unter den Anlagen solcher Art die sogenannten Nuraghen auf der gegenüberliegenden

<sup>1</sup> Vgl. P. W. Forchhammer im Schorn'schen Kunstblatt, 1839, No. 93. — Nach Forchhammer's Ansicht sind auch die sämmtlichen Thesauren des alten Griechenlands nichts als Quellbehälter.

<sup>2</sup> Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern Athens, c. 5. V, II.

Insel Sardinien (B. XIII, 24 u. 25.), die, wie es scheint, schon den Griechen bekannt waren und von ihnen dem Dädalus zugeschrieben wurden. Diese Werke sind aber nicht unter der Erde, sondern frei, als thurmartige, kegelförmige Bauten von 30 bis 50 Fuss Höhe, aufgeführt. Im Innern haben sie kreisrunde, eiförmige Gemächer, deren Ueberwölbung vollständig in der Weise der altgriechischen Thesauren gebildet ist. Gewöhnlich befinden sich zwei oder drei solcher Gemächer in dem Einen Thurmbau übereinander; durch schmale, in der Dicke der Mauer angebrachte Treppchen stehen dieselben miteinander in Verbindung. Am Fuss des Monumentes führt ein kleiner Eingang in das Innere. Diese Nuraghen kommen auf Sardinien in nicht unbedeutlicher Anzahl vor. Einige sind mit Mauerwerk umgeben; andere sind mit kleineren Kegelhürmen zu Gruppen zusammengestellt.<sup>1</sup>

## §. 3. Der etruskische Gewölbebau.

Es ist schon oben (Kap. VII) bemerkt worden, dass in dem Thesaurerbau das Princip der Gewölbeconstruction bereits — wenn auch nur in der vertikalen Fläche — zu Grunde liegt, und dass vermuthlich der abweichende Formensinn des dorischen Stammes es verhinderte, dass man in Griechenland selbst aus solcher Anlage nicht zu der von wirklichen Gewölben überging. Was dort unterlassen wurde, das geschah in Italien durch die Etrusker. Unter den von ihnen ausgeführten Werken sind verschiedene Gewölbebauten, aus Keilsteinen gearbeitet, erhalten, und von dem mächtigsten derselben liegt uns eine sichere Bestimmung seines Alters vor. Dies sind die Cloaken zu Rom, unterirdische gewölbte Kanäle, welche angelegt wurden, um aus den Sümpfen und Seen, die zu den Seiten des palatinischen Berges lagen, das Wasser abzuführen und solcher Gestalt die Niederungen zwischen den römischen Bergen bewohnbar zu machen und die auf letzteren vorhandenen Ansiedlungen zu Einer Stadt zu vereinen. Dies Riesenwerk wurde unter der Herrschaft der tarquinischen Fürsten, seit der Zeit um den Beginn des sechsten Jahrhunderts v. Chr., ausgeführt. Der Hauptkanal, in welchem die übrigen Zweige sich vereinigen, ist die berühmte Cloaca maxima; sie ist 20 Fuss breit; am Ausflusse in die Tiber liegt ihr Boden etwa 27 Fuss unter dem uns bekannten späteren Pflaster des alten Roms, so dass die Fundamente dieser ungeheuren Masse, welche über zwei Jahrtausende die grössten Gewichte ungestört getragen, gewiss mehr als 40 Fuss unter dem Boden angelegt werden mussten.<sup>2</sup> Um der Gewalt des eindringenden Tiberwassers

<sup>1</sup> Vgl. *Petit-Radel, notices sur les Nuraghes de la Sardaigne, — Micali, storia degli antichi popoli italiani*, II. p. 46; III, p. 123; t. 71.

<sup>2</sup> Vgl. *Bunsen*, in der Beschreibung der Stadt Rom, I, S. 152, ff. Die Gründe gegen die Annahme einer späteren Erbauungszeit der Cloaken sind hier sehr einleuchtend auseinander gesetzt.

eine stärkere Kraft entgegenzusetzen, wurde der Cloaca ein starkes Gefäll gegeben, die Breite nach der Mündung hin vermindert und diese letztere in spitzem Winkel auf den Fluss zu gerichtet. (B. XIII, 11.)

Die Anlage der Cloaken von Rom ist zugleich ein Beispiel der grossartigen Weise, in welcher die Etrusker die für den öffentlichen Nutzen bestimmten Unternehmungen durchzuführen wussten. Zu den Werken solcher Art gehört, ebenfalls als eins der bedeutendsten, der um das Jahr 393 ausgeführte Emissar (Ableitungskanal) des albanischen Sees, der mit grosser Kunst angelegt und durch hartes vulkanisches Gestein in einer Länge von 7500 Fuss gebrochen ist; an seinen Mündungen zeigt sich wiederum der regelmässige Gewölbebau mit Keilsteinen. — Sonst sind, als gewölbte Anlagen, zunächst besonders einige alte Gräber im mittleren Etrurien und eine merkwürdige Cisterne in Volterra, aus drei, von Pfeilerstellungen getragenen Tonnengewölben bestehend,<sup>1</sup> zu nennen.

Im Allgemeinen scheint es zwar, dass man sich des Gewölbes mehr seiner technisch vortheilhaften Construction wegen bedient, als dass man die Bogenlinie zu einer eigentlich ästhetischen (künstlerischen) Wirkung auszubilden gestrebt habe. Und allerdings ist dies für den künstlerischen Charakter der Etrusker sehr bezeichnend. Gleichwohl konnte es nicht ausbleiben, dass man diese Weise der Construction auch für den wirklichen Freibau anwandte, und dass man somit, fast nothgedrungen, zu einer gewissen Ausbildung der Bogenform im künstlerischen Sinne gelangte. Den vorhandenen Denkmälern gemäss fand dies vornehmlich an den Thoren statt, für deren Erbauung sich die breite Sprengung des Gewölbebogens besonders empfehlen musste. Hochalterthümlich erscheint unter den etruskischen Thoren namentlich das von Volterra<sup>2</sup> (B. XIII, 7 u. 8.), das sehr schlicht und massig aufgeführt ist und nur in den etwas feineren Kämpfergesimsen eine spätere Restauration (die indess mehr einen spät-etruskischen, als römischen Charakter hat) zu verrathen scheint. Der Schlussstein an den Bogen dieses Thores und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen und schweren menschlichen Köpfen, die mächtig hervorragen, geschmückt, — eine rohe Weise der Dekoration, gleichwohl höchst bedeutsam, sofern nämlich in deren Anordnung die Hauptmomente der Bogenbildung, Beginn (zugleich Widerlage) und Schluss, auf bestimmte Weise durch ein rein ästhetisches Mittel hervorgehoben sind. Aber auch dies Princip ist, soweit wir urtheilen können, bei den Etruskern (und ebenso bei den Römern) nicht weiter ausgebildet worden. Wie dies Thor den späteren Bewohnern von Volterra selbst schon als das Werk eines hohen Alterthums, gewissermaassen als ein Werk mythischer Vorzeit, erschien, bezeugt der Umstand, dass es sich auf einer der

<sup>1</sup> Gori, *Museum Etruscum*, I, t. 11—13.

<sup>2</sup> Micali, a. a. O., t. 7, 8.

volterratischen Aschenkisten, bei der Darstellung einer mythischen Kampfszene, nachgebildet findet. Sonst werden auch häufig auf den Aschenkisten bogenförmige Thore vorgestellt (doch stets ohne Andeutung jener Köpfe), besonders da, wo der Zugang zur Unterwelt bezeichnet werden soll. Dieser Umstand lässt wenigstens erkennen, dass den Künstlern der späteren Zeit die Form des Bogens im Allgemeinen, und namentlich, wo es die Andeutung unterirdischer Bauten galt, sehr geläufig war.

Zwei andere etruskische Thore haben sich zu Perugia erhalten. An ihnen erscheint eine ungleich reichere und feinere Dekoration, die auf eine beträchtlich spätere Zeit deutet, die aber bereits den Formen der griechischen Architektur nachgeahmt ist. Doch sind die letzteren hier wesentlich anders behandelt, als etwa an den Thoren und Triumphpforten der römischen Kunst; theils tritt das griechische Element einfacher und schlichter, eben nur als eine Dekoration hinzu, theils entspricht diese Dekoration der Weise, wie auch sonst die griechischen Formen von den Etruskern behandelt werden. Das eine von diesen Thoren, das sogenannte Thor des Augustus, steht noch aufrecht. (B. XIII, 12.) Der Bogen desselben ist ohne weitere Zierde und nur von einem einfachen Kehlleisten als Archivolte umfasst. Darüber jedoch erhebt sich ein etwas barbarisirt griechischer Schmuck: eine Art dorischen Frieses, der aber statt der Triglyphen kurze ionische Pilaster mit Kannelüren (in den Metopen runde Schilde) hat; oberwärts noch ein anderer, leichterer Bogen und schlanke Pilaster (diese ohne Kannelüren) zu dessen Seiten. Das andre Thor ist die sogenannte Porta Marzia. Von ihm ist nur noch der Bogen mit seinen Verzierungen übrig, indem das Thor bei dem Bau der Citadelle von Perugia (im Jahr 1540 n. Chr., unter Papst Paul III.) abgebrochen und jener Bogen in eine der Aussenmauern der Citadelle eingesetzt wurde. Die Archivolte des Bogens hat eine schön bewegte Formation (eine Welle von eigenthümlich vollem Profil, das der Bewegung der Bogenlinie wohl angemessen zu sein scheint). Zu den Seiten des Bogens steigen Pilaster mit einer Art korinthischen Kapitales empor; zwischen der oberen Hälfte dieser Pilaster läuft, gewissermaassen als Fries über den Bogen, eine Reihe kleinerer Pilaster hin; diese sind durch Gitter verbunden, über denen theils Pferdeköpfe, theils menschliche Halbfiguren emporragen. Die ganze Dekoration ist mit Geschmack angeordnet; nächst den einfacheren Bögen der Wasserleitung am Windethurm zu Athen dürfte sie, unter den erhaltenen Monumenten des Alterthums, das interessanteste Beispiel für eine mehr griechische als römische Behandlung der Bogenform abgeben.

So treten uns in der etruskischen Kunst der Gewölbebau mit Keilsteinen und die Bogenform zuerst in ihrer Bedeutsamkeit entgegen. Es ist möglich, dass die Erfindung der wirklichen

Gewölbe-Construction schon früher (etwa von den Aegyptern)<sup>1</sup> gemacht worden ist; doch erscheint sie nirgend anders in einer irgend bemerkenswerthen Ausdehnung, und namentlich hat sie vor den Etruskern nirgend zu einer ästhetischen Ausbildung Anlass gegeben. Zugleich ist kein Grund vorhanden, ihnen, falls sich auch vollkommen gesicherte Zeugnisse einer älteren Anwendung dieser Construction vorfinden sollten, desshalb das Recht der Erfindung streitig zu machen, da eine solche sehr füglich an verschiedenen Orten, unabhängig von einander, statt finden konnte; jedenfalls aber gehen sie darin den Griechen voran, bei denen Demokritus erst gegen das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. den Bogenbau mit Keilsteinen erfunden haben soll. Und wenn wir ferner in andern Ländern die — von der Construction unabhängige — Form der Gewölblinie vorfinden, wie in den altgriechischen Thesauren, in den ägyptischen Felsengräbern und vornehmlich in den indischen Felsbauten (in denen der Buddhisten), so erscheint doch auch hier diese Form mehr oder weniger als eine zufällige und namentlich hat sie nirgend zu einer, für das Aeussere wirksamen Ausbildung Anlass gegeben. So erklärt es sich denn auch, dass wir bei den Bauten der Römer da, wo die erhaltenen Monumente uns in grösserer Bedeutsamkeit entgegenreten (bei denen aus dem Beginn der Kaiserzeit), den Gewölbe- und Bogenbau plötzlich in höchst umfassender Anwendung und Ausbildung vorfinden. Die Etrusker somit sind es, bei denen wir die Keime des neuen architektonischen Princips, welches die Architektur auf einen ungleich höheren Grad der Entwicklung erheben sollte, zu suchen haben. Doch waren so wenig sie, als die Römer im Stande, dies Princip in seiner vollen ästhetischen Bedeutsamkeit zu erkennen. Die freie, selbständige Entwicklung der aufstrebenden Bogenform blieb dem germanischen Geiste vorbehalten, und erst in dem Dome von Köln sollte sie ihre Verklärung finden. Wohl aber leitet, von den ältesten Werken der Etrusker bis zu den Bauten des germanischen Mittelalters, eine ununterbrochene Kette künstlerischer Bestrebungen hinüber.

#### §. 4. Die etruskischen Grabmäler.

Es ist schon im Vorigen angedeutet worden, dass die Bogenform, trotz ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit, in der etruskischen Architektur gleichwohl, und namentlich wo diese auf rein monumentale Zwecke hinarbeitete, keine sonderlich ausgedehnte Anwendung gefunden hat. Im Gegentheil steht sie hier den übrigen Formen noch als eine fast fremdartige gegenüber. Wir wenden uns nunmehr zur

<sup>1</sup> Vergl. den ersten Abschnitt, Kap. IV, §. 8, Anm. — Rundbogige Thore haben wir oben, Abschnitt I, Kap. V, A. §. 4. an den assyrischen Reliefs von Chorsabad nachgewiesen.

Betrachtung der letzteren, die indess wiederum in sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit erscheinen.

Unter den erhaltenen Monumenten der etruskischen Architektur haben (mit Ausnahme der vorgenannten) vornehmlich die Grabmäler eine höhere Bedeutung. Sie sind zum Theil in einer grossartigen Weise ausgeführt. Unter ihnen sind besonders drei Gattungen zu unterscheiden, an denen sich, wie es scheint, die verschiedenen Stufen der künstlerischen Entwicklung charakterisiren.

Die erste Gattung der Grabmäler schliesst sich unmittelbar dem niedrigsten Stande künstlerischer Entwicklung an; vielleicht darf man auch in ihr wiederum die Aufnahme jener alt-pelasgischen Cultur-Momente erkennen. Sie ist aus der Form der rohen Erdhügel hervorgegangen und scheint häufig noch an dieser Form festgehalten zu haben, indem man dem Erdhügel nur einen kreisrunden, aus Steinen sorgfältig gearbeiteten Untersatz zufügte. (Ein Monument solcher Art, aus der griechischen Urzeit, ist bereits oben [Kap. VII.] genannt worden.) Dann aber ging man aus dieser Form, während sich bei andern Völkern daraus die vierseitige Pyramide entwickelte, zu der von kegelförmigen, zuweilen in Stufen sich erhebenden Bauten über. Auch entwickelte man diese Anlage noch weiter, indem man mehrfache Bauten solcher Art auf einem gemeinsamen Untersatze vereinigte. Zuweilen wurden diese Werke in mächtigen Dimensionen aufgeführt, zuweilen (wohl in späterer Zeit) aber auch nur nach kleinem Maasse.<sup>1</sup>

Unter den im Obigen genannten hochalterthümlichen Werken scheinen bereits die Nuraghen von Sardinien hierher zu gehören. Im eigentlich etruskischen Lande sind zunächst mehrere kreisrunde Unterbauten hügel förmiger Monumente zu nennen, die sich in der Nekropolis von Tarquinii erhalten haben und deren Brüstungsmauern mit Gliederungen von einfachem, aber kräftigem Profil versehen sind. Ein andres Monument, ebendasselbst, erhebt sich als treppen förmiger Kegel. — Andre kreisrunde Unterbauten finden sich in der Nekropolis von Viterbo; über einem derselben, am Eingange des Thales von Castel d'Asso, scheint sich ebenfalls ein Stufenkegel erhoben zu haben. — Vor allen bedeutend aber ist das Monument in der Nekropolis von Vulci, welches den Namen der Cucumella führt.<sup>2</sup> (B. XIII, 21.) Sie bildet einen kreisrunden Unterbau von mehr als 200 Fuss im Durchmesser; in der Mitte ragt ein viereckiger Thurm, gegenwärtig etwa 30 F. hoch, empor, zu seiner Seite ein kegelförmiger Thurm; vermuthlich war jener viereckige Thurm ursprünglich von vier Kegelthürmen umgeben. Bei den bisherigen Aufgrabungen der Cucumella (die leider nur, wie es scheint, noch wenig umfassend gewesen sind) haben sich mancherlei Reste architektonischer und

<sup>1</sup> Vgl. besonders: *Monumenti inediti dell' istituto di corrispondenza archeologica*, t. 41.

<sup>2</sup> *Mon. ined.*, a. a. O. — *Micali*, a. a. O., t. 62.



dekorirender Details gefunden, die auf eine reiche Ausbildung der Gesamtanlage schliessen lassen. Diese architektonischen Details, (B. XIII, 4—6.) namentlich die Säulenformen, werden weiter unten, bei dem Tempelbau der Etrusker, näher in Betracht zu ziehen sein. Ein anderer kreisrunder Unterbau, der vermuthlich einen Kegelhurm trug, findet sich in der Nähe der Cucumella; er wird la *Rotonda* genannt. — Als späte Nachahmung dieser alterthümlichen Form sind ein Paar kleine kegelförmige Monumente in der Nekropolis von Volterra zu nennen, die sich über quadraten Grundflächen von nur neun Fuss Breite erheben.<sup>1</sup>

Zu den Monumenten dieser Gattung gehört ferner das sog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano, (B. XIII, 22 u. 23.) das über einem viereckigen Unterbau, von 25 Fuss ins Gevierte und 24 Fuss Höhe, fünf kegelförmige Spitzsäulen, die mittlere von stärkerer Dimension, enthält. Durch unzweckmässige Restauration sind die ursprünglichen Formen und Dimensionen etwas gestört; doch lässt sich annehmen, dass die Kegel auf den Ecken nicht über 25, derjenige in der Mitte nicht über 30 Fuss Höhe hatten. Aehnliche Grabmonumente, wie dies, sieht man auch auf den Reliefs etruskischer Aschenkisten dargestellt. — Endlich liegt das Princip solcher Anlagen dem Bericht, den wir über das kolossale Grabmal des Etruskerfürsten Porsenna bei Clusium besitzen,<sup>2</sup> zu Grunde; dieser Bericht ist indess auf eine Weise ins Märchenhafte und Phantastische übertrieben, dass es schwierig ist, die erste Tradition herauszufinden. Es war ein viereckiger steinerner Unterbau von 300 Fuss ins Gevierte und 50 Fuss Höhe, im Innern ein Labyrinth verworrener Gänge enthaltend, darüber fünf Pyramiden, vier auf den Ecken und eine in der Mitte, jede an der Basis 75 Fuss breit und 100 Fuss hoch; darüber lag, die sämtlichen Pyramiden verbindend, ein eherner Kreis und Hut, d. h. wohl ein hervorragendes Schattendach, an welchem Glocken durch Ketten aufgehängt waren; über diesem Hut folgten abermals vier Pyramiden (ohne Zweifel auf den Ecken); dass diese aber wiederum einen Boden und auf diesem nochmals fünf Pyramiden getragen haben sollten, wie Plinius angiebt, scheint sagenhafte Ausschmückung zu sein.

Die zweite Gattung der Grabmäler, wesentlich verschieden von den vorgenannten, besteht aus architektonischen Façaden, zu denen man die Wände der Felsen ausgemeisselt hat. Solche Monumente finden sich an mehreren Orten; sehr zahlreich in den Nekropolen der etruskischen Orte Orchia (heute Norchia

<sup>1</sup> *Inghirami, annali dell' inst. di corr. arch. IV, p. 20, ff.*

<sup>2</sup> Bei *Plinius*, H. N. XXXVI, 19, 4. Vgl. u. a. *Müller's Etrusker II, S. 224.*

genannt) und Axia (heute Castel d'Asso oder Castellaccio), beide unfern von Viterbo.' Hier sind die Seitenwände der Thäler, welche zu den Begräbnisstätten dienen, ganz in diese architektonischen Formen umgestaltet. Ein eigenthümlich ausgebildeter Styl spricht sich in ihnen aus; sie sind die einzigen Monumente, die uns einen näheren Begriff von der besonderen Weise der Bildung und Behandlung der Formen bei den Etruskern geben. Die Façaden sind im Wesentlichen einfach gestaltet, zunächst auffallend durch die schräge (pyramidalische) Neigung der Wände, worin ein gewisses orientalisches oder, wenn man will, ägyptisches Element anzuklingen scheint, obgleich sonst mit ägyptischer Formenbildung keine Verwandtschaft wahrzunehmen ist. Ein, zumeist reich zusammengesetztes und sehr hohes Kranzgesims bildet die Bekrönung dieser Façaden. Eine starke Platte, durch ein Paar Zwischenglieder von der Fläche der Façade getrennt, erscheint als der Haupttheil des Kranzgesimses; darüber erhebt sich noch ein besonderer Aufsatz, als dessen Hauptglied eine Art umgekehrter Welle oder ein grosser Viertelsstab erscheint und dessen Bekrönung wiederum eine kleinere Platte bildet. Alle Glieder von bewegter Formation, die hiebei vorkommen, sind eigenthümlich voll und derb gestaltet, fern von der straffen Elasticität der griechischen Gliederformation; durch den Vorgang solcher Bildungen erklärt sich, wenn auch nur zum Theil, die derbere und schwerere Weise, in welcher zu den Zeiten der römischen Kunst die griechischen Architekturformen umgewandelt worden. An der Vorderseite der Grabfaçaden ist eine Thür dargestellt, der griechischen Thürbildung ähnlich, doch wiederum auf eigenthümliche und jener Gliederformation entsprechende Weise behandelt. Diese Thür bildet aber nicht den Eingang in das Grab; vielmehr ist letzterer unter dem Fusse des Monumentes angebracht und stets verdeckt. Die Grabkammern sind zumeist nur klein. Einige Façaden zeigen ein doppeltes Geschoss, indem zwei Thüren über einander angebracht und durch einen Balkon-artigen Vorsprung von einander getrennt sind. Auch kommt der Fall vor, dass zu den Seiten der Façade eine Art schmaler Flügel, ebenfalls mit den Darstellungen von Thüren versehen, vorspringen. — Der Gesamteindruck dieser Monumente ist der eines feierlichen Ernstes, der durch ihre einfache Hauptform ebenso, wie durch das imponirende Kranzgesims hervorgebracht wird.

Zwei der Monumente in der Nekropolis von Orchia sind wiederum ganz abweichend von den übrigen (B. XIII, 15.); sie zeigen eine Nachahmung von den Façaden griechisch-dorischer Tempel, gehören somit ohne Zweifel den jüngeren Zeiten der etruskischen Kunst an. Doch sind die griechischen Formen hier ziemlich willkürlich und

<sup>1</sup> *Inghirami, Monumenti etruschi, IV.* — Wichtiger: *Monum. ined. dell' inst. di corr. arch., t. 60, ff.*; und *Orioli, in den Annali dell' inst., V., p. 18, ff.*

ohne eigentliches Verständniss gebildet. Am auffallendsten ist die weitläufige Stellung der Säulen und Pfeiler, welche frei ausge-meisselt die Gebälke trugen und gegenwärtig zwar verschwunden sind, doch noch die Spuren ihrer Stellung nachgelassen haben. So scheint das eine Monument, dessen Fries 16 Triglyphen zählt, nur zwei Säulen *in antis* gehabt zu haben; das andre, ursprünglich etwa mit 22 Triglyphen, bildete sogar nur einen viersäuligen Prostyl (falls nicht die Säulen auf den Ecken gedoppelt waren). Diese weitläufige Säulenstellung ist um so auffallender, als die Giebel sehr hoch sind (beinahe =  $\frac{4}{5}$  der Säulenhöhe), somit eine schwere Last bilden. Beides, die Säulenstellung und die Giebelhöhe, scheint aber durch die Eigenthümlichkeiten des etruskischen Säulenbaues (über den weiter unten das Nähere) veranlasst zu sein.

An einigen Orten, wie zu Toscanella, Sutri, Bomarzo,<sup>1</sup> sind die Grabkammern ebenfalls in senkrechte Felswände eingemeisselt, doch äusserlich nur durch eine sehr mässige Verzierung des Einganges ausgezeichnet.

Die dritte Gattung der Grabmäler besteht aus solchen, die äusserlich keine weitere Bezeichnung tragen, die vielmehr ganz als unterirdische, in den Tuffstein eingegrabene erscheinen. Bei ihnen kommt somit nur die architektonische Anordnung des Innern, die hier jedoch zumeist bedeutsamer ist, als bei den vorgenannten Monumenten, in Betracht. Ein schmaler Gang oder eine Treppe führt gewöhnlich in diese Gräber hinab, zunächst zu einem Vorraum von etwas grösserer Ausdehnung (dem Atrium der etruskischen Häuseranlage entsprechend), an dessen Seiten sich die Grabkammern, in der Regel symmetrisch geordnet, anschliessen. Bisweilen sind in diesen Räumen kurze Pfeiler (viereckig, mit einfachen Deckgesimsen) zur Unterstützung der Decke stehen geblieben. Die Decken sind entweder flach oder in giebelförmiger Schräge, selten in einer gewölbartigen Linie gearbeitet; zuweilen sieht man an ihnen die Nachahmung hölzernen Sparrwerkes dargestellt. Die Gräber solcher Art sind sehr zahlreich, die interessantesten sieht man in der Nekropolis von Vulci; ein Grab mit einer oben und einer schief weiter abwärts liegenden Cella bei Corneto; ein besonders merkwürdiges mit sechs Kammern bei Cerveteri. Unter denjenigen von Vulci ist namentlich ein in neuerer Zeit aufgegrabenes<sup>2</sup> (B. XIII, 28 u. 29.) von eigenthümlicher Schönheit. Das Sparrwerk der Decke ist hier zum Theil mit grosser Zierlichkeit gearbeitet. In dem einen Gemach dieses Grabes bildet die Decke, über einer oblongen Grundfläche, ein flaches halbkuppelförmiges Gewölbe, wobei jedoch die Nachahmung der Holz-

<sup>1</sup> *Mon. ined. dell' inst.*, t. 40.

<sup>2</sup> *Mon. ined. dell' inst.* t. 41.

construction wiederum insofern beibehalten ist, als die nach dem Mittelpunkt zusammenlaufenden Sparren gewissermaassen die Hauptrippen des Gewölbes bilden, während die andern über diesen in concentrischen Halbkreisen umhergeführt sind, — eine Anordnung, die von ästhetisch wohlgefälliger Wirkung und für die Form des Kuppelgewölbes (obschon auch sie dem Princip des Gewölbes nicht vollständig entspricht) wenigstens passender ist, als die in der römischen Kunst vorherrschende Weise der Kassetirung.

Auch einen halb unterirdischen Freibau, den sog. Tempio di S. Manno, unweit Perugia, müssen wir hier anschliessen; es ist ein oblonges Gemach mit einem auf rohen Gesimsen ruhenden Tonnengewölbe von Keilsteinen.

## §. 5. Die etruskischen Tempel und andere Bauanlagen.

An den etruskischen Tempeln hatte sich ein eigenthümlicher Säulenbau entwickelt. Doch sind keine Reste von solchen Werken auf unsere Zeit gekommen; wir können ihre Anlage und architektonische Ausbildung vornehmlich nur aus der Anweisung, welche Vitruv zur Aufführung von Tempeln dieser Gattung (deren Styl von der späteren römischen Architekturschule, mehr und missverständener aber noch von den Schulen der neueren Zeit, als eine besondere Ordnung — die toskanische — neben die Style der griechischen Architektur gesetzt ward) hinterlassen hat.<sup>1</sup> Hieraus geht hervor, dass der etruskische Tempel dem griechischen insofern ähnlich war, als er aus einer Cella (oder mehreren Cellen) und einer Säulenhalle bestand und ebenfalls mit einem Giebel gekrönt war. Doch hatten die Verhältnisse, grösstentheils auch das architektonische Detail, viel Abweichendes von der griechischen Bauweise. Der Grundplan des etruskischen Tempels näherte sich einem Quadrat (das Verhältniss der Breite zur Länge = 5 zu 6); er wurde in zwei Hälften getheilt, von denen die vordere die frei vortretende Säulenhalle, die hintere das eigentliche Heiligthum enthielt; letzteres bestand in der Regel aus drei Cellen, eine breitere in der Mitte, zwei schmalere an den Seiten, oder es waren, statt dieser schmaleren Seiten-Cellen, auch hier Säulenhallen angeordnet. Die Säulen standen in weiten Entfernungen von einander, dabei hatten sie ein ziemlich schlankes Verhältniss (Vitruv bestimmt 7 untere Durchmesser zu ihrer Höhe); sie hatten eine aus Plinthe und Pfühl gebildete Basis und ein Kapital, welches als dem dorischen ähnlich bezeichnet wird. Das Gebälk war aus Holz gebildet; es hatte, — den grossen Zwischenweiten der Säulen gemäss, — keinen eigentlichen Fries; statt dessen traten über dem Architrav die Köpfe der Querbalken (wohl consolen-artig) vor und

<sup>1</sup> Vitruv, IV, c. 7.

trugen einen weitvorspringenden Sims. Die Giebel hatten eine verhältnissmässig bedeutende Höhe. In dieser ganzen Anordnung scheint sich kein edles durchgebildetes künstlerisches Gefühl auszusprechen; Vitruv bezeichnet die Bauweise, gewiss sehr charakteristisch, als „niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig.“ Einseitige Befolgung, theils ritueller Vorschriften, theils der technischen (Holz-) Construction scheint die künstlerische Entwicklung der Architektur gehemmt zu haben. Doch ward dabei insgemein ein reicher Schmuck bildnerischer Zierden aus gebranntem Thon und aus Bronze, angewandt.

Einer der wichtigsten Tempel dieser Art war der der *capitolinischen Gottheiten zu Rom*, (B. XIII, 13 u. 14) der unter der Herrschaft der tarquinischen Fürsten gebaut wurde (begonnen um 600, doch erst 409 v. Chr. vollendet). Er hatte im Umfang 800 Fuss ( $192\frac{1}{2}$  F. in der Breite,  $207\frac{1}{2}$  F. in der Länge), drei Reihen Säulen in der Vorderhalle, auch Säulenreihen an den Seiten, und drei Cellen, welche dem Jupiter, der Juno und Minerva geweiht waren. Von den riesigen Substructionen, durch welche der eine von den Gipfeln des Capitols zur Anlage dieses Tempels zugerichtet werden musste, und die wiederum das Mächtige der alt-etruskischen Unternehmungen erkennen lassen, liegen noch einzelne Reste, namentlich im Garten des Palastes Caffarelli, zu Tage. Der Tempel selbst wurde in späterer Zeit mehrfach neugebaut. — Ebenso war auch der im Jahre 491 geweihte Tempel der Ceres, des Bacchus und der Proserpina zu Rom ein Gebäude nach etruskischer Art.

Das allgemeine Verhältniss der etruskischen Tempelfaçade dürften uns die obenbesprochenen, zwar halb dorischen, Monumente von Orchia vergegenwärtigen. Für das Detail sind besonders einige, auf der Cucumella von Vulci gefundene Säulenreste wichtig.<sup>1</sup> Die Kapitälform ist hier der griechisch-dorischen verwandt; der Echinus ist stark ausgeladen, die Ringe laufen aber nicht um den untern Rand des Echinus, sondern um den Hals der Säule. Die Basis besteht aus einem grossen, wenig elastisch gebildeten Pfühl; über und unter demselben eine kleine Platte; sie hat einen entschieden alterthümlicheren Charakter, als die sogenannte toskanische Basis der römischen Architektur (die auch schon an einzelnen später griechischen Bauten der italischen Lande, z. B. an dem sogenannten Tempel der Ceres zu Pästum, gefunden wird). — Andere erhaltene Reste etruskischer Säulen-Architektur tragen bereits das Gepräge des römischen Geschmackes. Sonst sind für die Anschauung ihrer Bildungsweise und ihrer Verhältnisse auch einige kleine, in der Form von Architekturen gestaltete Aschenkisten nicht unwichtig.<sup>2</sup> Was im Uebrigen aber auf den Aschenkisten an

<sup>1</sup> *Mon. ined. dell' inst.*, t. 41.

<sup>2</sup> Beispiele bei *Micali*, t. 57, 72; *Inghirami*, IV, t. 2.

architektonischen Details und Dekorationen vorkommt, zeigt zumeist nur eine willkürliche und verdorbene Nachahmung des griechischen Styles.

Von Gebäuden, die für öffentliche Spiele errichtet wurden, sind in Etrurien mancherlei Reste übrig geblieben. Es scheint, dass hier wiederum die Nachahmung der griechischen Sitte den Anlass gegeben hat. So finden sich mehrere Ruinen von Theatern, das bedeutendste zu Fiesole. Die Amphitheater, für die Schau der blutigen Gladiatorenspiele eingerichtet, scheinen bei den Etruskern entstanden, bei den Römern aber erst bedeutsamer ausgebildet zu sein; auch von solchen sind mehrere Ruinen vorhanden. So wird auch der Anlage des Circus, — dem griechischen Hippodrom entsprechend, bereits bei den Etruskern gedacht; in Rom wurde durch den ersten tarquinischen Fürsten, Tarquinius Priscus, ein Cirkus angelegt. Das Nähere über die Eigenthümlichkeit dieser Anlagen wird bei der Betrachtung der römischen Architektur folgen.

Endlich gehört den Etruskern die erste Ausbildung der, von der griechischen abweichenden, italischen Häuseranlage an. Sie unterscheidet sich von jener durch einen mehr nordischen Charakter; an die Stelle des offenen Säulenhofes, um den sich in der Anlage des griechischen Hauses die Gemächer umherreihen, tritt hier ein mehr geschlossener Raum, der oberwärts zwar auch gegen den Himmel zu geöffnet ist, bei dem aber diese Oeffnung (das *Impluvium*, so genannt, weil es den Tropfenfall der umliegenden Dächer aufnimmt), einen verhältnissmässig geringen Durchmesser hat. Dieser Raum wird in der italischen Hausanlage, mit einem etruskischen Worte, Atrium benannt; die einfachste Gattung desselben nannten die Römer, mit doppelter Bezeichnung seines Ursprunges, das tuscische (etruskische) Atrium. Eine solche Unterscheidung war nöthig geworden, seit man dasselbe zum Theil reicher ausgebildet und namentlich Säulenstellungen zur Unterstützung der Decke angewandt hatte, wodurch das Atrium sich freilich dem griechischen Hofe mehr oder weniger annäherte.

#### §. 6. Die etruskische Sculptur.

In der etruskischen Architektur traten uns einige Monumente entgegen, in denen sich der Charakter des Volkes in seiner selbständigen Eigenthümlichkeit auszusprechen schien. In der bildenden Kunst, so zahlreiche Denkmäler derselben sich auch erhalten haben, ist es schwieriger, dieser Eigenthümlichkeit nachzugehen, indem wir dieselbe hier fast überall schon, auch bei den Arbeiten, die ein alterthümliches Gepräge haben, durch griechischen Einfluss

gebrochen sehen. Dennoch finden wir in diesen Werken das griechische Element der Kunst mehrfach auf so besondere Weise modificirt, finden wir in ihnen (neben einzelnen orientalischen Anklängen) wenigstens einzelne Motive so eigenthümlicher Auffassung, dass wir auch in diesen die ursprüngliche Anlage des etruskischen Kunstgeistes mehr oder weniger deutlich zu erkennen vermögen. Hie und da lässt sich, allerdings in untergeordnetem Grade, auch ein Einfluss ägyptischer Kunst nachweisen. Die in Etrurien gefundenen kleinen Smaltfiguren und manche Scarabäen mögen auf dem Handelswege dahin gelangt sein; Anderes aber gilt bis jetzt als inländische, ägyptisirende Production.

Unter den alterthümlichen Werken etruskischer Sculptur sind zunächst einige Reliefs in Stein anzuführen, die sich an Grabpfeilern, vornehmlich aber an den Seiten kleiner viereckiger Altäre und altarähnlicher Aufsätze vorfinden (B. XIV, 1—4, 14 u. 15.); die letzteren stellen Festzüge, Tänze, Leichenfeierlichkeiten u. dergl. dar. Der Styl dürfte etwa dem altgriechischen parallel zu stellen sein, doch unterscheidet er sich von diesem mehrfach durch eine Weise der Auffassung, die dem orientalischen Geiste verwandt erscheint; die Behandlung der menschlichen Gestalt, und mehr noch die der Gewandung, erinnert nicht selten an die Sculpturen von Persepolis. Zugleich ist die Composition in diesen Reliefs mehrfach von der der altgriechischen Reliefs abweichend. Es herrscht hier nicht so durchgehend, wie dort, das Bestreben vor, jede einzelne Gestalt vollständig zu entwickeln; es zeigt sich mehrfach eine gewisse gruppen-artige Anlage, — es ist, neben dem reinen plastischen Princip, ein eigenthümlich malerisches Princip, wenn zunächst auch nur in dunkeln Anfängen, wirksam. Bedeutender erscheint das letzte an den spätesten etruskischen Sculpturen, von denen weiter unten die Rede sein wird.

Die umfassendste Thätigkeit der etruskischen Bildner gehört der Arbeit in Thon (namentlich in gebranntem Thon), sowie dem, damit in unmittelbarer Verbindung stehenden Erzguss und der Metallarbeit überhaupt an. In Thon waren ursprünglich die sämtlichen Bildwerke gearbeitet, die sowohl zur Zierde der Tempelarchitektur dienten, als zur Verehrung in den Tempeln aufgestellt waren. Ueber dem Giebel des capitolinischen Tempels zu Rom erhob sich ein thönerne Viergespann, zu Veji gearbeitet; in der Mittelcellen des Tempels stand eine thönerne Statue des Jupiter, deren Gesicht an den hohen Festtagen mit rother Farbe überstrichen ward (was freilich kein günstiges Vorurtheil, so wenig für die Feinheit der Arbeit, als für den künstlerischen Geschmack überhaupt, erweckt). Die ebengenannte Statue war von einem Volsker, Turrianus, gearbeitet, vermuthlich einem Schüler etruskischer Künstler. Als erhaltene Arbeiten volskisch-etruskischer Kunst sind mehrere alterthümliche Thonreliefs, die sich zu Velletri gefunden

haben und vermuthlich den Fries eines kleinen Tempels bildeten, zu nennen; sie befinden sich gegenwärtig im Museum von Neapel. Die Arbeit an diesen Reliefs ist roh; Composition und Styl stehen dem altgriechischen ziemlich nahe. — In bedeutender Ausdehnung zeigt sich die etruskische Thonbildnerei in der Fabrikation der verschiedenartigsten Gefässe, die oft zwar in bizarren Formen und mit barocken Ornamenten ausgeführt, nicht selten jedoch auch in einer edleren Weise gestaltet sind. In den Gräbern ist uns ein grosser Vorrath von solchen Arbeiten erhalten. Unter diesen sind vornehmlich zwei Gattungen merkwürdig, deren bildliche Zierden ein sehr alterthümliches Gepräge tragen und die sich zumeist in den Gräbern von Chiusi vorfinden. Die eine Gattung besteht aus Aschengefässen, deren Deckel in der Form eines menschlichen Kopfes gebildet ist. Diese Köpfe zeichnen sich, bei alterthümlicher Behandlung, durch eine auffallend individualisirende Auffassung aus; vermuthlich sind es Portraitbilder, und es dürfte eine solche Richtung auf unmittelbare Portraitwahrheit einen der charakteristischen Unterschiede zwischen etruskischer und griechischer Bildnerei ausmachen. Die zweite Gattung sind Gefässe von ungebrannter schwarzer Erde, denen man kleine Reliefdarstellungen mit Stempeln aufgeprägt hat. Mehrfach kommen übrigens auf diesen alterthümlichen Gefässen gewisse phantastische Vorstellungen vor, welche den Bildungen orientalischer Kunst (namentlich den geschnittenen Steinen der persisch-babylonischen Kunst) nachgeahmt zu sein scheinen. — Die plastischen Darstellungen auf andern Gefässen sind zumeist Nachahmungen der späteren griechischen Kunst.

Aus der Arbeit in Thon entwickelte sich der Erzguss; in den Werken solcher Art erreichte die etruskische Bildnerei ihre höchste Entwicklung; auch sind uns von solchen sehr wichtige Beispiele erhalten. Bronzearbeiten, zumeist vergoldete, verdrängten die alterthümlichen, aus Thon gebrannten Tempelzierden. Eherne Standbilder erfüllten die etruskischen Städte; das einzige Volsinii zählte deren an zweitausend, als es, im J. 265 v. Chr., von den Römern erobert ward. Unter den erhaltenen Arbeiten in Bronze findet sich manches Alterthümliche, z. B. die merkwürdigen phantastischen Relief-Darstellungen, welche zur Zierde eines Wagens dienten und bei Perugia gefunden wurden (gegenwärtig zum grössern Theil in der Glyptothek von München). Bedeutsamer sind zwei alterthümliche Thierfiguren, die bei strenger Behandlung ein ungemein kräftiges Leben entwickeln: eine Wölfin in der Gallerie des Capitols (vermuthlich das, im J. 294 v. Chr. bei dem ruminatischen Feigenbaum zu Rom errichtete Monument (B. XIV, 17.); die an der Wölfin säugenden Zwillinge, Romulus und Remus, sind eine moderne Ergänzung) und eine Chimära in der Gallerie von Florenz. (B. XIV, 13.) An den Statuen von menschlicher



Bildung bemerkt man häufig ein sorgfältiges Eingehen auf den natürlichen Organismus, der sich jedoch nur selten zu einem freieren, edleren Leben entfaltet; es ist vielmehr zumeist etwas Befangenes, Aengstliches in der Gesamt-Erscheinung dieser Statuen, was mehrfach noch die Nachwirkung alterthümlicher Auffassungsweise erkennen lässt. In solcher Art ist besonders die grosse Zahl der, zum Theil zwar rohen, Bronzestatuetten gearbeitet, die sich in Etrurien häufig finden und an denen vornehmlich der Boden von Perugia ergiebig ist. Unter den Arbeiten von grösserer Dimension sind als die bedeutenderen hervorzuheben: eine fast lebensgrosse Statue des Mars, zu Rom, kürzlich zu Todi gefunden; <sup>1</sup> (B. XIV, 9.) — die Portraitstatue eines Redners, mit der Namens-Inschrift Aule Meteli, in der Gallerie von Florenz, tüchtig gearbeitet, doch ohne sonderlichen Geist; (B. XIV, 11.) — die anziehend naive Figur eines stehenden Knaben, der eine Gans im Arme trägt, im Museum von Leyden; (B. XIV, 10.) — endlich eine vorzüglich schöne, den edelsten griechisch-römischen Arbeiten gleichstehende weibliche Gewandstatue, kürzlich zu Vulci gefunden, gegenwärtig in der Glyptothek zu München. Der Kopf dieser Figur fehlte; vermuthlich ist es die Portraitfigur einer römischen Kaiserin, somit schon den letzten Zeiten etruskischer Kunstübung angehörig. <sup>2</sup>

Der grösste Ruhm der etruskischen Bronzarbeit, wie auch der in edleren Metallen, bestand jedoch in der Verfertigung dekorativer Gegenstände, und schon in der höchsten Blüthezeit der griechischen Kunst ward den Etruskern in solchen Arbeiten der Preis zuertheilt. Prachtwagen und Prachtthronen, Waffenstücke, besonders Schilde, Kandelaber und Schalen, die mannigfaltigsten Schmuckgegenstände für die Kleidung der Männer und Frauen wurden von ihnen in reichlichem Maasse ausgeführt und durch den Handel über alle Lande verbreitet. Von solchen Arbeiten ist Vieles auf unsere Zeit gekommen. Indem dieselben mit dem Allgemeinen der griechischen Auffassungsweise eine Behandlung verbinden, die aus der den Etruskern eigenen Neigung zum Grotesken und Phantastischen hervorgeht, gewinnen sie einen eigenthümlichen Reiz, der bei dekorativen Gegenständen ganz an seiner Stelle zu sein scheint und der auch das vorzügliche Wohlgefallen des Alterthums an diesen Arbeiten erklären dürfte. Eine besondere Gattung machen diejenigen Schmuck-Gegenstände aus, die mit gravirten Zeichnungen versehen sind; von diesen wird weiter unten die Rede sein.

Mit dieser Neigung der Etrusker zur dekorativen Kunst hängt es noch zusammen, dass auch die Kunst der geschnittenen

<sup>1</sup> Schorn'sches Kunstblatt, 1838, No. 65.

<sup>2</sup> Kunstblatt, 1838, No. 86.

Steine bei ihnen mannigfach gepflegt und ausgebildet wurde. Die erhaltenen Arbeiten solcher Art zeigen eine äusserst sorgfältige Technik. Die dargestellten Gegenstände gehören der griechischen Mythe an (mit etruskischer Umwandlung der hinzugefügten Namen); der Styl ist der altgriechischen Kunst mehr oder weniger nahe stehend, indem diese theils unmittelbar nachgeahmt wurde (wie in der berühmten Gemme der fünf Helden gegen Theben, im Berliner Museum), theils nur in der allgemeinen, zumeist etwas gewaltsamen Fassung der Gestalten bei freierer Durchbildung des Details sichtbar wird. (B. XV, 5, 6, 9, 10.) — Den geschnittenen Steinen reihen sich goldene Ringplatten mit gravirten Darstellungen an. In diesen ist wiederum eine phantastische, der orientalischen Kunst verwandte Richtung vorwaltend. — Die etruskischen Münzen sind ohne eigentlich künstlerische Bedeutung; sie zeigen in der Regel ein ziemlich rohes Gepräge.

Den spätesten Zeiten etruskischer Kunstübung gehören, bis auf wenige vereinzelte Ausnahmen, die Aschenkisten an, namentlich die aus Stein gearbeiteten, die man besonders zahlreich zu Volterra gefunden hat. Sie haben die Gestalt kleiner Sarkophage, sind an ihren Seitenflächen mit Hautrelief-Darstellungen, auf der Deckplatte mit den Figuren der Verstorbenen geschmückt und gewöhnlich bemalt oder auch vergoldet. Die Arbeit ist in der Regel handwerksmässig und ohne sonderlichen Geschmack ausgeführt. Doch gewähren diese Werke durch mancherlei Eigenthümlichkeiten ein besonderes Interesse. Den Darstellungen griechischer Mythe schliessen sich hier sehr häufig die Gestalten der etruskischen Mythologie und die einer gedankenvollen Auffassung des Reiches der Unterwelt an, die, phantastisch und sinnig zugleich, den Blick in ein Gemüthsleben von eigener Tiefe eröffnen. (B. XIV, 8.) Dabei verlässt die Composition zuweilen noch mehr als bei jenen alterthümlichen Steinsculpturen die gemessene plastische Weise, und das malerische Princip, — das des Zusammenwirkens auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, tritt im Einzelnen noch auffallender hervor. Es ist in alledem ein nicht ganz undeutlicher Anklang an die romantische Kunst der christlichen Zeit enthalten.<sup>1</sup> — Ist dies, und so auch der Beginn des Bogenbaues bei den Etruskern, vielleicht als das erste Vortreten des nordischen Kunstgeistes zu betrachten?

#### §. 7. Die etruskische Malerei.

Von der etruskischen Malerei ist uns einige nähere Anschauung als von der der Griechen erhalten. Diese betrifft vornehmlich die

<sup>1</sup> Vgl. *Schnaase*, Niederländische Briefe, S. 71, ff.

Wandmalereien, welche man in vielen Gräbern Etruriens, vornehmlich in denen von Tarquinii, zur inneren Ausschmückung angewandt findet. Die Gegenstände dieser Malereien beziehen sich durchweg auf ihre Bestimmung; es sind theils Darstellungen der Leichenfeier, die zu den mannigfachsten und lebendigsten Situationen Anlass geben (B. XV, 7, 12, 13.); theils solche, welche auf das Leben nach dem Tode, dem etruskischen Glauben gemäss, hindeuten und hierin wiederum jenen romantischen Zug verrathen. (B. XV, 15.) Ihre Ausführung ist insgemein sehr einfach: lichte, bunte Farben, die rein und unvermischt, mehr mit Rücksicht auf eine wohlgefällige Harmonie der Farben, als mit vorwaltendem Streben nach Naturwahrheit, aufgetragen sind. Der Styl der Zeichnung lässt verschiedene Stufen der Entwicklung erkennen. Theils sind die Gestalten einfach und tüchtig, in einer Weise, die den griechischen Vasenbildern des strengen Styles verwandt ist, gezeichnet und sorgfältig ausgeführt; theils sind sie flüchtiger und in einer manierirten Weise, der orientalischen Kunst (gewissermaassen den indischen Malereien) sich annähernd gearbeitet; theils ist die Zeichnung vollkommener ausgebildet, doch in jener mehr nüchternen Weise, welche die Leistungen der römischen Kunst charakterisirt.

Die Gefässmalerei, nach dem Vorbilde der griechischen, ist bei den Etruskern ebenfalls zur Anwendung gekommen. Indess sind diejenigen Arbeiten dieser Art, die als ächt etruskische anerkannt werden dürfen, weder in Bezug auf ihre Anzahl, noch auf ihr künstlerisches Verdienst ausgezeichnet. Die Behandlung derselben ist fast durchgehend sehr roh.

Zu den interessantesten Werken etruskischer Kunst gehören dagegen schliesslich die gravirten Zeichnungen, die sich auf der Rückseite von bronzernen Spiegeln (B. XV, 1, 3, 4, 8.), (sonst Pateren genannt), auch auf bronzernen Kästchen (B. XV, 2.) (sogenannten mystischen Cisten, in welchen mehrfach solche Spiegel, sowie andere Schmuckgeräthe bewahrt wurden), vorfinden.<sup>1</sup> Das künstlerische Verdienst dieser Zeichnungen ist allerdings verschieden; manche von ihnen sind flüchtig und ziemlich styllos behandelt; zum Theil aber haben sie eine grosse und eigenthümliche Schönheit, welche der edelsten Kunstzeit würdig ist. Es zeigt sich in den letzteren eine geläuterte und klare Auffassung des griechischen Styles, wie auch die dargestellten Gegenstände wiederum zumeist der griechischen Mythe entnommen sind; gleichwohl fehlen dabei nicht ganz die den Etruskern eigenthümlichen Gestalten, und ebenso hat auch die künstlerische Behandlung ihr besonderes Gepräge. Vornehmlich gilt

<sup>1</sup> Prachtwerk: Etruskische Spiegel; herausgegeben v. Ed. Gerhard, Berlin, seit 1843.

dies von den Bildern der Spiegel, deren Composition insgemein eine in sich vollkommen abgeschlossene Gruppe bildet und der vorgeschriebenen Rundform sich auf die natürlichste und ungewungenste Weise fügt. Es ist wiederum zu bemerken, dass hiebei das malerische Princip der Anordnung entschieden vorwiegt und dass dasselbe auch hier für die etruskische Kunst charakteristisch ist; denn bei einer blossen Linearzeichnung möchte man im Allgemeinen eine Sonderung der Figuren im plastischen Style (wie eine solche auf den griechischen Gefässmalereien durchgehend zu finden ist) noch für nothwendiger halten als im Relief, da hier eben nur der Umriss der Gestalt, nicht aber die Masse der Form, für den Eindruck des Ganzen wirksam ist. Auch in den Zeichnungen der Bronzekästchen, die nicht durch einen so bestimmten Einschluss beschränkt sind, vielmehr eine freiere Ausbreitung der Composition verstatten, erscheint die malerische Compositionsweise vorherrschend.

## ZEHNTES KAPITEL.

### DIE KUNST BEI DEN RÖMERN.

—  
Allgemeine Bemerkungen.

Die Römer waren ein Volk ohne eigentliche künstlerische Anlage. Was zu Rom in den ersten Jahrhunderten des Staates an künstlerischen Werken ausgeführt ward, verdankte man wesentlich den benachbarten Etruskern, sei es, dass die Arbeiten von etruskischen Künstlern eigenhändig gearbeitet wurden oder dass man der Lehre und dem Beispiel, welches die letzteren gaben, folgte; die wichtigsten Werke dieser Art sind im Vorigen namhaft gemacht. Ueberhaupt tritt bei den Römern, die ganze Entwicklungszeit ihres Staates hindurch, kein sonderliches Bedürfniss nach höheren, bedeutsameren Kunstwerken hervor; ihr Sinn war vorzugsweise auf die äusserlich praktischen Interessen des Lebens gerichtet, und nur die Unternehmungen, welche dahin einschlugen, erfreuten sich einer höheren Theilnahme von ihrer Seite.

Andere Erscheinungen aber treten uns in der späteren Geschichte der Römer, etwa seit dem Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr., entgegen. Von dieser Zeit ab breitete sich ihre Macht in raschem Fluge gewaltig aus; ehe drei Jahrhunderte verflossen waren, hatten sie die Herrschaft fast über den ganzen damals bekannten Theil der Welt erworben. Rom ward der Sitz dieser Herrschaft; zum Zeugniss derselben bedurfte es nunmehr eines grossartigen, in die Augen fallenden Schmuckes, wie solcher eben nur durch die Kunst beschafft werden kann. Dazu boten die Schätze der gesammten damaligen Welt, die in Rom zusammenflossen, ein schier unversiegliches Mittel; dazu lieferte die hochausgebildete Kunst, die von Griechenland aus bereits weit umher verbreitet war, so würdige, als glanzvolle Formen. Und indem man diese Kunstformen und die Meister, welche dieselben darzustellen wussten, nach Rom

hinüberzog, indem man ihren Bestrebungen, die jetzt dem eignen Ruhme galten, eine nähere Theilnahme schenkte, so entwickelte sich auch bei den Römern selbst Liebe zur Kunst, Kennerschaft und Geschmack. Rom ward jetzt zugleich der Sitz der classischen Kunst; hier gehören fortan die merkwürdigsten Schöpfungen derselben zu Hause; von hieraus breiten sie sich fortan über die andern Gegenden der alten Welt aus.

Freilich ist das innere Wesen der römischen Kunst gar ein andres, als das der griechischen Kunst. Bei den Griechen war sie der unmittelbare Ausdruck des Lebens; mit voller, frischer, und darum so tief ergreifender Naivetät hatten sie in der Kunst den ganzen Reichthum ihres Gefühles und ihrer inneren Anschauungen zur Erscheinung gebracht. Bei den Römern war die Kunst ein fremdartiges Gewächs. Unvermögend, sie in das innere Gefühl aufzunehmen, sie aus solchem Grunde in neuer Selbständigkeit emporspriessen zu lassen, konnte man sie hier zunächst nur mit dem Verstande begreifen, zumeist nur äusserlich auffassen, nur nach willkürlich abgezogenen Regeln neu gestalten. Bei den Griechen war die Kunst, indem sie das Höchste unmittelbar ausdrückte, die Herrin des Lebens gewesen; bei den Römern ward sie eine Dienerin. Trotz alledem würde man aber sehr irren, wenn man die römische Kunst lediglich nur als einen schwächeren Abglanz und Nachhall der griechischen betrachtete. Die Römer hatten die Kunst auf tausend neue Bedürfnisse anzuwenden. Sie gingen dabei vorzugsweise auf das Reale, auf das materiell Zweckmässige, auf das unmittelbar Bezeichnende aus; und wenn sie somit auch nicht die höhere Freiheit der Kunst, die selbständige Bedeutung der künstlerischen Form an sich erkannten, so schufen sie ihre Werke doch mit einer gewissen praktischen Naivetät, der wiederum eine eigenthümliche Wirkung gesichert bleiben musste. Dabei konnte es nicht fehlen, dass das Mächtige und Gewaltige, was in der Erscheinung der Römerherrschaft lag, nicht auch auf ihre Werke überging, dass diese nicht auch ein eigenthümlich grossartiges und mächtiges Gepräge erhielten. Und selbst da, wo ihre Kunst nur ein blosser Schmuck, nur eine Dekoration war, musste dies Gepräge in die Erscheinung treten. Für diese eigenthümliche Auffassung der Kunst hatte allerdings, wenn auch nur mehr im Einzelnen, die etruskische Schule, welche die Römer zu Anfange durchgemacht, bereits einen guten Grund gelegt.

#### A. ARCHITEKTUR.

##### §. 1. Charakter der römischen Architektur.

Das eben Gesagte findet seine vorzüglichste Anwendung in Bezug auf die römische Architektur; ihre Leistungen sind, der inneren Be-

deutsamkeit nach, bei weitem die wichtigsten unter den Erscheinungen der römischen Kunst.<sup>1</sup>

In der römischen Architektur sind zunächst und vornehmlich zwei verschiedenartige Principien der Formation zu unterscheiden. Das eine ist das des griechischen Säulenbaues, das andre das des italischen Gewölbebaues, der zuerst von den Etruskern auf eine beachtenswerthe Weise zur Anwendung gebracht war. Der Gewölbebau wird von den Römern, wenn auch mehr oder weniger reich dekorirt, doch durchgehend in seiner ursprünglichen Schlichtheit und Massenhaftigkeit angewandt; er bildet gewissermaassen den Körper, die Masse der römischen Architektur; er ist es besonders, wodurch dieselbe ihr mächtiges, gewaltiges Gepräge erhielt. Der Säulenbau verbindet sich theils als ein integrierender Theil mit dem Gewölbebau, um dessen strenge Erscheinung zu beleben; theils erscheint er, der griechischen Bauweise entsprechend, in selbständiger Freiheit.

Betrachten wir das Verhältniss des römischen Säulenbaues zu dem griechischen, so erscheint der erstere allerdings auf einer mehr untergeordneten Stufe. Er schliesst sich zunächst dem griechischen Säulenbau in dessen schon mehr oder weniger entarteter Gestaltung an; er hat überhaupt mehr einen dekorativen Charakter, als dass es die Absicht wäre, in ihm — in allen seinen Gliedern — ein reges Wechselspiel der Kräfte darzustellen. Die einfachen Gattungen der griechischen Architektur, die dorische und die ionische, werden bei den Römern nur selten, und wo sie erscheinen, nur in einer nüchternen Ausbildung angewandt; statt ihrer wird jetzt die korinthische Säulenform vorherrschend, deren volles Blätterkapitäl dem Streben nach Pracht und Glanz mehr zu entsprechen schien, als die rein architektonischen Kapitälformen jener beiden Ordnungen. Für dies korinthische Kapitäl setzt sich jetzt eine wiederkehrende Norm fest; doch bildet sich dasselbe auch, in noch mehr ornamentistischer Weise, noch reicher aus, besonders da, wo der Säulenbau nicht selbständig, sondern als das dekorirende Glied einer grösseren Masse angewandt wird. Zu solchen reicheren Bildungen gehört besonders das sogenannte römische Kapitäl, das an die Stelle der leichten Voluten, die sich aus dem korinthischen Blätterkelche erheben, die mächtige Form der ionischen Schnecken setzt, — eine Verbindungsweise, die in sich zwar nicht ganz organisch erscheint, wohl aber zu dem Ganzen einer mehr massigen Architektur in Harmonie

<sup>1</sup> Ueber die römische Architektur ist vornehmlich wichtig: *Hirt's* Geschichte der Baukunst bei den Alten. — Neue, zum Theil höchst bedeutende Forschungen enthält die „Beschreibung der Stadt Rom,“ von *Platner*, *Bunsen* etc. — Die vorzüglichsten bildlichen Aufnahmen s. bei *A. Desgodetz*, *les édifices antiques de Rome*. — Die malerische Wirkung der römischen Architekturen ist vornehmlich aus den verschiedenen Kupferwerken von *Piranesi* ersichtlich.

steht. (Das erste uns bekannte Beispiel dieses römischen Kapitales findet sich an den Säulen, welche den Triumphbogen des Titus zu Rom schmücken.) Auch die Gliederungen des Gebäudes werden mannigfaltiger und mit reichem Schmucke gebildet; charakteristisch sind unter diesen besonders die Consolen (oder Sparrenköpfe), die als kräftige und zierlich ausgearbeitete Träger der Deckplatte vortreten und die selbst dann mehrfach erscheinen, wenn auch Zahnschnitte an solcher Stelle angewandt sind. — Der erheblichste Unterschied des römischen Säulenbaues von dem griechischen besteht in der eigentlichen Formation der architektonischen Gliederungen, die, während sie bei den Griechen in lebendigem, elastischem Schwunge gestaltet und organisch entwickelt sind, bei den Römern durchweg nach einer willkürlichen, äusserlich angenommenen Berechnung construirt erscheinen. Doch ist nicht etwa die nüchtern geradlinige Bildungsweise der spätgriechischen Architektur von den Römern aufgenommen, vielmehr herrscht in den römischen Gliederungen durchgehend ein mehr massiges, wulstiges Element vor. Ohne Zweifel steht letzteres wiederum in Uebereinstimmung mit dem mehr massenartigen Charakter der römischen Bauweise; doch scheint es, dass hierin zugleich eine Nachwirkung des älteren, einheimischen Formensinnes zu erkennen ist, — des etruskischen, wie uns dieser an den Gliederungen jener eigenthümlichen Grabmonumente der zweiten Gattung, zu Axia und Orchia, entgegentrat. — So dürfte auch manche andre Eigenthümlichkeit des römisch-griechischen Säulenbaues von der etruskischen Architektur herzuleiten sein. Vielleicht schon die ebengenannten Consolen unter dem Kranzgesims, die aus den vorragenden etruskischen Balkenköpfen entstanden sein dürften. Bestimmt aber gehört hierher die Anlage eines vortretenden Prostyls, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, welche der Säulenhalle des etruskischen Tempels vollständig entspricht und häufig in der römischen Architektur wiederkehrt. Zuweilen verbindet sich mit dieser wiederum eine Andeutung des griechischen Peripteral-Baues, sofern man nämlich an den Seitenwänden und an der Rückwand des Tempelhauses Halbsäulen, mit den Säulen jenes Prostyls übereinstimmend, angeordnet hat. Man kann einen Tempel dieser Gattung als Prostylos Pseudoperipteros bezeichnen.

Durch die umfassende Anwendung des Gewölbebaues erhält die römische Architektur vornehmlich, wie bereits bemerkt, ihr massenhaftes Gepräge; zugleich aber auch eine Entwicklung in der Masse, wodurch sie sich wesentlich von den Massenbauten der früheren Culturstufen unterscheidet. Durch ihn gestaltet sich zuerst eine in sich abgeschlossene innere Architektur; durch ihn erhält der innere Raum eine selbständig belebte Formation. So überspannt sich die oblonge Halle durch ein Tonnengewölbe und schliesst sich, dem Eingange gegenüber, durch eine Nische mit halber Kuppel harmonisch ab. So wölbt sich über dem kreisrunden (oder



achteckigen) Räume in stolzer Vollendung die Kuppel, und weiter ausgebildet, in Theile gesondert, erscheint dieser Raum, wenn sich an den Seiten des Mauer-Cylinders (oder Achtecks) Nischen mit Halbkuppeln bilden. So werden andre Räume durch Kreuzgewölbe — die wiederum eine grössere Belebung der Gewölbform bezeichnen — überspannt; und aus der verschiedenartigen Weise, wie Haupt- und Seitenräume überwölbt werden, entsteht ein reichcomponirtes Ganze. So gewinnt ferner die starre Masse auch nach dem Aeusseren ein vielgetheiltes Leben, und wie sich — zu diesem oder jenem Behufe — Gewölbräume über Gewölbräumen emporbauen, so treten auch am Aeusseren Bogenöffnungen über und neben Bogenöffnungen vor. Auch als freies und selbständiges Monument erscheint der Bogen, indem er sich über die Strasse des lebendigen Verkehrs in stolzer Ruhe hinwölbt. — So vielgestaltig indess die Form des Gewölbes und des Bogens auch bei den Römern angewandt wird, so entwickelt sich bei ihnen dieselbe im Wesentlichen doch nicht weiter, als sie bereits in den Anfängen der etruskischen Kunst erschienen war. Die Gewölbe und der Bogen bilden in der römischen Kunst stets ein — wenn zuweilen auch mehrfach getheiltes — so doch ungegliedertes Ganze; es ist stets nur die starre Masse der Mauer oder des Pfeilers, von der sie ausgehen und die in ihnen gewissermaassen emporgeschwungen erscheint. In der Mauer und in dem Pfeiler aber ist keine Entwicklung vorhanden, die ein solches aufwärts strebendes Element andeutete; in dem Gewölbe und dem Bogen keine Formation, die das Gesetz ihrer Bewegung ausdrückte. Diese höhere Ausbildung des Gewölbebaues gehört erst dem Mittelalter an; die Römer kennen nur eine äusserlich willkürliche Dekoration der Gewölfläche, wie z. B. die der Kassettirung, die von dem Deckwerk des griechischen Säulenbaues entnommen ist. Wohl aber trägt jene streng massenhafte Bildung des Gewölbebaues wiederum dazu bei, den mächtigen, gewaltsamen Charakter der römischen Architektur aufs Entschiedenste auszuprägen.

Die reichere Belebung, die somit dem römischen Gewölbebau fehlt, sucht man durch eine Verbindung desselben mit dem griechischen Säulenbau (in dessen oben angedeuteter Auffassung) zu ersetzen. Vor die Mauer, welche das Gewölbe trägt, tritt eine freie Säulenhalle vor, sowohl im Inneren der Räume, eine rhythmisch bewegte Decoration bildend, als im Aeusseren, in der Gestalt des eigentlich griechischen Prostyls, mit dem Giebel und der sonst dazu gehörigen Ausbildung. Eine unmittelbare Verbindung der Säule mit dem Gewölbe findet nur selten und nur in den späteren Zeiten der römischen Kunst statt, wo diese sich bereits dem Mittelalter zuneigt; namentlich bei dem Kreuzgewölbe, indem die Kantén desselben von Säulen, die frei vor der Wand stehen, ausgehen und die Wand dem Druck des Gewölbes als Widerlager dient. Eine andre, doch nicht so unmittelbare Verbindung zeigt sich am Aeusseren der Gewölbebauten,

wo diese in Bogenform sich öffnen. Der Bogen erfordert überall sein Widerlager, nicht bloss in Rücksicht auf die materielle Construction, sondern auch in ästhetischem Bezuge, für das Auge. Dies anzudeuten dient die griechische Säulenarchitektur, so nämlich, dass Halbsäulen zu den Säulen des einzelnen Bogenbaues vortreten und denselben fest zwischen sich einschliessen; das über ihnen hinlaufende Gebälk schliesst sodann das Ganze in klarer Ruhe ab. Nicht selten auch, besonders wo es auf eine reichere Dekoration abgesehen ist, werden statt der blossen Halbsäulen Pilaster mit frei vortretenden Säulen angewandt; die letzteren dienen hiebei nur zur Verstärkung des äusseren Eindruckes und tragen insgemein, über dem Gebälkstück, welches mit ihnen aus der Masse vortritt, freie Statuen.

Indem in solcher Weise die griechischen Formen zu einem inniger mit dem Massenbau verbundenen Theile werden, ist es schon an sich natürlich (auch wenn wir von den etwanigen etruskischen Nachwirkungen absehen), dass ihre Gliederungen und sonstigen Details jenes schwerere und massivere Gepräge gewinnen mussten, und dass man dabei das dekorirende Ornament in grösserem Reichtum und zugleich in einer grösseren Fülle der Bildung anwandte. Die wirklich griechischen Detailformen würden in solcher Verbindung, trotz ihrer ungleich höhern und edlern Lebendigkeit, nicht wirksam genug sein. Und so ist es nicht minder natürlich, dass sich dieses Formenprincip als ein allgemein gültiges (auch bei unabhängigen Säulenbauten) festsetzte. — Wohl aber ist hiebei der Punkt stets mit Entschiedenheit zu berücksichtigen, dass durch die vorgenannten Verbindungen des Gewölbe- und Säulenbaues kein eigentlich organisches Ganze hervorgebracht wird. Der griechische Säulenbau hat eben in sich seine Vollendung; seine Formen sind aus den gegenseitigen Verhältnissen seiner Theile hervorgegangen und durch dieselben mit innerer Nothwendigkeit bestimmt. Die Verbindung mit dem Gewölbebau hebt diese gegenseitigen Verhältnisse, diese innere Nothwendigkeit auf und gibt den griechischen Formen das Gepräge der Willkür. Und wenn auch, umgekehrt, ihr Vorhandensein für die ästhetischen Zwecke des Gewölbebaues nothwendig ist, wenn auch ihre Details in Rücksicht auf die Composition des Ganzen modificirt werden, so stehen sie doch — in höherer künstlerischer Beziehung — nicht minder äusserlich neben den Gewölbeformen, ist ihre besondere Bildung nicht unmittelbar, nicht mit innerer Nothwendigkeit aus dem Princip des Gewölbebaues hervorgegangen. — Wir sehen demnach in dem römischen Gewölbebau allerdings ein eigenthümliches architektonisches Princip, das aber nicht seine selbständige Ausbildung erreicht und dessen genügende Entwicklung durch die Aufnahme des in höchster Vollendung vorgefundenen, fremdartigen Säulenbaues beeinträchtigt wird. Wir vermissen demnach hier die höchste künstlerische Bedeutung; gleichwohl bleibt der Geschmack und der grossartige Sinn, mit dem in der römischen

Architektur die beiden, an sich heterogenen Elemente verschmolzen sind, immerhin zu bewundern.

Die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur beruht aber nicht blos auf diesem allgemeinen Princip der künstlerischen Formen und auf deren Composition; auch in der äusseren Anlage der Gebäude, in der Weise, wie man den verschiedenartigsten Bedürfnissen eine Gestalt zu verleihen wusste, spricht sich dieselbe aus. Die grossartigen Bedürfnisse und der grossartige Luxus der Römer riefen eine Menge neuer Anlagen hervor, und allen wussten sie dasselbe Gepräge der Macht und Grossartigkeit aufzudrücken. Sie bauten Tempel der mannigfaltigsten Art, theils und zumeist nach einfach griechischer Anlage, theils mit eigenthümlicher Anwendung des Gewölbes. Sie führten die verschiedenartigsten Gebäude für die Zwecke des öffentlichen Lebens aus, unter denen besonders die Basiliken in grossartiger und eigenthümlicher Ausbildung hervortraten. Tempel und Staatsbauten reihten sich um das Forum her, das, selbst eine besondere architektonische Anlage, mit jenen ein höchst imposantes Ganze ausmachte. Dem öffentlichen Vergnügen und behaglichen Müsiggänge wurden die Thermen gewidmet, die eine ganze Welt von Pracht und Luxus in sich einschlossen. Riesige Werke, Theater, Amphitheater, Naumachieen, Circus, erhoben sich für die Schau von Spielen. In unverwüthlicher Kraft und würdevoller Erscheinung wurden die für den öffentlichen Nutzen bestimmten Bauten ausgeführt: die Heerstrassen, die Brücken und Wasserleitungen mit ihren mächtig geschwungenen Bogen; den letzteren reihte sich das bunte Spiel der öffentlichen Brunnen an. Ebenso glanzvoll erschienen die Denkmäler der Einzelnen: die Säulen, an denen man die Trophäen der Sieger aufhing, oder über denen sich die Gedächtniss-Statuen erhoben; das stolze Gepränge der Triumphpforten; die Grabmonumente, die in den verschiedensten Formen, zuweilen in riesigem Maassstabe emporgethürmt wurden. Mit dem Glanze der öffentlichen Anlagen endlich wetteiferten die Privatwohnungen: Häuser, Paläste, Villen, von denen manche die Pracht der altorientalischen Herrscherpaläste gewaltig überboten.

#### §. 2. Die frühere Zeit der römischen Architektur.

Die Geschichte der römischen Architektur in ihrer selbständigen Ausbildung lässt sich, um eine umfassende Uebersicht zu gewinnen, am füglichsten in drei grosse Abschnitte theilen. Der erste Abschnitt umfasst die Periode der ersten eigenthümlichen Entwicklung, von der Zeit um den Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr. bis zu dem Zeitalter des Julius Cäsar, um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr.; der zweite Abschnitt reicht bis gegen den Schluss des zweiten Jahrhunderts n. Chr. und umfasst die Zeit der Blüthe;

der dritte Abschnitt, bis gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts, bezeichnet den Verfall der römischen Architektur.

Für den lebendigeren Aufschwung der römischen Architektur um den Beginn des dritten Jahrhunderts v. Chr. ist es zunächst bezeichnend, dass in dieser Zeit der Bau der grossen Heerstrassen und Wasserleitungen beginnt, durch deren Anlage sich die grossartig praktische Richtung der Römer von vornherein ankündigt. Die älteste Wasserleitung ist die *Aqua Appia*, angelegt im J. 310; ihr folgte im J. 271 der *Anio vetus*. Doch war bei diesen eine bedeutsamere äussere Ercheinung noch nicht erstrebt; die *Appia* war noch ganz, der *Anio vetus* fast ganz unter der Erde geführt. Gleichzeitig mit der ersten Wasserleitung wurde auch die erste grosse Heerstrasse, die *Via Appia* (B. XVII, 19.), angelegt. — In derselben Zeit erhielt auch zuerst das Forum der Stadt Rom eine grossartigere Gestalt. Für öffentliche Versammlungen des Volkes und für den Handelsverkehr bestimmt, war dasselbe nach seiner ursprünglichen Anlage von niederen Hallen und Buden umgeben. Jetzt entstanden um das Forum her die würdiger gebauten sogenannten Silberhallen, welche dem Geldverkehr und dem Handel mit Silber- und Goldarbeiten gewidmet waren; vor ihnen entwichen die Räume des niederen Verkehrs in die Nebengassen. — Die Tempel waren in dieser Zeit jedoch noch ohne eine höhere künstlerische Bedeutung. Der im J. 205 geweihte Tempel der Virtus und des Honos war der erste, der mit griechischen Kunstwerken (aus dem eroberten Syracus) geschmückt ward.

Erhalten hat sich von den Monumenten dieses ersten Aufschwunges der römischen Architektur nichts als ein kleineres dekoratives Werk, das Grabmal des L. Corn. Scipio Barbatus, aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts (gegenwärtig im vatikanischen Museum). Es ist ein Sarkophag, der oberwärts einen schlichten dorischen Fries (die Metopen mit Rosetten) und ein Kranzgesims mit ionischen Zahnschnitten hat; über dem letzteren sind als Eckzierde eine Art ionischer Voluten angebracht. Die ganze Anordnung hat etwas von der etruskischen Auffassung der griechischen Formen; wir finden dieselbe auch an etruskischen Sarkophagen wieder. Wir werden überhaupt nicht irren, wenn wir die römische Architektur dieser Zeit wiederum, wie im höheren Alterthum, noch als abhängig von der etruskischen denken.

Einen neuen Aufschwung nimmt die römische Architektur um den Beginn und noch mehr um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Dies war die Epoche, in welcher Griechenland zur römischen Provinz gemacht wurde und in der die römischen Waffen auch in Asien siegreich kämpften. Griechische Kunstwerke und griechischer Geschmack wurden jetzt nach Rom hinübergetragen; und jetzt erst wurde zu den römischen Prachtbauten, die früher aus dem roheren Peperin aufgeführt waren, das bei den Griechen übliche edlere

Material des Marmors angewandt. — Schon in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erhielt das römische Forum wieder eine neue Gestalt; an die Stelle jener Silberhallen traten stolze Basiliken (die B. Porcia, Fulvia, Sempronia und Opimia), dem öffentlichen Handelsverkehr und der öffentlichen Rechtspflege gewidmet, mächtige Säulenhallen, deren Ausdehnung die des Forums, mit dem sie in unmittelbarer Verbindung standen, dreifach vergrösserte. — Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts entstanden die ersten prächtigeren Tempel, des Jupiters Sator und der Juno, der erste ein Peripteros, der andre ein Prostylos, beide nebeneinander liegend und von einem gemeinsamen grossen Säulenhofe umgeben. Sie wurden durch Metellus Macedonicus im J. 149 aus der Beute des macedonischen Krieges aufgeführt. — Andre grossartige Architekturen reihten sich diesen Anlagen an. Dahin gehören namentlich Bogenthore mancherlei Art, die überhaupt schon für die Physiognomie des alten Roms charakteristisch sind. Besonders beliebt waren unter diesen die sogenannten Janusbögen, doppelte Bogenthore (d. hallenartige Bauten, die sich an der Vorder- und an der Hinterseite in einer Bogenwölbung öffneten), die sich vornehmlich an dem Zugange der Märkte befanden, und die zuweilen, wenn sie über Kreuzwegen errichtet waren, auch zwiefach gedoppelt, d. h. mit vier Bogenöffnungen versehen waren. Auch als Siegesdenkmäler wurden ähnliche Bogenthore in der in Rede stehenden Zeit bereits errichtet; eins der bedeutendsten war der *Arcus Fabianus*, dem Andenken des Fabius Maximus im J. 139, in der Nähe des Forums, geweiht.

Doch ist auch von Werken dieses zweiten Aufschwunges der römischen Architektur nur äusserst Weniges auf unsere Zeit gekommen. Als das wichtigste und vorzüglichst charakteristische ist das Tabularium zu erwähnen, welches, als Archiv und Schatzhaus des Reiches dienend, am Abhange des Capitols, nach der Seite des Forums hin, im J. 78 v. Chr. erbaut wurde. Es besteht aus mächtigen gewölbten Hallen, die sich nach aussen in Halbkreisbögen zwischen einer Ordnung dorischer Halbsäulen öffnen; die letzteren haben noch eine gewisse Aehnlichkeit mit spätgriechischer Formation. Gegenwärtig ist das Tabularium grossentheils verbaut; über den dorischen Hallen erhub sich vermuthlich ein Porticus von korinthischen Säulen.<sup>1</sup> — Sonst gehören in diese Periode noch zu Rom: der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis (die jetzige Kirche S. Maria Egiziaca), ein ionischer Prostylos Pseudoperipteros von einfach tüchtiger Durchbildung; — und das Grabmal des C. Publicius Bibulus am östlichen Abhange des Capitols (in der heutigen Via di Marforio), ein kleiner tempelartiger Bau, mit einfachen Pilastern an der Façade.

<sup>1</sup> Vgl. *Abeken* im *Schorn'schen Kunstblatt*. 1839, No. 61, S. 243.

Ausserhalb Roms ist vornehmlich zu erwähnen: der sogenannte Herkules-Tempel zu Cora in Latium. Dieser Tempel hat einen, nach italischer Weise beträchtlich vorspringenden Prostyl von dorischer Ordnung, dessen Formen indess mehr ein spätgriechisches als eigentlich römisches Gepräge haben. Er ist ungefähr in derselben Zeit wie das vorgenannte Tabularium erbaut und entspricht auch dem Charakter der dort angewandten Halbsäulen.

§. 3. Die Monumente von Pompeji, als Bezeichnung des Ueberganges zwischen griechischer und römischer Architektur.

Die wenigen Monumente, die sich aus der Entwicklungszeit der römischen Architektur erhalten haben, sind nicht hinreichend, um uns von dem Gange dieser Entwicklung eine nähere Anschauung zu geben. Auf den allgemeinen Einfluss, den der etruskische Bogenbau darauf ausüben musste, ist bereits hingedeutet worden; aber es sind uns auch von etruskischer Architektur, und namentlich aus der späteren Periode derselben, zu wenig Beispiele erhalten, als dass wir genauer abnehmen könnten, wie weit dieser Einfluss auf die besondere Bildung der Formen eingewirkt habe. Ebensowenig sind wir, was als das Wichtigste zu betrachten sein dürfte, im Stande, zu erkennen, wie weit etwa in der spätgriechischen Architektur bereits den besondern Eigenthümlichkeiten der römischen vorgearbeitet ist, da uns auch dort nur äusserst wenige Monumente erhalten sind. Zwischen der Blüthezeit der griechischen und der römischen Architektur liegt demnach eine grosse Lücke vor uns, und die wenigen Punkte, die in diesem langen Zwischenraume hervortreten, sind nicht geeignet, uns den Uebergang, der zwischen beiden nothwendig statt gefunden hat, zu veranschaulichen.

Indess erhalten wir ein — wenn auch nicht völlig umfassendes Bild dieses Ueberganges in den architektonischen Resten einer der kleineren Städte Italiens. Es sind die Reste von Pompeji,<sup>1</sup> das in der ersten Glanzperiode der römischen Kunst, im J. 79 n. Chr., durch die Asche des Vesuv verschüttet wurde. Und nicht allein in der eben angegebenen Beziehung haben die Bauwerke Pompeji's eine namhafte Wichtigkeit für die Geschichte der antiken Architektur: auch dadurch, dass wir hier, wengleich nur im Miniaturbilde (denn Pompeji war nur eine Provinzialstadt von untergeordnetem Range), die ganze Weise der Anordnung und Zusammenstellung der Gebäude im classischen Alterthum vor uns sehen. Sie sind somit vorzüglich geeignet, die nähere Betrachtung der römischen Architektur einzuleiten. Indess ist hiebei von vornherein zu bemerken, dass die Monumente von Pompeji, namentlich die grösseren, zum Theil nur

<sup>1</sup> S. besonders *Mazois, les ruines de Pompéi*; *Gell u. Gandy, Pompejana*, u. a. m.

mangelhaft auf unsre Zeit gekommen sind, da die Stadt schon 16 Jahre vor jener Verschüttung durch ein starkes Erdbeben heimgesucht war und sich im Laufe dieser Jahre von den damaligen beträchtlichen Beschädigungen noch nicht erholt hatte. Dieser Umstand erschwert allerdings eine durchgreifend genügende Auffassung der in Pompeji hervortretenden Architekturstyle.

Die bisher aufgedeckten Theile von Pompeji betragen ungefähr ein Drittheil des Gesamt-Umfanges der Stadt. Darunter befindet sich der wichtigste Theil derselben, das Haupt-Forum, welches einen länglich viereckigen Platz bildet, mit einer dorischen Säulenhalle umfasst und mit einer Anzahl verhältnissmässig bedeutender öffentlicher Gebäude, Tempel, Basiliken (B. XVIII, 10.) und verschiedener anderer Hallen, umgeben. An einer andern Stelle der Stadt liegt das Theater; neben diesem ein kleinerer, odeonartiger Theaterbau (ursprünglich mit einem Dache versehen), sowie wiederum mehrere Tempel und Hallen. Weiter ab liegt das Amphitheater. Ferner hat man eine Bäder-Anlage aufgegraben, welche die charakteristischen Theile einer solchen, im classischen Alterthum überall sehr ausgebildeten Anstalt enthält (doch nur zu dem alleinigen Zwecke des Badens diente, nicht aber mit den umfangreichen römischen Thermen vergleichbar ist). Vor der Stadt, an der Strasse, die nach Herculanium führt, liegen, wie es die antike Sitte war, die Grabmonumente nebeneinander (B. XVII, 14 u. 15.); auch sind dort einige interessante vorstädtische Villen aufgedeckt worden. Die Wohnhäuser der Stadt sind grösstentheils sehr klein und augenscheinlich zumeist nur für mehr untergeordnete Bedürfnisse erbaut; nur einzelne haben eine grössere Ausdehnung. Im Allgemeinen ist die italische Anlage des Atriums bei diesen Häusern vorherrschend; bei den grösseren tritt ein Peristyl, auch wohl eine besondere Gartenanlage hinzu. Die Einrichtung der Häuser erscheint jedoch fast überall sehr behaglich, und die vielfach angewandte malerische Dekoration der Wände (von der bereits oben, Kap. II, C. §. 4, näher gesprochen ist) erhöht wesentlich den Eindruck einer gemächlich heiteren Existenz. — Vgl. Denkmäler, Taf. 30. (B. XIX.)

Was nun die eigenthümlichen Formen der Architekturen von Pompeji anbetrifft, so finden wir mehrere derselben, in denen sich ziemlich entschieden, wenn auch in den Modificationen einer späteren Zeit, noch die griechische Bildungsweise erkennen lässt. Da aber Pompeji für uns eine isolirte Erscheinung ist und uns andre Vergleichungspunkte fehlen, so können wir nicht füglich entscheiden, ob diese Gräcismen etwa mehr auf lokalen Umständen beruhen, — indem das campanische Land, zu welchem Pompeji gehört, vielfach griechische Einflüsse zeigt; oder ob sie auf den allgemeineren Bildungsverhältnissen der Zeit (etwa des letzten Jahrhunderts vor Chr. Geb.) beruhen. Als die vorzüglichsten Monumente von mehr griechischem als römischem Charakter sind anzuführen: der sogenannte

Tempel des Herkules, neben dem Theater, ein dorischer Peripteros, dessen geringe Reste sogar noch ein alterthümlich dorisches Gepräge zu verrathen scheinen; — die grosse dorische Säulenhalle, welche den dreieckigen Platz, in dem sich der vorgenannte Tempel befindet, umgiebt, ausgezeichnet durch den wohlgebildeten Echinus der Kapitäle; ein ionischer Porticus, der von ausserhalb auf die Spitze dieses Platzes führt, in spätgriechischer Formation; — eine dorische Halle zur Linken dieses Porticus, der Echinus der Kapitäle geradlinig profilirt; endlich die sehr grosse dorische Halle, welche das Hauptforum umgiebt; bei dieser aber macht sich schon das Hinzutreten römischer Bildungsweise bemerklich. Durchgehend sind den Formen dieser dorischen Monumente Gliederungen von geschwungenem Profil beigemischt. Mehr noch als dies ist an den gesammten Architekturen Pompeji's der Umstand bemerkenswerth, dass zwischen den einzelnen Gliedern vielfach scharfe Unterscheidungen und Einschnitte angebracht sind, die eine malerische Schattenwirkung veranlassen; durch sie tritt an die Stelle einer lebendig pulsirenden Form der Schein der Form, was für die späte Zeit dieser Bauten (im Verhältniss zur Blütenperiode der griechischen Architektur) charakteristisch sein dürfte.

Bei andern Gebäuden zeigen dagegen die Säulen eine ungleich mehr römische Behandlung. Dahin gehört z. B. der dorische Peristyl in der Villa des Arius Diomedes, wo der Echinus mit Eiern versehen und der Abacus mehrfach gegliedert und ornamentirt ist. Dahin gehören ebenso die mannigfaltig gebildeten Säulen und Pilaster korinthischer Ordnung, die sich an verschiedenen Orten finden. Bei den Tempeln ist, als vorherrschende Eigenthümlichkeit, die Anlage jenes vortretenden, italischen Prostyls zu bemerken. — Auch die Grabmäler tragen zumeist ein römisches Gepräge. Einige von ihnen haben die Gestalt kleiner Tempelchen; die Mehrzahl hat eine cubische, altarähnliche Form, auf hohem treppenartigen Unterbau (B. XVII, 15.); Deck- und Fussglieder sind an diesen im römischen Style profilirt. Doch findet sich eins unter ihnen, dessen Oberbau eine Cylinderform hat, an dem die Profile der Deck- und Fussglieder wiederum mehr in der weichelastischen griechischen Linie gezeichnet sind. — Sehr eigenthümliches Interesse, in Bezug auf den architektonischen Styl, gewähren sodann ein Paar, durch Tonnengewölbe überdeckte Räume in dem Lokal der Bäder. In dem einen dieser Räume, dessen Wand mit Pilastern geschmückt ist, erscheint die Gewölbform auf sehr eigenthümliche Weise belebt: es laufen daran nämlich, quer über den Raum, Kannelirungen hin, welche nach Art der Säulenkannelirungen gebildet sind. Wie die letzteren die aufsteigende Bewegung der Säulenform andeuten, so scheinen auch jene Kannelirungen zum Ausdruck der Bewegung, welche in der Form des Gewölbes sich entwickeln soll, zu dienen. Auch diese Bildungsweise dürfte man noch als das Zeugniss eines



mehr griechischen Formensinnes zu betrachten haben. In dem andern Saale hat die Gewölbdecke eine Feldertheilung und freieren ornamentistischen Schmuck, wie dergleichen mehrfach in römischen Gebäuden gefunden wird; das Wandgesims wird hier, sehr eigenthümlich, durch Pfeiler gestützt, vor denen Atlanten (in der Stellung der Atlanten des Zeus-Tempels von Agrigent) vortreten. — Endlich ist noch des grossen Bogenthores zu gedenken, welches den Zugang zu der nördlichen Seite des Forums bildet und welches man für einen Triumphbogen hält. Die Gliederungen desselben, namentlich des Kämpfers, über dem der Bogen aufsetzt, haben bereits ein vollkommen römisches Gepräge.

#### §. 4. Die Blüthezeit der römischen Architektur.

Mit dem Zeitalter des Julius Cäsar beginnt die eigentliche Blüthe, die mächtigste und glanzvollste Entwicklung der römischen Architektur. Höchst grossartige Unternehmungen wurden durch ihn eingeleitet, durch Augustus vollendet. Unter Augustus entstand ein ganz neues, prächtigeres Rom; er konnte sich rühmen, die Ziegelstadt, die er vorgefunden habe, als eine Marmorstadt zu hinterlassen. Doch betrifft dies mehr die von ihm hinzugefügten neueren Stadttheile, namentlich die Bauten auf dem Marsfelde (dem heutiges Tages vorzüglich bewohnten Theile von Rom), wo der Anblick von Tempeln, öffentlichen Hallen, Theatern u. s. w. durch keine Privatgebäude unterbrochen ward. Die alte Stadt war dabei grossentheils noch in ihrer früheren unregelmässigen Beschaffenheit geblieben: Nero's Wahnsinn entzündete eine furchtbare Feuersbrunst, welche ihm und seinen Nachfolgern auch im Herzen der Stadt den Platz zu den umfassendsten Anlagen bot. Vespasian baute ein prachtvolles neues Capitol; noch glänzender wurde dasselbe, nach einem bald darauf erfolgten Brande, durch Domitian wiederhergestellt. Die glanzvollsten Bauten führte Trajan in der Residenz des gewaltigen Reiches aus; sein Forum war eine nicht genug zu bewundernde Anlage. So ward auch von Hadrian und dessen Nachfolgern noch viel Wichtiges hinzugefügt. Aber auch die Provinzen wurden bei diesen Unternehmungen nicht vergessen; an verschiedenen Orten stiegen neue Städte von mächtiger Anlage empor. In Palästina führte der Freund des Augustus, Herodes der Grosse, bedeutende Prachtbauten auf; ausser dem (schon früher erwähnten) Neubau des Tempels von Jerusalem sind hier besonders die Burg Herodias und die Tempelburg Antonia zu erwähnen. Vor Allem bedeutend aber sind die Unternehmungen, die durch Hadrian in den verschiedensten Gegenden des Römerreiches ins Werk gerichtet wurden. Besonders Athen erfreute sich seiner Gunst; hier liess er einen ganz neuen Stadttheil, unter dem Namen der Hadriansstadt, erbauen.

Aber wie aus den früheren Zeiten des Römerlebens, so sind auch aus den Zeiten ihrer Weltherrschaft nur einzelne Monumente, nur einzelne, zum Theil geringe Ruinen auf unsere Zeit gekommen. Doch sind diese immerhin genügend, um uns, in Verbindung mit den Nachrichten der Schriftsteller des Alterthums, ein allgemeines Bild der architektonischen Anlagen zu entwickeln und um zu einer Anschauung des künstlerischen Styles, in dem dieselben ausgeführt waren, zu gelangen. Wir begnügen uns hiemit, indem es der Zweck dieses Buches verbietet, die grosse Zahl der einzelnen architektonischen Werke, die wir nur in den Schriftstellern verzeichnet finden, besonders aufzuzählen.<sup>1</sup> Wir betrachten diese architektonischen Anlagen demnach nicht sowohl nach der Zeitfolge, in der sie ausgeführt wurden, als nach ihren verschiedenen Gattungen. Die Styl-Unterschiede sind für die ganze, in Rede stehende Periode von keiner sonderlichen Erheblichkeit; bis auf das Zeitalter des Hadrian hält sich der Styl der römischen Architektur ziemlich auf gleicher Höhe, und erst in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts zeigt sich ein allmähliges Sinken des Geschmackes, indem die Verhältnisse minder edel erscheinen und Ueberladung an die Stelle glänzender Pracht tritt.

Bei dem römischen Tempelbau der in Rede stehenden Periode ward insgemein die Anlage des griechischen Tempels, mit den im Obigen angedeuteten Modificationen, wiederholt. Einige der erhaltenen Tempel haben eine runde Form und sind äusserlich mit einem, diese Form wiederholenden Peristyl umgeben. Als bedeutende Gebäude, namentlich in Rücksicht auf erhaltene Reste, sind unter diesen Tempeln die folgenden hervorzuheben.

In Rom:

Der T. des Mars Ultor (gewöhnlich, doch fälschlich, als T. des Nerva bezeichnet), von Augustus auf dem von ihm angelegten Neben-Forum erbaut. Von dem Peristyl desselben stehen drei vorzüglich schöne und grosse (beinah 50 Fuss hohe) korinthische Säulen, in der Nähe des Arco de' Pantani; auf dem Gebälk erhebt sich ein mittelalterlicher Glockenthurm. (Zu unterscheiden ist dieser Tempel des Mars Ultor von einem kleineren desselben Namens, den Augustus auf dem Capitol baute und der eine runde Form hatte.)

Der T. der Concordia, von Augustus am Abhange des Capitols, über dem Forum erbaut; die Reste desselben durch neuere Aufgrabungen entdeckt, und verschiedene Bautheile, namentlich sehr schöne und reich verzierte Säulenbasen aufgefunden. (Nicht

<sup>1</sup> Eine umfassende Uebersicht derselben s. besonders in *Hirt's* Geschichte der Baukunst.

zu verwechseln mit dem fälschlich sogenannten T. der Concordia, einem T. des Vespasian, von dem noch ein Theil des Peristyls steht, der aber den spätesten Zeiten des römischen Alterthums angehört.)

Andere wichtige Tempelbauten des Augustus waren der T. des Apollo Palatinus, der T. des Quirinus, und der T. des Jupiter Tonans, der letztere in der Nähe des grossen Jupitertempels auf dem Capitol. Von diesen sind keine Reste erhalten.

Der T. der Minerva (gewöhnlich als T. des Jupiter Stator, auch wohl als T. des Castor und Pollux oder als Gräcostasis benannt), in der Nähe des Hauptforums, von Domitian gegen das Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. neugebaut. Von dem Peristyl desselben stehen drei Säulen mit Gebälk, von vortrefflicher Bildung. (B, XVI, 12.)

Der T. des Antoninus und der Faustina, in der Nähe des Hauptforums, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Geb.; ein korinthischer Prostylos, auf italische Weise vortretend.

Der T. des Saturnus (gewöhnlich T. des Jupiter Tonans benannt), am Abhange des Capitols, im J. 12 v. Chr. erbaut, von Septimius Severus um das Ende des zweiten Jahrh. n. Chr. hergestellt. Drei korinthische Säulen von guter, doch schon etwas überladener Arbeit stehen noch aufrecht.

Der sogenannte Vesta-Tempel (wahrscheinlich ein T. der Cybele), ein runder Ptereros von 20 korinthischen Säulen; die Kapitäle schon von etwas schwerer Form.

Ausserhalb Roms (zumeist der Zeit des Augustus angehörig):

Zu Tivoli, der sogenannte Vesta-Tempel, ein runder Ptereros von 18 korinthischen Säulen, in einfach edler Formation.

Ebendasselbst, der sogenannte T. der Sibylla, ein ionischer Prostylos Pseudoperipteros.

Zu Assisi, ein T., vermuthlich der Minerva (die heutige Kirche S. Maria della Minerva), ein italisch vortretender korinthischer Prostylos von anmuthig schönen Verhältnissen.

Zu Pola in Istrien, der T. des Augustus und der Roma, ein italisch vortretender korinthischer Prostylos, von reicher Ausbildung.<sup>1</sup>

Zu Nismes in Frankreich, der T. des Cajus und Lucius Cäsar (die sogenannte „*Maison quarrée*“), ein korinthischer Prostylos Pseudoperipteros von vorzüglich edler und tüchtiger Bildung.<sup>2</sup> —

<sup>1</sup> Alterthümer von Athen, IV, c. 2.

<sup>2</sup> Clérissseau, *Antiquités de la France*. (Hier auch die übrigen, weiter unten zu erwähnenden Bauten von Nismes.) — Für die künstlerisch nicht bedeutenden römischen Gebäude Britanniens s. u. a. *Caledonia romana*, Edinburgh u. London 1845, 4.

Einige Tempel haben durch die Anwendung des Gewölbes, für die Ueberdeckung des Inneren, ein eigenthümliches Gepräge gewonnen. Hiebei erscheint theils das Kuppel-, theils das Tonnengewölbe. Die wichtigsten Anlagen dieser Art sind:

Das Pantheon zu Rom, das bedeutsamste Gebäude unter denen, die aus dem gesammten römischen Alterthum erhalten sind; (B. XVI, 5—8, 11.) von Agrippa, dem Freunde des Augustus, im J. 26 v. Chr. erbaut. Ursprünglich ein Vorbau der von Agrippa erbauten Thermen; seine Form durch dies besondere Verhältniss begründet, eine Nachahmung des Baptisteriums (eines der Haupträume in den Thermen), — falls das Gebäude nicht etwa in der ursprünglichen Absicht wirklich zu dem Zwecke eines Baptisteriums angelegt war. Als Tempel dem Jupiter Ultor geweiht. Den Namen Pantheon erhielt es, entweder, weil den darin befindlichen Statuen des Mars und der Venus die Attribute aller übrigen Götter beigegeben waren, oder weil seine majestätische Wölbung die Wölbung des Himmels nachahmte. Nach mehrfacher Feuerbeschädigung zuerst durch Hadrian, später, im J. 202, durch Septimius Severus restaurirt; nach dieser Restauration bis auf den heutigen Tag in seinen wesentlichen Theilen unverändert erhalten. — Ein grosser, mit einer Kuppel überwölbter Rundbau, der innere Durchmesser und die Höhe = 132 Fuss. An der Vorderseite ein geradliniger Vorbau mit einem Giebel, vor diesem ein korinthischer Porticus mit niedrigerem Giebel, aus 16 Säulen bestehend, 8 Säulen in der Fronte, ursprünglich auf 7 Stufen. Die korinthische Ordnung hier von trefflichen Verhältnissen und schöner Formation. Das innere Balkenwerk und die äussere Eindeckung des Porticus (wie auch die Bedeckung der Kuppel) bestanden ursprünglich aus Bronze; in dem Giebel war, aus vergoldeter Bronze, der Kampf Jupiters mit den Giganten dargestellt. Im Grunde des Porticus ist auf jeder Seite eine Nische, in denen die Statuen des Augustus und Agrippa standen. Die Thür ist noch antik, mit bronzenen Flügeln und durch bronzene Pilaster eingefasst. Aus verschiedenen Umständen scheint mit Gewissheit hervorzugehen, dass der Porticus nicht in der ursprünglichen Absicht lag, sondern erst nach Vollendung des Rundbaues, doch noch durch Agrippa, hinzugefügt wurde. — Im Inneren finden sich an der kreisrunden Wand acht grosse Nischen (mit Einschluss der Thürnische), die im Halbkreisbogen überwölbt sind. Von diesen sind nur die Thürnische und die gegenüberstehende völlig offen, die übrigen mit (je 2) korinthischen Säulen ausgesetzt und oberwärts durch das Gebälk dieser Säulen verbaut; über dem letzteren ist eine hohe Attika mit umherlaufender Pilasterstellung angeordnet, und darüber setzt die Wölbung der Kuppel mit einfachen (früher gewiss reich geschmückten) Kassetten auf. Die mächtige Form der Kuppel steht aber zu jenen Säulen- und Pilasterstellungen, welche den Raum auf eine kleinliche Weise theilen, in keinem

Verhältnisse; ohne allen Zweifel gehören die letzteren einer der späteren Veränderungen, vermuthlich der des Hadrian, an, und die sämtlichen Nischen waren ursprünglich offen, so dass sie eine grossartigere Theilung des unteren Raumes, ein bedeutsames Gegengewicht gegen die Form der Kuppel und somit ein harmonisches Ganze veranlassten.<sup>1</sup> In den Nischen scheinen die Hauptstatuen des Tempels gestanden zu haben, zu ihren Seiten frei vortretende Säulen (die, wie wir wissen, bronzene Kapitäle hatten), und auf diesen kleinere Statuen, die als Karyatiden bezeichnet werden. Im Aeusseren erscheint die Kuppel flach; in der Mitte hat sie eine Lichtöffnung von 26 Fuss Durchmesser. — Im J. 608 n. Chr. ward das Pantheon, unter dem Namen S. Maria ad Martyres, dem christlichen Gottesdienst übergeben. Im Mittelalter verlor es die bronzene Eindeckung der Kuppel. Im J. 1632 nahm Papst Urban VIII. die Bronzen des Porticus fort, um daraus u. a. das kolossale Tabernakel der Peterskirche durch Bernini giessen zu lassen. Derselbe Papst liess, ebenfalls durch Bernini, über dem hinteren Giebel des Porticus zwei mesquine Glockenthürmchen erbauen.

Der Tempel der Venus und Roma zu Rom, von Hadrian im J. 135 n. Chr. nach eigenem Plane erbaut, (B. XVI, 9 u. 10.) der grösste unter allen uns bekannten Tempeln Roms, von dem wenigstens noch charakteristische Ruinen vorhanden sind. Von aussen erschien der Tempel als ein grosser korinthischer Dipteros von 10 zu 20 Säulen (160 zu 333 Fuss, die Säulen beinah von 6 F. Dm.) in einem Vorhofe, der von einer doppelten Säulenstellung umgeben war (300 zu 500 Fuss). Das Innere zerfiel in zwei gesonderte oblonge Cellen, deren Zugänge die beiden Giebelseiten des Gebäudes bildeten und deren jede an ihrer Hinterseite eine grosse Nische hatte, welche zur Aufstellung des Hauptbildes diente; mit diesen Nischen stiessen die Cellen aneinander. Die Nischen waren mit einer Halbkuppel, die Cellen mit einem Tonnengewölbe überdeckt, beide Arten der Wölbung mit vergoldeten Kassetten ausgefüllt. Kleinere Bildnischen waren in den Langwänden der Cellen angebracht; vor diesen liefen korinthische Säulenstellungen hin. Das Aeussere und das Innere bildeten an diesem Tempel, was die Hauptformen des Baues anbetrifft, allerdings kein harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze; aber für das Innere an sich

<sup>1</sup> Bei dem grossartigen Eindrücke, den das Innere des Pantheons nach seiner ursprünglichen Anlage gewähren musste, erscheint nur der eine Umstand missfällig, dass der Bogen der Nischen, indem er sich gegen eine cylinderförmige Mauer öffnet, in einer unregelmässigen Kreislinie gebildet werden musste. Es scheint, dass man dies auch im Alterthum bald empfunden habe; wenigstens zeigt der, wohl nur um ein Geringes jüngere Bau der sog. Minerva Medica zu Rom (von dem weiter unten bei den Thermen die Rede sein wird), wie glücklich man, bei verwandter Anlage, diesen Uebelstand zu vermeiden gewusst hat.

war hier ein grossartig neues und eigenthümlich vollendetes Princip aufgestellt. Es ist gewissermaassen eine höhere Stufe des griechischen Hypäthralbaues, indem an die Stelle des unbedeckten Raumes jenes, von den Mauern getragene Tonnengewölbe trat.

Verwandte Einrichtung zeigt das Gebäude, welches Hadrian zu Ehren der Plotina, der Gemahlin Trajans, durch deren Mitwirkung er zum Throne gelangt war, zu Nismes in Frankreich aufführen liess. Es diente zu den gemeinschaftlichen Zwecken einer Basilika und eines Tempels. Es ist ein oblonger Raum, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, an den Langwänden kleine Nischen und vor diesen eine römische Säulenstellung vortretend. Das Tonnengewölbe, ohne Kassetten, mit breiten querüberlaufenden Gurtbändern (ursprünglich wohl mit Stuccaturen oder Malerei geschmückt). Im Grunde ebenfalls eine grössere Nische, diese viereckig, mit Pfeilern und Pilastern von sehr geschmackvoller Bildung. Um das Gebäude läuft, durch eine zweite Mauer gebildet, ein nicht ganz schmaler Umgang umher, der wohl zu den Zwecken der Basilika diente. Die Hauptmasse des Gebäudes ist erhalten, doch nichts von der äusseren Dekoration.

Andere Formen gewölbter Tempel erscheinen in den letzten Zeiten der römischen Kunst. Von diesen weiter unten.

Wie die Mehrzahl der Tempel, so schliessen sich auch die verschiedenen, für die Zwecke des öffentlichen Lebens bestimmten Hallen in ihren Formen vorzugsweise dem griechischen Baustyl an. Aber indem diese Hallenbauten bei den Römern einem ungleich grösseren Reichthum praktischer Interessen entgegenkommen mussten, gewannen sie, in ihrer Anlage, wie in ihrer Verbindung mit einander und mit andern architektonischen Werken, so viel neue Eigenthümlichkeiten, erhielten sie, vornehmlich in der Stadt Rom selbst, zumeist ein so grossartiges Gepräge, dass schon in ihnen die besondere Auffassungsweise der römischen Kunst mächtig hervortreten musste.

Zu diesen Werken gehören zunächst die neuen Basiliken, die in der Zeit des Julius Cäsar, um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., zu den Seiten des Hauptforums von Rom erbaut und nachmals mehrfach erneut wurden. Sie traten an die Stelle jener älteren, in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erbauten Basiliken und überboten deren Pracht in der grossartigsten Weise. Es waren: die Basilika Julia, von Cäsar begonnen, von Augustus vollendet, und später in erweitertem Umfange erneut; — die B. Fulvia, an der Stelle der älteren desselben Namens um das J. 54 v. Chr. von Paullus Aemilius neugebaut, — und, mit dieser verbunden, die B. Aemilia, von demselben Paullus erbaut und im J. 31 v. Chr. vollendet, 20 Jahre darauf neugebaut,

nach 35 Jahren abermals hergestellt. Von ihrer Pracht vornehmlich wird, wie von der eines Wunderwerkes, berichtet. — Hier ist denn auch die Stelle, einiges Nähere über die Anlage der Basiliken bei den Römern zu sagen. Diese scheint sehr verschiedenartig gewesen zu sein, doch insofern übereinstimmend, als ein, von Säulen oder Wänden umschlossener oblonger Raum vornehmlich für den Handelsverkehr diente und an ihn sich ein besonderer Raum als Sitz der Rechtspflege, das sog. Tribunal, anschloss; das Tribunal wurde bei den Römern durchgehend im Halbkreise gebildet und nahm insgemein die obere Seite des Gebäudes, dem Eingange gegenüber, ein. Erhalten ist uns von solchen Gebäuden nur sehr Weniges, was eine nähere Anschauung gäbe. So lassen die Ueberreste der Basiliken von Aquino und Präneste (Palestrina), von Palmyra und Pergamus<sup>1</sup> (wenn letztere aus heidnischer Zeit herrührt) einfache oblonge Räume erkennen, deren Wände man sich hie und da mit Nischen und Fenstern versehen denken darf. Von den grössern, reicher gegliederten Basiliken giebt uns nähere Kunde der Bericht des Vitruv (im Zeitalter des Augustus), über die Basilika, die er zu Fano erbaut hatte.<sup>2</sup> Dies Gebäude war durch Mauern umschlossen, Säulenstellungen theilten dasselbe in drei Schiffe und trugen die Decke des Mittelschiffes, während in den Seitenschiffen Gallerieen angebracht waren, deren Decke durch kleine Pilaster an der Rückseite der Säulen (je zwei übereinander) getragen ward, — eine Einrichtung, die freilich nicht als sonderlich ästhetisch bezeichnet werden kann. Aehnlich scheint, der Hauptsache nach, die Basilika von Pompeji eingerichtet gewesen zu sein, doch im Mittelschiffe unbedeckt, nach Art eines Hypäthraltempels. (B. XVIII, 10.) Die Colonnade zieht sich nicht nur den Langseiten entlang, sondern auch vor der Frontwand und dem Tribunal herum; letzteres ist hier eine erhöhte, nach dem Hauptraum wie nach der Hinterseite durch kleinere Säulenstellungen abgeschlossene Estrade. Ein auf Marmorplatten gravirter, aber nur in Fragmenten erhaltener Plan der Stadt Rom lässt u. a. einige Grundrisse von Basiliken erkennen; wichtig ist unter diesen besonders eine Andeutung der B. Ulpia, die mit zwiefachen Säulenreihen an den Seiten und vor dem Tribunal, somit fünfschiffig erscheint. Auch ein kleines Gebäude in Otricoli, dreischiffig, mit halbrundem Tribunal, rings mit Nebenräumen umgeben, und eine kleine Kirche zu Alba am Fuciner See gelten als antike Basiliken. Die nicht mehr vorhandene B. Sinciniana in Rom (später S. Andrea in Barbara), vielleicht schon aus antiker Zeit, ohne Säulenstellungen, werden wir unten bei den christlichen Basiliken erwähnen; die Basilika von Trier behalten wir dem Ende dieses Abschnittes (§. 5.) vor.

<sup>1</sup> Vgl. *Texier, Asie mineure*. In der Nähe zwei kleine Kuppelgebäude.

<sup>2</sup> *Vitruv*, V, c. 1.

Das römische Forum mit seinen Prachtbauten reichte allmählig bei weitem nicht für die öffentlichen Bedürfnisse der mehr und mehr wachsenden Volksmenge aus. Kleine Märkte für den Bedarf des täglichen Lebens waren schon seit dem Beginn der republikanischen Zeit an verschiedenen Orten der Stadt angelegt. Ein grosser regelmässig gebauter Marktplatz war im J. 177 v. Chr. auf dem Berge Cälius, unter dem Namen des *Macellum magnum* erbaut worden. Einen neuen liess Augustus unter dem Namen des *Macellum Liviae* auf dem Esquilin anlegen. Diese Bauten bestanden in einem viereckigen Platze, von ein- oder mehrstöckigen Hallen umgeben, in der Mitte eine altarähnliche Vorrichtung zum Schlachten des Viehes oder zum Opfern, die letztere bei den Prachtanlagen dieser Art mit einem grossen Kuppeldache überwölbt. — Das sogenannte Pantheon neben dem Forum von Pompeji muss als ein solches *Macellum* betrachtet werden; dasselbe giebt zugleich durch die fröhlichen Malereien seiner Wände einen Begriff von der reichen künstlerischen Ausstattung, die auch bei diesen Anlagen statt fand.

Auch für die öffentlichen Volksversammlungen reichte das Forum nicht mehr hin. Julius Cäsar entwarf den Plan, ein neues riesiges Gebäude auf dem Marsfelde zu diesem Zweck zu erbauen; dies waren die sog. *Septa Julia*, die unter Augustus zur Vollendung kamen: ein Platz von 5000 Fuss im Umfange, durch Marmor-Wände umfasst, mit mächtigen Säulengängen umgeben und wiederum mit den mannigfaltigsten Werken bildender Kunst geschmückt.

Ebensowenig waren die Basiliken des Forums genügend, der täglich wachsenden Menge der Rechtshändel (einer Hauptleidenschaft der Römer jener Zeit) und dem ganzen vielgegliederten Schreiber- und Beamtenwesen ein bequemes Unterkommen zu schaffen. Cäsar fasste auch dies Bedürfniss im grossartigsten Sinne auf; er schuf ein besonderes Prachtforum, von Säulenhallen umgeben, hinter denen sich die Säle der öffentlichen Schreiber und Verwaltungsbehörden befanden, mit einem Tribunal für die Richter und mit einem mächtigen Tempel in der Mitte, der dem Ganzen das Gepräge höchster Würde gab. Den Tempel widmete er der *Venus Genitrix*. (Die Reste von der Nische des Tempelbildes und andre Architekturfragmente in dem sogenannten *Tor de' Conti*.) Cäsars Gedanke war so glücklich, dass er bei den folgenden Kaisern mannigfache Nachfolge fand und dass diese Prachtforen zu den eigenthümlichsten Schöpfungen der römischen Architektur gehören. — Das nächste Prachtforum war das des Augustus. Von dem Tempel des *Mars Ultor*, in der Mitte desselben, ist bereits die Rede gewesen. Ausser den Resten dieses Tempels sind auch noch bedeutende Theile der Umfassungsmauern des Augustischen Forums, namentlich das in dasselbe führende Thor, der sogenannte *Arco de' Pantani*, erhalten. — Ein drittes, unter dem Namen des *Forum Transitorium*



ward durch Domitian, als Verbindung zwischen dem Cäsarischen und dem Hauptforum von Rom, erbaut; eigenthümlich waren demselben mehrfache Verbindungswege, die hindurch führten, (daher der Name) und ein Janus-Tempel in der Mitte. — Das vierte war das Forum des Nerva oder *Forum Palladium*, welches wiederum zur Verbindung der sämtlichen ebengenannten Fora diente. An sich bestand es eigentlich nur aus einem Säulenhofe mit einem Tempel der Minerva. Die Säulen, von korinthischer Ordnung, liefen an der Mauer hin und trugen ein, über jeder einzelnen vorgekröpftes Gebälk; davon sind noch zwei, unter dem Namen der „Colonnae“ erhalten. Der Tempel stand im sechzehnten Jahrhundert grossentheils noch aufrecht und ist uns durch eine alte Bauzeichnung bekannt.

Alle diese Anlagen wurden durch das Prachtforum des Trajan überboten, als dessen Baumeister Apollodorus von Damascus genannt wird. Es begann nahe an dem Forum des Augustus und zog sich in beträchtlicher Ausdehnung zwischen dem capitolinischen und quirinalischen Berge hin. Ein Triumphbogen führte auf den grossen Platz des Forums, in dessen Mitte sich ein Tempel des Trajan erhob und zu dessen Seiten Bibliothekgebäude hinliefen. Hinter diesen waren besondere Anlagen, zur Untermauerung jener Berge dienend; von den letzteren haben sich, am Quirinal, die (fälschlich) sogenannten Bäder des Paullus Aemilius, vermuthlich für einen Wachposten bestimmt, erhalten. Dem Forum gegenüber lag die stolze Basilika Ulpia, ein fünfschiffiger, mit Bronze überdeckter Bau, der zu den höchsten Prachtbauten Roms gerechnet ward. An der Rückseite der Basilika lagen zwei kleine Tempel, dem Vater des Trajan und des Nerva gewidmet; und zwischen diesen ein kleiner Säulenhof, aus dessen Mitte die riesige Ehrensäule Trajans, die dem Kaiser im J. 112 vom Senate gewidmet ward, unter der seine Asche ruhte und über der sein Bildniss stand, emporstieg. Die Säule, mit ihrem reichen bildnerischen Schmuck steht noch an ihrer Stelle. Und noch weiter führte Hadrian diesen Bau; ein neuer Platz schloss sich jenen Anlagen an, in seiner Mitte ein riesiger Tempel, der vom Senate Roms dem Hadrian gewidmet ward; ein zweiter Triumphbogen beschloss die ungeheure Anlage.

So war das Trajanische Forum bis zum Anfange des Marsfeldes hinausgeführt. Hier schloss es sich an jene kolossalen Septa Julia an. Aber noch war dem stolzen Geiste der römischen Herrscher diese unermessliche Fülle von Pracht und Glanz nicht genügend. Unter den Nachfolgern Hadrians, um die Mitte und in der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts, erhub sich jenseit der Septa ein neuer Verein von prächtigen Hallen, Tempeln, Basiliken, Ehrensäulen und Triumphbögen. Zu diesen gehören die Ehrensäule des Antonius Pius, von der jedoch nur das marmorne

Postament (im Vatican) erhalten ist, die Säule des Marcus Aurelius, noch an ihrer ursprünglichen Stelle, und die Reihe der Säulen, welche in die Façade der heutigen Dogana eingemauert sind, vermuthlich der Rest von einem Tempel oder einer Basilika des Marc Aurel. An diesen Werken sieht man übrigens bereits die Kennzeichen des sinkenden Geschmacks.

Neben diesen umfassenden Anlagen dürften hier noch manche einzelne Bauten zu erwähnen sein. So das Atrium Libertatis, welches unter Augustus erbaut wurde und eine Bibliothek und Schriftstellerbüsten enthielt; das, derselben Zeit angehörige Diribitorium, ein ausgedehnter Bau unter Dach, zu verschiedenen Zwecken dienend, u. a. m. Auch der Porticus der Octavia, in der Nähe vom Theater des Marcellus (s. unten) ist hier zu nennen; er war ebenfalls unter Augustus gebaut. Von dem korinthischen Propyläum, welches in den Porticus führte, steht noch ein Theil; dieser gehört jedoch einer Restauration des Septimius Severus an.

---

Nächst den Prachtforen des Julius Cäsar und der Kaiser gehören die Thermen zu den eigenthümlichsten und grossartigsten Anlagen Roms (B, XIX). Diese sind, was ihre allgemeine Bestimmung anbetrifft, zunächst den griechischen Gymnasien gegenüberzustellen. Bei den letzteren verbanden sich mancherlei Räume für körperliche Uebung mit Baderäumen und mit andern Lokalen, die für wissenschaftliche Unterhaltung bestimmt waren. Bei den Römern trat der Begriff des Bades in den Vorgrund. Warme, lauwarne und kalte Bäder wurden in kunstreicher Verbindung angelegt; die Säle, für kaltes, wie für warmes Bad, gestalteten sich zu förmlichen Schwimmteichen; andre Räume erhielten eine ähnlich kolossale Ausdehnung. Die Kunst des Wölbens, in ihren verschiedenen Weisen, fand hiebei die mannigfaltigste Anwendung. Doch ist hiemit der Begriff der Thermen keinesweges abgeschlossen; im Gegentheil war in ihnen neben dem Bade, welches allerdings einen der Hauptgenüsse im Römerleben ausmachte, Alles vereinigt, was zur Ergötzlichkeit des Lebens, zum behaglichsten Müsiggange dienen konnte, Alles, was die Laune des Tages an Spielen und Kunststücken mit sich brachte, Alles, was für Sinn und Auge einen Reiz darbieten konnte. Sie wurden von den Herrschern für das Volk erbaut, und diesem der freie Eintritt zu allen jenen Genüssen gestattet; sie waren das vorzüglichste Mittel, um das Volk, indem es zu den Genüssen der Reichen und Vornehmen emporgezogen ward, ganz für den Herrscher zu gewinnen und zugleich die edleren Regungen und Bestrebungen desselben um so sicherer zu unterdrücken. So wurden die Thermen freilich der völlige Gegensatz von dem, was die Gymnasien für Griechenland gewesen waren. Ihr Name (warme Bäder) ist ohne

Zweifel von dem der warmen Heilquellen entlehnt, mit denen sich wie heutiges Tages an den Badeorten die reichsten Anlagen für den Genuss des Lebens vereinigt hatten, die aber nur den Reicheren zugänglich waren. Die allgemeinen Zwecke der Thermen machten eine riesige Ausdehnung und die Zusammenhäufung der prächtigsten Stoffe und Kunstwerke nöthig; ihre Ruinen sind zum Theil die Fundorte der vorzüglichsten Antiken geworden. Die besonderen Zwecke aber waren, je nach der herrschenden Mode, sehr verschieden; und so ist es höchst schwierig, wenn nicht unmöglich, die Bestimmung der erhaltenen Räume im Einzelnen deuten zu wollen.

Die ersten Thermen zu Rom wurden durch Agrippa, unter Augustus, angelegt. Zu ihnen gehörte der mächtige Bau des Pantheons. — In derselben Periode wurden die Thermen der Cäsaren Cajus und Lucius erbaut; zu diesen, wie es scheint, gehört der merkwürdige Baurest, der unter dem Namen eines Tempels der Minerva Medica bekannt ist. Es ist ein zehneckiger Bau, mit halbrunden Nischen und Bogenfenstern an den Seitenwänden, und mit einem Kuppelgewölbe überdeckt, welches die Andeutung der zehneckigen Form beibehält. Die Anwendung des Zehneckes bot für eine reinere Durchbildung als bei dem kreisrunden Pantheon Gelegenheit; die Kuppel ist, nächst der des Pantheons, die grösste unter den alten Gebäuden Roms, die uns bekannt sind. — Andere Thermen, von denen sich Reste erhalten haben, sind die des Titus oder Trajanus, des Caracalla aus der früheren Zeit des dritten, und des Diocletian aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts. Die beiden zuletzt genannten waren vor allen übrigen durch Grösse und Pracht ausgezeichnet. Die des Diocletian hatten allein 3000 Badezimmer; der Hauptraum derselben ist durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli, ein zur Umgebung der Thermen gehöriges Rundgebäude in das Kirchlein S. Bernardino umgewandelt worden.

Neben den Thermen sind, als verwandte, doch ungleich weniger bedeutende Anlagen, die Nymphäen zu nennen, Gartenanlagen mit architektonisch umbauten Quellen und Spielplätzen, die wiederum zu einer geschmackvollen künstlerischen Behandlung Anlass gaben. Ein Paar Reste von solchen, die sich aus der späteren römischen Kunstzeit erhalten haben, sind das Nymphäum des Alexander Severus, in der Nähe der Kirche S. Croce in Jerusalem, und die sogenannte Grotte der Egeria, ein Nymphäum des Almo, eines Nebenflüsschens der Tiber.

Sodann ist zu erwähnen, dass ausser den Bädern, welche die Thermen darboten, in Rom selbst und überall an den Orten römischen Verkehrs eine Menge öffentlicher Badeanstalten, die von Privatpersonen gehalten wurden, befindlich waren. Natürlich war hier der künstlerische Schmuck nur eine Nebensache, obgleich die Einrichtungen für die verschiedenen Arten des Bades stets in

gewissem Maasse umfassend und nicht ganz ohne Bedeutsamkeit der äusseren Erscheinung waren. Als Beispiele sind die schon erwähnten Bäder von Pompeji und die zu Badenweiler in Deutschland (im oberen Breisgau) zu nennen.

Nicht minder glänzend und grossartig erscheinen ferner die Gebäude, welche für die Schau von Spielen errichtet wurden. Dem Princip nach wurden dieselben wiederum nach dem Muster der griechischen Bauten solcher Art angelegt; gleichwohl zeigt sich auch in ihnen der Geist der römischen Kunst in seiner vollen Eigenthümlichkeit. Sie wurden nicht nur auf eine mannigfaltigere Weise ausgebildet, nicht nur mit bedeutend gesteigerter Sorgfalt für die Bequemlichkeit und für das Behagen des schauenden Volkes eingerichtet; es entwickelte sich in ihnen auch, ungleich bedeutender in die Augen fallend, eine selbständige architektonische Kunst. Bei den griechischen Bauten war man vorzugsweise bedacht, für die Anlage der Sitzstufen ein Lokal von entsprechender Neigung aufzufinden, so dass sich an ihnen keine sonderliche äussere Architektur zeigen konnte; die römischen Anlagen dagegen wurden in der Regel auf ebnem Boden, aus gewölbten, übereinander gebauten Räumen, welche die Sitzstufen trugen, emporgeführt, und es entfaltete sich demnach an ihrem Aeusseren ein vielfach zusammengesetztes Ganze aus Pfeilern und Bogenöffnungen.

Die römischen Theater sind, mit Ausnahme der eben angeführten Umstände, den griechischen Theatern im Wesentlichen ähnlich; nur erhielt hier die Scene, welche die sämtlichen Schauspieler aufzunehmen bestimmt war, eine grössere Tiefe und die Orchestra wurde mit Sitzplätzen ausgefüllt; auch bilden jetzt die Scena und der Zuschauerraum ein zusammenhängendes Ganzes von gleicher Breite.<sup>1</sup> — Bedeutende Theaterbauten beginnen zu Rom bereits vor der Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., zum Theil mit grosser Pracht, vorerst jedoch nur für die Zeit der Spiele und, der Hauptsache nach, aus Holz errichtet. Eins der merkwürdigsten dieser Art war das, welches der Aedil M. Aemilius Scaurus im J. 60 v. Chr., angeblich für 80,000 (?) Zuschauer, aufführen liess. Die Scene desselben bestand aus drei Stockwerken, mit 360 Säulen geschmückt, hinter denen die Wand unterwärts mit Marmorplatten, in der Mitte mit Glas (Glas-Mosaik), oberwärts mit vergoldeten Tafeln versehen war; ausserdem waren 3000 eiserne Bildsäulen, viele Gemälde und Teppiche zur Auszierung des Theaters

<sup>1</sup> Doch wurde noch bis spät in die Kaiserzeit in Gegenden griechischer Cultur bisweilen die alte griechische Disposition beibehalten, z. B. an kleinasiatischen Theatern, wie denn überhaupt in den Bauten solcher Länder die Behandlung des Ganzen wie des Einzelnen durch beibehaltene griechische Formen überrascht.

angewandt. — Wenige Jahre später baute der Tribun Curio zwei mächtige Holztheater, beide neben einander stehend; sie ruhten auf Zapfen; nach Beendigung der scenischen Spiele bewegten sie sich, während das Volk noch die Sitzplätze ausfüllte, gegeneinander und bildeten so ein Amphitheater, auf welchem Kampfspiele vorgeführt wurden. — Das erste Theater aus Stein, 4000 Zuschauer fassend, liess Pompejus erbauen; die Sitzstufen desselben führten zu einem Tempel der Venus Victrix empor, und das ganze Theater bildete somit gewissermaassen den Vorbau des Tempels. — Erhalten ist aus der Zeit August's das Theater des Marcellus zu Rom. (B. XVIII, 1.) Die gewölbten Räume unter den Sitzplätzen desselben öffnen sich nach aussen durch zwei Reihen von Arkaden mit dorischen und ionischen Halbsäulen, die eine einfach tüchtige Ausbildung des römischen Styles zeigen. Sonst sind unter den erhaltenen Theaterresten die von Pompeji, das Theater zu Gabala in Syrien, diejenigen zu Taormina und Catania in Sicilien u. a. m. zu nennen; eine Anzahl anderer werden wir unten anführen.

Die Amphitheater, zur Schau blutiger Thier- und Menschenkämpfe dienend, waren der milderen griechischen Sitte fremd; sie gehören wesentlich der italischen Kunst an und sind von den Etruskern auf die Römer übergegangen, bei denen sie zum Theil eine riesige Ausdehnung erhielten. Sie bestanden aus einem grösseren Schauplatz, der Arena, zumeist von elliptischer Form, um den die Sitzstufen der Zuschauer rings umher emporstiegen. — Das erste bedeutendere Amphitheater wurde zu Rom durch Julius Cäsar errichtet; doch war dieses noch von Holz; das erste aus Stein erbaute daselbst Statilius Taurus unter August. — Vor allen berühmt aber war das Flavische Amphitheater, welches von Vespasian begonnen und von Titus im J. 80 n. Chr. beendet ward; es führte im gemeinen Sprachgebrauch den Namen Kolosseum, vermuthlich von dem Koloss des Nero, der in seiner Nähe stand, und ist unter diesem Namen noch gegenwärtig, als die mächtigste Ruine des gesammten römischen Alterthums, erhalten. (B. XVIII, 4—9.) Die Länge desselben beträgt 591, die Breite 508 Fuss (die Arena 273 zu 173 F.), die Höhe ursprünglich mehr als 180 Fuss. Es fasste ungefähr 87,000 Zuschauer. Im Inneren waren die obersten Sitzstufen durch einen grossartigen Säulenkranz umfasst. Im Aeusseren öffnen sich die gewölbten Räume unter den Sitzstufen durch drei Reihen von Arkaden (80 in jeder Reihe) mit Halbsäulen von dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung; über der obersten Reihe ist noch eine Ordnung korinthischer Pilaster. Durch das Hauptgesims wurden erbeschlagene Masten gesteckt, welche von Consolen getragen wurden und an denen ein ungeheures, oft mit mährchenhafter Pracht ausgestattetes Zeldach zum Schutz gegen die Sonne befestigt ward. Die Arena bildete einen Bretterboden, der auf tiefen Mauern ruhte; hier waren, je nach den

vorhandenen Mitteln, die verschiedenartigsten Einrichtungen getroffen, um die wundersamsten Erscheinungen hervorzubringen; reissende Thiere wurden durch dieselben, oft in übermächtiger Anzahl, aus dem Schoss der Erde hervorgeworfen; einst trat, wie durch einen Zauberschlag, ein ganzer Wald mit ausländischen Vögeln an's Licht. Natürlich gehören somit die jetzigen unterirdischen Anlagen der Arena der jüngsten Benützungszeit derselben, dem fünften Jahrhundert n. Chr. an. — Upter den an andern Orten erhaltenen Amphitheatern sind vornehmlich die von Pompeji, Capua, Verona, Pola und das zu Nismes, das letztere von eigenthümlich tüchtiger Architektur, anzuführen.

Zur gewaltigsten Anlage erwuchs das Amphitheater in der sogenannten Naumachie, wo die Arena sich zum weiten Bassin gestaltete, welches zur Schaustellung von Seegefechten bestimmt war. Die erste Naumachie war von Julius Cäsar erbaut; eine zweite, grössere von August, an der Stelle der Cäsarischen (das Bassin derselben war 1200 Fuss breit und 1800 Fuss lang). Eine dritte, wiederum, wie es scheint, an der Stelle der vorigen, erbaute Domitian; Trajan zerstörte sie.

Der römische Circus war dem griechischen Stadium und Hippodrom ähnlich, doch erhielt derselbe wiederum manche Eigenthümlichkeiten der inneren Ausbildung. Dahin gehört namentlich die Spina, ein erhöhter Rücken, der sich in der Mitte des Circus hinzog und der zur Bestimmung des wiederholten Umlaufes beim Wettrennen diente. Mancherlei architektonische und bildnerische Werke waren auf der Spina aufgestellt; an ihren Enden befanden sich die sogenannten Metae (die Ziele), über denen sich kleine Spitzkegel (von jener altitalischen Form) erhoben. Der Circus war vornehmlich für den Wettlauf der Wagen und Reiter errichtet; doch diente er auch zu den Zwecken des Amphitheatrs und der Naumachie, zur Aufführung von Tänzen, zu Volksversammlungen u. s. w. — Der berühmteste Circus zu Rom war der Circus maximus, gegründet in den Zeiten der königlichen Herrschaft, erweitert und vergrössert von Cäsar, sowie nachmals von Trajan. (B. XVIII, 2.) — Erhalten sind nur die Ruinen von dem Circus des Maxentius (gewöhnlich als C. des Caracalla bezeichnet), aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts n. Chr. Derselbe ist 1482 Fuss lang und 244 Fuss breit.

Der Brückenbau gewann in der römischen Architektur, durch seine mächtig geschwungenen Bögen, ein grossartig künstlerisches Gepräge. Auch verband sich mit den einfachen Hauptformen oft eine reichere Ausbildung, indem sich über den Pfeilern der Brücke, zwischen den Bögen, zierliche Bildernischen gestalteten, oder indem

leichte Säulen und Statuen über den Rändern der Brücke aufgestellt waren oder Triumphbögen ihre Zugänge bildeten.

Als Beispiele von erhaltenen Werken sind u. a. zu nennen: der einfachere Pons Aelius (jetzt P. S. Angelo) und der zierlichere Ponte rotto (P. Palatinus oder Senatorius) zu Rom, sowie die ebenfalls zierlich ausgebildete Brücke des Augustus zu Rimini.

Dann sind die Wasserleitungen in dieser Zeit zumeist nicht mehr unter der Erde, sondern auf unzählbaren Bogenreihen, oft auf mehreren übereinander, fortgeführt, höchst charakteristisch für die Physiognomie einer römischen Stadt, vornehmlich Roms selbst, der sie von den benachbarten Höhen, oft aus ansehnlicher Ferne, entgegenzueilen. Ohne eine höhere, künstlerische Ausbildung in Anspruch zu nehmen, sind sie doch von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung. Auf die äusserst verständigen und zweckmässigen Einrichtungen, die dabei für den Lauf, für die Reinheit und Frische des Wassers, für dessen Vertheilung u. s. w. getroffen waren, näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. — Vgl. Denkm. Taf. 28. (B. XVII, 17, 18 u. 20.)

Die grossen Wasserbehälter im Inneren der Stadt, in denen sich das hereingeführte Wasser sammelte und aus denen dasselbe weiter vertheilt ward, wurden wiederum mit dem mannigfaltigsten künstlerischen Schmucke ausgestattet; ebenso die Brunnen, welche die öffentlichen Plätze zierten. Agrippa allein hatte 700 solcher Brunnen, darunter 105 springende, in Rom aufgeführt und dabei 300 Statuen und 400 Marmorsäulen verwandt. Der Rest eines solchen Brunnens ist die sogenannte Meta Sudans, in der Nähe des Kolosseums; ein ansehnlicher, aus Ziegeln erbauter Kegel, aus dem sich ein Wasserstrahl in mächtiger Höhe erhob; am unteren Theil war der Kegel mit mehreren Vorsprüngen umgeben, an denen der niederstürzende Strahl Cascaden bildete.

---

Die Denkmäler, die dem Gedächtniss Einzelner errichtet wurden, nehmen in der römischen Kunst eine sehr bedeutsame Stelle ein und erscheinen in sehr verschiedenartiger Gestalt. Im Allgemeinen sind sie nach den beiden Gattungen der Ehrenmäler und der Grabmäler zu unterscheiden (obgleich beide in einzelnen Fällen auch in einander übergehen).

Unter den Ehrendenkmalern sind zunächst die Säulen zu nennen. Diese waren zu Rom schon früh als Denkmäler der Sieger im Gebrauch; für die Feier von Seesiegen wurde die Säule auf eigenthümliche Weise, durch Schiffsnäbel und Anker, ausgeschmückt, — die sogenannte *Columna rostrata*, deren Erscheinung übrigens nicht sonderlich künstlerisch ist. — Als vorhandene Ehrensäulen einfacherer Art sind zu nennen: die des Menander zu Mylasa in Carien, aus der Zeit Tibers; die des Alexander Severus zu Antioch in Aegypten; die des Diocletian

zu Alexandria in Aegypten. Alle drei sind von korinthischer Art; die zweite von ihnen hat über der Basis einen Kranz hoher, emporgerichteter Akanthusblätter, eine Form, die für eine einzelstehende Säule sehr glücklich erscheint. Ihnen reiht sich die schon genannte Säule des Antonius Pius zu Rom an. — In reichster Ausbildung erscheinen dagegen die, ebenfalls schon erwähnten Säulen des Trajan (von 92 Fuss Höhe) und des Marc Aurel zu Rom. Diese haben ihre Bedeutung zunächst durch die umgebenden Architekturen, aus denen sie malerisch emporstiegen. In ihrer Hauptform sind sie von dorischer Bildung. Um ihre Schäfte windet sich ein Band mit Reliefdarstellungen, die Siegesthaten der Gefeierten enthaltend, bis zur Spitze empor. So brillant ein solcher Schmuck erscheint, so ist derselbe gleichwohl bereits ein sehr deutliches Zeugniß der Entfremdung von dem reinen künstlerischen Sinne; denn dieser Reliefschmuck zerstört ebenso die eigenthümliche Lebenskraft der Säule, als ihm selbst auf keine Weise eine umfassende Anschauung, somit ein wirksamer Eindruck zu Theil werden kann.

Die bedeutendsten Ehrendenkmalen sind die Ehrenbögen oder Pforten. Ihre Form war in den gewölbten Stadthoren bereits vorgebildet, und es bleibt auch bei ihrer Errichtung der Begriff des Thores stets zu Grunde liegend, mochten sie als Monumente für allgemeine, dem Lande erzeigte Wohlthaten — namentlich für die Ausführung wichtiger Strassenbauten, wobei sie an den Beginn der Heerstrasse gesetzt wurden, — errichtet sein, oder mochten sie, als Triumphbögen, die Bestimmung haben, an den Triumphzug des glorreichen Siegers zu erinnern. Sie gehören der römischen Kunst ganz eigenthümlich an und zeigen dieselbe wiederum in ihrer ganzen Majestät. Durch die Bedeutsamkeit der Masse, durch die stolze Ruhe, welche die Bogenform herbeiführt, durch die verschiedenartige Theilung, in der sich die Gelegenheit zum reichsten bildnerischen Schmucke darbietet, durch das Plateau auf ihrer Oberfläche, welches zur erhabenen Aufstellung mächtiger Standbilder, besonders von Quadrigen, geeignet ist, sind sie von der grossartigsten monumentalen Wirkung. Halbsäulen oder frei vortretende Säulen mit ihrem Gebälk bilden insgemein den Einschluss des Bogens; darüber erhebt sich eine Attika, welche die Inschrift trägt und auf der die Standbilder ruhen. Die reichste Ausbildung und Ausschmückung findet sich bei den Triumphbögen.

Schon in den letzten Zeiten der römischen Republik wurden, wie bereits bemerkt, Triumphbögen errichtet, doch ist von solchen Nichts erhalten. Unter denen, die wir kennen, sind die frühesten die des August. Zwei Bögen wurden ihm wegen Wiederherstellung der grossen Flaminischen Heerstrasse errichtet; von diesen ist der zu Rimini (ein einfach zierlicher Bau) (B. XVII, 2.) übrig; ein anderer zu Susa in Piemont, ein dritter zu Aosta am Fusse der Alpen (dieser ein



Siegesbogen). Doch sind die ebengenannten nicht von hervorragender Bedeutsamkeit. — Ihnen sind zunächst anzuschliessen zwei Bögen des Trajan: der eine am Hafen von Ancona, ein Werk von schöner Ausbildung, in Bezug auf die Herstellung des Hafens errichtet; der andre zu Benevent, wegen Wiederherstellung der Appischen Strasse. — Der besten Zeit der römischen Kunst gehört der Bogen der Sergier zu Pola in Istrien an; gedoppelte korinthische Halbsäulen zu den Seiten des Bogens geben demselben ein eigenthümlich kräftiges Gepräge.

Sodann sind vornehmlich die drei Triumphbögen zu nennen, welche sich (neben einigen andern gewölbten Thoren) in Rom erhalten haben. Der früheste unter diesen ist der des Titus, (B. XVII, 1.) in seiner Hauptanlage dem ebengenannten Bogen der Sergier ähnlich, doch nicht so energisch, wenn auch nicht ohne Geschmack durchgebildet; die Halbsäulen tragen römische Kapitäle von trefflicher Entwicklung dieser Form. — Die beiden andern Triumphbögen sind die des Septimus Severus und des Constantin; diese haben eine grössere Anlage, indem sie aus einer grossen Hauptpforte und zwei kleineren Nebenpforten bestehen, zwischen und neben denen freistehende Säulen, ursprünglich zu Trägern von Statuen bestimmt, vortreten. Eine edlere Durchbildung, schönere Verhältnisse, eine treffliche räumliche Eintheilung werden am Bogen des Constantin ersichtlich (B. XVII, 5 u. 6); dies darf, was die späte Zeit des Constantin (im vierten Jahrhundert) anbetrifft, nicht befremden, da dieser Bogen grossentheils aus den Stücken eines Trajansbogens errichtet ist und somit ohne Zweifel auch dessen ganze Anlage wiederholt hat (die späteren Theile des Bogens sind von sehr roher Arbeit). Der Bogen des Septimus Severus, im J. 203 erbaut, ist in den angegebenen Beziehungen schon ungleich mehr untergeordnet. (B. XVII, 3 u. 4.) — Neben dem letzteren ist eine kleine Ehrenpforte zu nennen, welche demselben Septimus Severus von den Kaufleuten und Wechslern am Forum Boarium errichtet wurde; sie ist aber nicht in Bogenform, sondern wagerecht überdeckt. Die Ueberladung dieses Werkes mit bildnerischen und andern Zierden zeigt, sowie deren rohe Arbeit, ebenfalls schon den sinkenden Geschmack.

Ein Paar gewölbte Prachtpforten zeigen das Bestreben, mit der Bogenform mehr, als es sonst in der römischen Kunst üblich war, eine Anordnung im Style der griechischen Architektur zu verbinden. Sie gehören der Zeit des Hadrian an, durch den auch anderweitig eine solche Wiederaufnahme des griechischen Geschmackes bewirkt ward. Die eine findet sich zu Athen<sup>1</sup> und bildet die Verbindung mit der alten Stadt und der von Hadrian erbauten Hadriansstadt; die andre in Aegypten, in dem ebenfalls von Hadrian gegründeten Antinoe.<sup>2</sup> Beide, und ganz besonders die letztere, erscheinen

<sup>1</sup> Alterthümer von Athen, III, c. 3.

<sup>2</sup> *Description de l'Egypte*, Antt. IV, pl. 57, ff.

indess nicht in einer höheren harmonischen Durchbildung. — Eine gewölbte Prachtpforte von einfacherer und feinerer Behandlung im griechischen Sinne findet sich auf der kleinen Oase bei Aegypten, zu El Kasr.<sup>1</sup>

Auch in den anderen römischen Provinzen (namentlich in Frankreich) sind noch mancherlei Prachtthore und Triumphbögen erhalten, die indess zumeist einen minder reinen Geschmack zeigen und mehr den Zeiten der sinkenden Kunst angehören.

Ausserdem dürften für Ehrendenkäler noch mancherlei besondere Formen zur Anwendung gekommen sein. So erscheint z. B. das Monument des Philopappus zu Athen, um 110 n. Chr. erbaut, als eine grosse, architektonisch ausgebildete und mit Statuen und anderem Bildwerk verzierte Nische.

Die Grabmäler sind theils unter der Erde gearbeitet und ohne eine bedeutendere Entfaltung architektonischer Formen, theils sind sie, als mehr oder weniger bedeutsame Werke, über der Erde angelegt. Die unterirdischen Gräber sind entweder in den Fels gearbeitet — einzeln, oder in grösserer Verbindung, zuweilen sehr ausgedehnte Anlagen (wie namentlich die Katakomben von Rom, Neapel, Syrakus, Malta, Alexandria u. s. w.); oder sie sind gemauert und überwölbt. Die innere Einrichtung ist verschieden. An den Wänden sind insgemein Nischen, reihenweis übereinander geordnet, zur Aufnahme der Aschengefässe; Gräber von solcher Beschaffenheit führen den Namen der Columbarien. Die Eingänge, wenn dieselben sich an der Seite eines Hügels befinden, sind zuweilen architektonisch dekorirt; als Beispiel solcher Anlage ist das Grabmal der Familie Furia bei Frascati zu nennen.

Bei den eigentlichen, über der Erde angelegten Grabdenkmälern ist zunächst jenes alterthümlich italische Princip einer kegelförmigen Anlage oder der eines Rundthurmes, das sich ohne Zweifel auf einer fortgesetzten einheimischen Ueberlieferung gründet, vorherrschend. Ein Paar einfache Anlagen dieser Art sind in der Gegend von Neapel erhalten: das sogenannte Grabmal des Virgilius am Posilipp, ein einfacher Kegel auf quadratem Unterbau; und ein andres, auf dem Wege von Caserta nach Capua, aus drei Rundbauten übereinander, von denen die oberen stets in verjüngtem Durchmesser bestehen. — Einen quadraten Unterbau mit rundem thurmartigen Oberbau bildet das sogenannte Grabmal der Servilier bei Rom, nahe am Circus des Maxentius. Aehnlich, nur reicher dekorirt, ist das Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom, aus der Zeit des Julius Cäsar (B. XVIII, 9—11.); so auch das der Plautier bei Tivoli. Das Grabmal des L. Munatius Plancus bei Gaeta besteht aus einem einfachen, starken Rundthurme, der mit einem dorischen Friese bekrönt ist. —

<sup>1</sup> Caillaud, *Voyage à Méroé*, II, pl. 39, ff.

Viereckige Grabthürme finden sich mehrfach bei Rom, an der appischen Strasse; doch sind sie zumeist sehr zerstört.

Bei einigen Monumenten war diese hochalterthümliche Form in riesigem Maasse vergrößert und zugleich mit reichster künstlerischer Dekoration versehen. Diese sind: das Mausoleum des Augustus (B. XVII, 12.), auf dem Marsfelde; ein Rundbau, in mehreren kolossalen Absätzen emporsteigend. Die Absätze bildeten Terrassen mit Baumpflanzungen; auf dem Gipfel stand die Statue Augustus. Von dem Unterbau sind die Reste erhalten. — Das Mausoleum des Hadrian (B. XVII, 13.), über einem quadraten Unterbau von 320 Fuss Breite ebenfalls in mehreren kolossalen Absätzen emporsteigender Rundbau (der unterste Absatz hat 226 F. im Durchmesser). Auf dem Gipfel stand eine riesige Quadriga mit der Statue Hadrians. Die untern Theile des Mausoleums sind als Kern des heutigen Castells S. Angelo erhalten. — Das sogenannte Septizonium, ein Mausoleum des Septimius Severus, vermuthlich in sieben Absätzen emporsteigend. (Hievon ist nichts mehr erhalten. Alte Abbildungen eines jetzt verschwundenen Gebäudes, welches als das Septizonium benannt ward, zeigen einen thurmartigen Säulenbau, der in mehreren Absätzen verjüngt emporstieg.)

An diese Werke reiht sich ein merkwürdiges Monument zu Constantine in Afrika, welches eine Nahahmung des Mausoleums zu Halicarnassus zu sein scheint. Es ist ein grosser, von Säulen umgebener Rundbau, über dem sich ein Stufenkegel erhebt. — Dann fand auch die Form der ägyptischen Pyramiden Eingang. Als solche ist die noch erhaltene Pyramide des C. Cestius zu Rom, aus der Zeit des Augustus, zu nennen, die eine Höhe von 112 Fuss hat. Andre Pyramiden, die jetzt verschwunden sind, sah man im Mittelalter zu Rom. Grösser noch als die des Cestius war namentlich eine, die sich auf dem Vatican, in der Nähe der jetzigen Kirche S. Maria Traspontina, befand.

Andre Grabmäler, zumeist von kleinerer Dimension, zeigen eine verschiedenartig freie Dekoration. Häufig findet sich bei ihnen, über einem cubischen Unterbau, ein altarähnlicher oder tempelartig verzierter Aufsatz. So bei vielen der Grabmäler Pompeji's, so auch bei mehreren, die sich in der Nähe von Rom und von Tivoli erhalten haben. Ein nicht unzierliches Werk solcher Art, von schlankem Verhältniss und leichter Spitze, zugleich mit dem reichsten Reliefschmuck versehen, ist das Grabmal der Secundiner zu Igel, unfern von Trier. (B. XVII, 7 u. 8.) — Manche auch sind als wirkliche Tempel gestaltet. So namentlich einige bei Rom, in der Gegend der sogenannten Grotte der Egeria. Das eine von diesen ist der angebliche Tempel des Deus Rediculus, ein zierlicher Backsteinbau aus der Zeit Hadrians; das andre die heutige Kirche S. Urbano, gewöhnlich als Bacchustempel bezeichnet.

Bei der ganzen Richtung, welche das Römerleben seit dem Beginn der Weltherrschaft gewonnen hatte, musste sich natürlich auch in der Privat-Architektur eine glänzende und reiche Entfaltung zeigen. Eigenthümlich ist die römische Häuseranlage, im Gegensatz gegen die griechische; zunächst dadurch, dass in ihr die Frauenwohnung minder bestimmt von der Männerwohnung gesondert ward; dann durch die Verbindung des italischen (etruskischen) Atriums mit den der griechischen Architektur entsprechenden Räumen. Das Atrium bildete den Mittelraum in dem vorderen Theil des Gebäudes und diente für die öffentlichen Geschäfte des Hauses; weiter hinten schloss sich der Hof mit seiner Säulenumgebung an. Aber die Häuser wurden zum Theil in grosser Ausdehnung aufgeführt und enthielten dann oft eine Reihe von Räumen, die ihnen das Gepräge einer öffentlichen Bestimmung zu geben schienen. Aehnlich umfassend wurden die Villen der Vornehmen angelegt. Die bedeutendsten Bauten dieser Art waren natürlich die der Kaiser.

Schon in den letzten Zeiten der Republik waren, im Widerspruch gegen die Strenge der alten Römersitte, die prunkvollsten Privatwohnungen erbaut worden. Diesen schlossen sich die Anlagen in den ersten Zeiten der Kaiser an. Doch war die Wohnung des Augustus, auf dem Palatin, von der der übrigen Reichen nicht wesentlich unterschieden. Eine neue Erscheinung aber bot Nero's sogenanntes goldnes Haus dar, dessen Anlage sich vom Palatin aus über die angrenzenden Tiefen hin erstreckte, dessen Prunkräume von Gold, edeln Steinen, Perlen u. s. w. erglänzten und in dessen Umfang ganze Felder, Wiesen, Weinberge und Wälder eingeschlossen waren. Doch verschwanden diese Anlagen bald vor dem Hasse des Volkes und vor der Baulust von Nero's Nachfolgern. Domitian gründete einen neuen Kaiserpalast auf dem Palatin; die späteren Kaiser bauten daran fort; die interessantesten Baureste, die sich auf dem Palatin (in den farnesischen Gärten und in der Villa Spada) erhalten haben, gehören dem Domitiani-schen Bau an.

Im höchsten Grade ausgedehnt war sodann die Villa des Hadrian zu Tivoli, von der noch ein unermessliches Labyrinth von Ruinen übrig ist. Sie bestand aus Wohnräumen der mannigfaltigsten Art, aus einer Menge grösserer und kleinerer Hallen, mehreren Theatern, Thermen u. s. w. Diese Gebäude führten zum Theil die Namen griechischer und ägyptischer Anlagen: Lyceum, Akademie, Prytaneum, Kanopus, Poekile, Tempe, Hades. — Von der grossen Villa des Diokletian zu Salona, die in der Form eines mächtigen Feldlagers angelegt war, wird im Folgenden die Rede sein. — Ein Paar Villen von einfach behaglicher Einrichtung lernen wir aus den Briefen des jüngern Plinius, eines Zeitgenossen des

Trajan, kennen.<sup>1</sup> Die eine, am Seestrande belegen, führte den Namen Laurentinum; die andre, ein Landsitz mit mannigfachen Gartenanlagen, hiess Tusculum.

§. 5. Die spätere Zeit der römischen Architektur.

Mit der Zeit um den Beginn des dritten Jahrhunderts n. Chr. entwickeln sich in dem Style der römischen Architektur mancherlei, zum Theil sehr auffällige Veränderungen. Bis dahin war durchweg eine einfache Vereinigung der griechischen Architekturformen mit dem römischen Massenbau erstrebt worden; und wenn diese Vereinigung nur selten auf eine innerlich harmonische Weise durchgeführt werden konnte, so war gleichwohl im Allgemeinen ein grossartiger Eindruck erreicht worden, hatten durchweg die einfach klaren Linien, in denen das Wesen der classischen Kunst besteht, vorgeherrscht. Jetzt aber tritt das Bestreben hervor, die Masse auf eine mannigfaltigere Weise zu gliedern, sie reicher zu beleben, die Theile in verschiedenartigerem Wechsel aufeinander folgen zu lassen. Den einfachen Formen des griechischen Säulenbaues und der italischen Gewölb-Architektur vereinigen sich nicht selten buntgeschweifte, phantastische Bildungen. Pilaster, Halbsäulen, frei vortretende Säulen unterbrechen die Wandflächen häufiger als bisher; Nischen und Tabernakel der verschiedenartigsten Form füllen die Räume zwischen ihnen aus, oft in mehrfachen Reihen übereinander; die Giebel der Tabernakel erscheinen öfters in gebrochenen Formen; Reihen von Säulchen, frei von Consolen getragen und einzig zur Dekoration bestimmt, treten an den oberen Theilen der Wände hervor; Bögen setzen unmittelbar über den Säulen auf. Die verzierenden Glieder, die Ornamente werden noch mehr gehäuft, oft in dem Maasse, dass die Hauptglieder zwischen ihnen ganz verschwinden. Das innere Wesen der griechischen Architektur, — die bis dahin vorzugsweise den Römerbauten ihre künstlerische Bezeichnung gegeben hatte, — fällt in sich zusammen; die Kunst der alten Welt geht ihrer Auflösung entgegen. Dies bezeugt auch die äussere Technik, die mehr und mehr mangelhaft wird; auf übereinstimmendes Maas und Verhältniss, auf eine reine Bildung der architektonischen Glieder wird minder streng gesehen; in den Bauten des vierten Jahrhunderts erscheint sogar eine durchaus nüchterne und rohe Behandlung des Einzelnen als vorherrschend.

Aber mitten in dem Untergange des Alten treten zugleich die Principien einer neuen Kunst immer deutlicher hervor. Es liegt in den vorgenannten Neuerungen ein an sich allerdings sehr gültiges Bestreben, wenn dasselbe vorerst auch noch in der Wahl der Mittel fehlgreifen mochte, wenn es sogar auch der Entwicklung ganz

<sup>1</sup> *Plin. Ep. 2, 17; 5 u. 6. Vgl. u. a. Hirt's Gesch. der Bauk. III, S. 295, ff.*

neuer Volksthümlichkeiten bedurfte, um dasselbe zu befriedigenden Resultaten hinauszuführen. Im Ganzen wird auf eine mehr malerische Wirkung hingearbeitet und eine solche oft nicht ohne Glück erreicht. Im Einzelnen machen sich neue Motive der architektonischen Entwicklung bemerklich. In diesem Bezuge ist vor Allem wichtig die selbständigere Behandlung des Gewölbe- und Bogenbaues, theils in eigenthümlicher Anwendung des Kreuzgewölbes, theils darin, dass man, wie bemerkt, Bögen unmittelbar von Säulen ausgehen liess. Diese letztere Anordnung zeigt sehr deutlich, dass man sich endlich der lebenvolleren Verbindung, welche die Bogenreihe an der Stelle des starren Architravs hervorbringt, und ihres günstigen Verhältnisses zu einem grösseren Ganzen bewusst worden war, wenn man auch nicht mehr die Kraft hatte, eine solche Composition organisch durchzubilden.

Die Hauptmotive dieser neuen Umwandlung der antiken Architektur hat man, wie es scheint, im Orient zu suchen. Dort wurden in dieser Zeit verschiedene grossartige Unternehmungen ausgeführt, an denen sich jene neuen Elemente zuerst mit Entschiedenheit sichtbar machten. Es ist der mehr prunkhafte, mehr zum Phantastischen geneigte Geschmack der orientalischen Völker, der hier, als die Bande europäischer Gesittung und europäischen Formensinnes lockerer wurden, wiederum mit neuer Kraft hervortrat, und der in mancherlei Beispielen auch zu einer unmittelbaren Verbindung griechisch-römischer mit orientalischen Formen führte.

Vornehmlich bedeutend sind in diesem Bezuge die mächtigen Anlagen zweier Städte Syriens, von denen sich zahlreiche Reste auf unsre Zeit erhalten haben.<sup>1</sup> Die eine dieser Städte ist Palmyra (Tadmor), vorzüglich blühend im zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. Grössere und kleinere Tempel, Basiliken, offene Säulenhallen, Prachtpforten, Wasserleitungen u. dergl. bilden hier ein höchst umfassendes Ganze. Ausgezeichnet ist darunter ein vierdoppelter Säulengang von 3500 Fuss Länge. In Bezug auf den architektonischen Styl (der hier noch verhältnissmässig reiner erscheint), sind besonders die Prachtpforten interessant (B. XX, 3.); die Archivolten ihrer Bögen werden von Pilastern getragen und das Ganze auf ansprechende Weise durch eine Pilaster-Architektur umfasst, wobei die Flächen der Pilaster, der Architrave, der Archivolten Gelegenheit zu reichen ornamentistischen Füllungen darboten. In einem Thale bei Palmyra findet sich sodann eine grosse Anzahl eigenthümlicher Grabmäler, zumeist viereckige Thürme, oberwärts mit einem Erker (von ähnlicher Behandlung wie jene Pforten) und darin die bildlichen Darstellungen. — Die zweite Stadt, ebenfalls sehr reich an Bauresten, ist Heliopolis (Baalbeck). Hier tritt jene buntere Behandlungsweise, jene Ueberladung und mannigfache Theilung der architektonischen Maasse

<sup>1</sup> Cassas, *voyage pittoresque de la Syrie*.

bereits sehr auffallend hervor. Besonders ausgezeichnet sind drei Tempel; der kleinste Tempel ist ein Rundbau mit einer Säulenstellung umher, deren Anordnung einen ganz eignen, barockphantastischen Sinn verräth. (B. XX, 8.) — Zu Amman (dem alten Philadelphia, nordöstlich von Jerusalem) ist die prachtvolle Ruine eines Gebäudes in reichkorinthischem Styl, mit vortretenden Säulen und verkröpftem Gebälk, (B. XX, 1.) ausserdem noch ein Theater, erhalten; zu Gerasa (der Stadt der Gergesener) der korinthische Portikus eines Tempels.

Mancherlei andre asiatische Architekturen reihen sich denen der eben genannten Städte an. So zunächst die Felsengräber bei Jerusalem,<sup>1</sup> im Thale Josaphat, die theils nur durch architektonisch dekorirte Eingänge ausgezeichnet sind, theils aber auch freistehende Werke bilden, in denen sich die Andeutung griechischen Säulenbaues mit orientalischer Pyramidenform verbindet. — So ferner die höchst merkwürdigen Ruinen der Felsenstadt Petra (südlich von Palästina).<sup>2</sup> Diese bestehen theils aus den Resten von frei aufgeführten Gebäuden, Tempeln, Triumphbögen u. dergl., an denen man eine Verwandtschaft mit den vorgenannten syrischen Architekturen wahrnimmt; theils sind es aus dem Felsen gemeisselte Architekturen, zumeist Façaden von Gräbern, die, in grösserer oder geringerer Dimension, die griechisch-römischen Formen auf eine mannigfaltige und phantastische, zuweilen aber nicht geschmacklose Weise angewandt zeigen. Höchst elegant, in der Anordnung, wie besonders in der Ausführung, erscheint namentlich das eine von diesen Felsmonumenten, welches die Bewohner jener Gegend als das Schatzhaus des Phrao (Khasne Phrao) benennen.

Sodann ist Kleinasien reich an römischen Prachtbauten. Patara in Lycien besitzt ausser einem zierlichen kleinen Antentempel (ohne Säulen zwischen den Anten) ein Theater, dessen Scena (aus der Mitte des 2. Jahrh. n. Chr.) zu den besterhaltenen gehört; an ihrer Vorderwand, gegen die Zuschauer, sieht man zwischen den fünf Thüren rundbogige Mauernischen; an der Hinterwand ist das Erdgeschoss mit einem reichen, etwas ausgebauchten Fries bekrönt; das Obergeschoss hat rundbogige Fenster. Auch ein kleines, tempelartiges Grabmal mit einem Porticus von 4 korinthischen Säulen, innen mit einem Tonnengewölbe bedeckt, ist noch erhalten. Ein ähnliches Denkmal mit Wandnischen findet sich in Myra, wo ausserdem noch ein Theater aus römischer Zeit vorhanden ist, mit Composit-Säulen und wulstigem Fries. Andere Theater (zum Theil in den Fels gehauen), Odeen, Amphitheater,

<sup>1</sup> Cassas, a. a. O. — *Pococke's* Beschreibung des Morgenlandes, t. 5 — 7. U. a. m. — Eine ganze Reihe von Felsgräbern (meist römischen Styles?) unweit Beyrout s. bei *Taylor & Reybaud, la Syrie*. (Flüchtige Abb.)

<sup>2</sup> *Léon de Laborde, Voyage de l'Arabie Pétrée*.

Stadien, Palästre etc. in Jassus, Telmessus u. a. Städten Lyciens; ein besonders mächtiges Stadium mit hoch hinauf reichenden Stufensitzen, oben durch eine Mauer mit rundbogigen Nischen bekrönt, sieht man zu Aphrodisias in Carien. Hier befinden sich auch die Ueberreste eines grossen, prachtvollen Venustempels, von dessen Säulen noch fünfzehn völlig aufrecht stehen. Es war ein ionischer Pseudodipteros von 8 zu 15 ziemlich enge stehenden Säulen, doch so, dass sich die Colonnaden der Langseiten vorn noch um eine, hinten noch um zwei Säulen verlängerten, worauf an beiden Enden Mauermassen folgten, deren ursprüngliche Form ungewiss ist. Die Säulen erscheinen übermässig schlank, ihre Kapitäle bereits etwas zu schwächig. Aus beträchtlich späterer Zeit ist (ebendasselbst) ein grosses korinthisches Propyläum, auf einer Seite mit einem Prostyl von vier, auf der andern Seite von 12 in drei Reihen gestellten Säulen, welche gewundene Kannelüren haben und auf Piedestalen stehen. Ausserdem Reste eines Forums, etc. Zu Knidos ein später korinthischer Prostylos Pseudoperipteros mit prachtvollm convexem Fries, u. A. m. Von andern Städten Cariens sind Labranda und Mylasa zu nennen, letztere wegen eines merkwürdigen Grabmonumentes, (B. XX, 2.) an welchem Pfeiler und mit Pfeilern zusammengesetzte Halbsäulen einen (ehemals) pyramidenförmigen Oberbau tragen. — Im nordwestlichen Kleinasien hat Pergamus ein von einem Fluss durchströmtes Amphitheater, Nicäa ein rundbogiges Stadthor mit zwei Nebenthüren und rundbogigen Nischen über denselben aufzuweisen. — In Phrygien ist ausser einigen Ueberresten zu Laodicea und Pessinunt der riesige Jupitertempel von Aizani erhalten, ein reicher ionischer Pseudodipteros von 8 zu 15 Säulen, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. Die Säulen stehen hier minder enge, als zu Aphrodisias; der Fries ist mit volutenartig herausragenden Blättern geschmückt; in die Kannelüren der Säulen sind oben kleine Vasen eingehauen. Den Tempelhof umgab eine korinthische Doppelkolonnade; dann folgten ringsum Nebenbauten verschiedener Art; endlich war das Ganze von einer äussern Substructionsmauer umfasst, welche nach aussen auf Rundbogennischen ruhte. Sonst finden sich in Aizani noch die Reste eines Hippodroms und eines in den Fels gehauenen Theaters mit Fragmenten einer Scena von etwas schwerer ionischer Ordnung nebst einem Friese mit Thierfiguren, u. dgl. m. In Ancyra sind von dem Augusteum, einem ehemaligen Peripteros, noch die korinthischen Anten, die Thür und ein Theil der Cella mit Rundbogenfenstern und einem innern Guirlandenfries erhalten; aus ganz später Zeit (um 364) eine Ehrensäule des Kaisers Jovian, deren Schaft von oben bis unten mit Ringen und Einkehlungen umgeben ist, die bisweilen an das Profil ionischer Basen erinnern; das korinthisirende Kapitäl und das kubische Postament sind schon



von ganz kümmerlicher Bildung.<sup>1</sup> Bis tief nach Armenien hinein finden sich Reste römischer Prachtbauten; so ist zu Kharni, östlich von Eriwan, ein Tempel mit einer Vorhalle von sechs ionischen Säulen (vorgeblich Theil eines von König Tiridates im 3. Jahrh. n. Ch. erbauten Pallastes) erhalten; der Fries ist auf spätrömische Weise ausgebaucht, die Säulen ohne Kannelüren.<sup>2</sup>

Eine der wichtigsten und interessantesten Anlagen jedoch ist das mächtige Schloss (oder Villa), welches sich Kaiser Diocletian, nachdem er dem Regimente entsagt, im Anfange des vierten Jahrhunderts zu Salona (dem heutigen Spalatro) in Dalmatien erbauen liess, und davon ebenfalls noch bedeutende Reste erhalten sind.<sup>3</sup> (B. XIX.) Die Anlage bildet ein grosses Viereck von 705 Fuss Länge und Breite, ausserhalb von Mauern und Thürmen umgeben, innerhalb nach der Weise des römischen Feldlagers abgetheilt, mit vielfachen Säulengängen und Hallen, mit Tempeln und Wohnräumen für den Kaiser und sein Gefolge. Die Ausartung der griechischen Architekturformen wird hier freilich wiederum auf sehr empfindliche Weise bemerklich, den Gliederungen fehlt alles innere Leben, das Ornament, obgleich sehr reichlich angewandt, ist doch an sich bereits ungemein dürftig gebildet. Durchweg aber tritt in der Gesamt-Anlage ein kräftiger malerischer Sinn hervor und die freie Verbindung der Säulen- und Bogenform macht sich hier zuerst mit Entschiedenheit bemerklich. — Verwandten Styl mit den brillanteren Theilen des Schlosses von Salona zeigen zwei Thore zu Verona, die jedoch noch aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts herrühren: die sogen. Porta de' Borsari, ein Bau von eigenthümlich reicher Composition, zugleich im Detail noch mit mehr Geschmack gebildet, überhaupt vielleicht das edelste Beispiel spätrömischer Kunst; — und der sogenannte Arco de' Leoni, von minder bedeutsamer Bildung und nur zur Hälfte erhalten.

Die neuerlich bekannt gewordenen Römerbauten in Algerien<sup>4</sup> sind meist so zerstört und von so geringem Belang, dass wir nur das Nothwendigste anführen dürfen: in Constantine eine Brücke über einen Thalschlund, Reste eines sog. Capitols, ein sog. Triumphbogen; in Djimila (Cuiculum) die Reste eines viersäuligen korinthischen Prostylos, ein Theater und ein Triumphbogen, welchem gegenwärtig der grösste Theil der äusseren Bekleidung fehlt. (Soll in Paris aufgestellt werden.) U. dgl. m. Ein korinthischer Triumphbogen zu Tebessa, aus der Zeit des Septimius Severus etc.

<sup>1</sup> Ueber diese Bauten s. *Texier, Descr. de l'Asie mineure*. Für manche Restaurationen des Verf. möchten wir nicht haften. — *Antiquities of Ionia*, dritter Thl., London, 1840.

<sup>2</sup> *Dubois de Montpéroux, Voyage au Caucase. Atlas, Série III.*

<sup>3</sup> *Adam, Ruins of the palace of Diocletian at Spalatro.*

<sup>4</sup> *Exploration scientifique de l'Algérie, Paris, seit 1846.*

In der Cyrenaïca<sup>1</sup> sind eine Anzahl von Felsgräbern aus römischer Zeit nicht ohne Interesse, besonders diejenigen von Cyrene selbst, welche an hügelichten Abhängen reihenweise neben und übereinander angebracht, eine ganze grosse Nekropole bilden. Meist sind eine Anzahl von Felskammern durch einen gemeinsamen, aus dem Gestein ausgesparten oder frei aufgesetzten Porticus von später dorischer oder ionischer Ordnung, oft auch unvollendet und formlos, zu einem Ganzen vereinigt. Das Beispiel des nahen Aegyptens mag nicht ohne Einwirkung geblieben sein. Im Innern der Kammern finden sich Wandgemälde römischen Styles, zum Theil erst aus christlicher Zeit.

In Rom sind als charakteristische Baureste dieser Zeit (neben denjenigen, die bereits der früheren Uebersicht eingereicht sind) vornehmlich anzuführen:

Die kolossalen und reich ausgearbeiteten Architekturfragmente, welche man gewöhnlich als Frontispiz des Nero bezeichnet (im Garten Colonna): sie gehören einem Tempel des Sol an, welchen Aurelian in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts mit dem grössten Prachtaufwande erbaute. (B. XVI, 3 u. 4.)

Der Tempel des Vespasian (fälschlich T. der Concordia genannt) am Forum, ursprünglich von Domitian gebaut. Ein Theil des ionischen Peristyls noch aufrecht stehend, doch in Form und Behandlung äusserst schlecht, und bezeichnend für den gänzlichen Verfall der antiken Kunst.

Der Janus Quadrifrons am Forum Boarium, aus der Zeit Constantins (erste Hälfte des vierten Jahrhunderts); ein vierseitiger Janusbogen, die Pfeiler mit zwiefachen Nischenreihen (vor denen ursprünglich kleine Säulen standen) geschmückt, dadurch von reicher Wirkung, aber in der Ausführung sehr mangelhaft.

Die Basilika des Constantin auf dem Forum Pacis, (B. XVIII, 11 u. 12.) von Maxentius gebaut und von Constantin geweiht, an der Stelle eines von Vespasian erbauten und nachmals abgebrannten Friedens-Tempels (gewöhnlich zwar als solcher bezeichnet). Das Gebäude, von dem ein bedeutender Rest erhalten ist, hat eine sehr eigenthümliche und merkwürdige, von den früheren Basiliken abweichende Anlage. Es misst 300 Fuss in der Länge, 230 in der Breite, und zerfällt in drei Schiffe. Das Mittelschiff war höher und von einem Kreuzgewölbe überspannt, welches von grossen korinthischen Säulen getragen ward; die Seitenschiffe sondern sich in je drei Räume, die durch Tonnengewölbe bedeckt sind; im Grunde des Mittelschiffes war eine grosse Nische (das Tribunal) angeordnet, ihr gegenüber war der Haupteingang. (Eine zweite Nische ist später an den Mittelraum des einen Seitenschiffes angebaut worden.) In solcher Verbindung erscheint hier — obgleich

<sup>1</sup> Pachò, *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque etc.* Paris, 1827.

die zur Herstellung des Gebäudes angewandte Technik wiederum keinesweges zu loben ist — eine grossartig neue Entfaltung des Gewölbebaues, und in der Weise, wie das Kreuzgewölbe des Mittelschiffes angelegt ist, liegt sogar bereits das Princip der mittelalterlichen Architektur, wenn auch noch unentwickelt, zu Grunde. — In derselben Weise ist übrigens auch jener Hauptraum der schon erwähnten Diocletianischen Thermen, welcher die heutige Kirche S. Maria degli Angeli bildet, überwölbt.

Das Mausoleum der Constantia, Tochter Constantins, ausserhalb Roms (die heutige Kirche S. Costanza). In den architektonischen Details roh gearbeitet, doch wiederum in einer ganz eigenthümlichen und bedeutsamen Entfaltung des Gewölbebaues aufgeführt. Ein Rundbau, aus einem höheren Mittelraume und einem kreisrunden Umgange bestehend; der Mittelraum von dem Umgange durch einen Kreis gekuppelter Säulen getrennt, die einzelnen Paare der letzteren unter sich durch Gebälke, mit den übrigen durch Halbkreisbögen verbunden; darüber der Mauer-Cylinder, welcher die den Mittelraum bedeckende Kuppel trägt; der Umgang mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Hier somit eine noch reicher complicirte Anlage, die, in der Weise, wie die Theile sich aus einander zu entwickeln scheinen, nicht minder den Uebergang zur Architektur des Mittelalters macht.

Schliesslich ist zu bemerken, dass durch Constantin, der den Sitz der kaiserlichen Herrschaft von Rom nach Byzanz (Constantinopel) verlegte, am letztgenannten Orte mannigfach bedeutende Anlagen veranlasst und in diesen die Werke des alten Rom zum Theil nachgeahmt wurden. Doch ist hievon, ausser einigen Gedächtnissssäulen, wenig Namhaftes erhalten. — So waren auch noch andere Städte, wenigstens für gewisse Zeiten, am Schluss dieser Periode, die Residenzen der verschiedenen Herrscher des Römerreiches gewesen und hatten durch ein solches Verhältniss mancherlei umfassende Bauten erhalten. Unter den hierauf bezüglichen Resten sind besonders die von Trier<sup>4</sup> bemerkenswerth, die zumeist der früheren Zeit Constantins anzugehören scheinen. Ausser einer (vielleicht kaiserlichen) Villa von bedeutendem Umfang in dem nahen Fliessem, welche sich besonders reich an Bodenmosaiken auswies, sind in Trier selbst zunächst die Reste des kaiserlichen Palastes zu erwähnen, welche insgemein als ehemalige Bäder gelten; man erkennt noch einen grossen Saal, an welchen sich von drei Seiten Rundnischen anschlossen, eine Disposition, welche sich im Souterrain und zwei Stockwerken wiederholt zu haben scheint. Das Amphitheater ist sehr zerstört und mit

<sup>4</sup> *Quednow*, Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen. (Vergl. meinen Aufsatz im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1840, No. 56 ff.) — Vorzüglich: *Schmidt*, Baudenkmale etc. etc. in Trier und seiner Umgebung, Lief. IV und V.

Ausnahme der beiden Zugänge seiner Steinbekleidung gänzlich beraubt. Sehr interessant ist die Basilika (fälschlich als Rest eines Kaiserpalastes bezeichnet), wovon noch die eine Langseite und die Mauer des halbrunden Tribunals erhalten sind. Zwei Reihen grosser, im Halbkreisbogen überwölbter Fenster füllten (wie an der Basilika Sessoriana zu Rom) die Langseite aus; zwischen den Fenstern treten nach aussen und nach innen starke Mauerpfeiler vor, welche oberwärts, in Harmonie mit der Fensterform, durch Ueberwölbungen verbunden sind; auch im Tribunal befanden sich zwei Reihen von Fenstern. Im Innern ist auch noch der kolossale Bogen erhalten, welcher die Verbindung des Tribunals mit dem Hauptraum ausmachte und die Flachdecke des erstern — denn es besass kein Kuppelgewölbe — tragen half. Die Disposition des Innern ist im Uebrigen völlig ungewiss. In der fränkischen Zeit war das Gebäude zur königlichen Pfalz eingerichtet; damals mag jene quer durch das Tribunal gehende Arcade von drei Pfeilern entstanden sein, welche aus Quadern erbaut ist, während alles Uebrige aus Ziegelsteinen besteht.<sup>1</sup> — Die Porta nigra werden wir neben den Gebäuden der früheren fränkischen Zeit (Cap. XI, §. 9.) behandeln.

## B. SCULPTUR.

§. 1. Charakter und historische Entwicklung der Sculptur unter den Römern. Denkmäler Taf. 32 und 33. (B. XXI. u. XXII.)

Die ungeheuren Architekturen, welche in der Glanzzeit des römischen Staates, vornehmlich in Rom selbst, entstanden und von denen im Vorigen nur sehr wenige konnten namhaft gemacht werden, die öffentlichen Plätze, die Privatanlagen erforderten zur angemessenen Ausstattung eine unermessliche Menge bildnerischen Schmuckes. Freilich bestand ein grosser, und ohne Zweifel der bedeutsamste Theil desselben aus früheren Werken griechischer Meister, welche die siegreichen Eroberer aus allen Landen, in denen griechische Bildung verbreitet war, nach dem Sitze der Weltherrschaft hinübergeführt hatten. Doch reichten natürlich diese zusammengeraubten Schätze, so überaus gross auch ihre Anzahl sein mochte, nicht aus; diese konnten nur einen willkürlichen, einen mehr oder weniger müssigen Schmuck der heimischen Anlagen ausmachen; wo es aber darauf ankam, dem letzteren eine innere, eine dem Zweck der Anlagen entsprechende Bedeutung zu geben, wo überhaupt in den Bildwerken ein Bezug auf die Gegenwart ausgesprochen sein sollte, da musste auch im Fache der

<sup>1</sup> Vgl. Kunstblatt, 1842, No. 84—86.

bildenden Kunst eine selbständige Thätigkeit hervortreten. Die schriftlichen Nachrichten über das Einzelne dieser Thätigkeit sind zwar nur gering; doch besitzen wir Andeutungen genug, und noch mehr bezeugen es die erhaltenen Denkmäler, dass auch sie im höchsten Grade umfassend war.

An die Stelle der älteren etruskischen Meister und ihrer Zöglinge, die früher den römischen Bedarf an Bildwerken befriedigt hatten, traten jetzt griechische Künstler. Die Nachblüthe der eigentlich griechischen Sculptur, die sich um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. vornehmlich zu Athen entwickelt hatte, ward jetzt unmittelbar nach Rom übergetragen. Etwa seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts v. Chr. entstand hier ein lebhafter Kunstbetrieb; viele griechische Meister, die in der genannten Zeit zu Rom arbeiteten, werden uns namhaft gemacht, mehrere nicht ohne rühmliche Bezeichnung ihres Werthes. Unter diesen ist zunächst Pasiteles hervorzuheben, im Anfange des Jahrhunderts blühend, der als ein besonders fleissiger und sorgfältiger Künstler gerühmt wird; dann, der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts angehörig, Arcesilaus, Menelaus, Decius, Praxiteles, u. A. Alle diese waren vornehmlich im Erguss und andern Metallarbeiten ausgezeichnet. Ihnen reiht sich, unter Augustus, Diogenes an, der Bildwerke für das Pantheon fertigte; sowie unter Nero der Erzgiesser Zenodorus. Von dem letzteren wurde ein, 110 Fuss hoher Koloss des Nero gearbeitet, welcher im J. 75 n. Chr. als Sonnengott geweiht ward. Werke von diesen Künstlern, oder solche, in denen ihr besonderer Einfluss sichtbar würde, haben sich indess nicht erhalten. — Aus späterer Zeit werden keine Meister von höherer Bedeutung angeführt.

Es ist eben bemerkt, dass die Nachblüthe der griechischen Kunst nach Rom übergesiedelt ward. Die Ausübung der Sculptur in Rom bildet somit zunächst eine unmittelbare Fortsetzung derjenigen Bestrebungen, mit welchen wir die Betrachtung der griechischen Sculptur beschlossen hatten. Doch ist hiemit nur ein, wenn auch ein wesentlicher, Theil der bildnerischen Thätigkeit Roms bezeichnet; ähnlich wie in der Architektur (obschon, den äusseren Verhältnissen gemäss, nicht im gleichen Grade auffällig) entwickelte sich neben der griechischen Kunstrichtung und neben der Nachahmung derselben auch eine eigenthümlich römische Auffassungs- und Behandlungsweise der bildenden Kunst. Dies römische Element ist wiederum den Eigenthümlichkeiten analog, welche überhaupt dem Charakter des römischen Volkes sein besonderes Gepräge gegeben haben; — es besteht in einer unmittelbaren, frischen, derben Aufnahme der Erscheinungen und Verhältnisse des äusseren Lebens; es fasst die Gestalten des Lebens wie sie sind, mit scharfer Naturwahrheit, mit feiner und sorglicher Individualisirung, aber es ist zugleich eine eigenthümliche Grossheit darin, ein gemessener Ernst, eine männliche

Würde, so dass sie vor dem Ausdrücke der Gemeinheit bewahrt bleiben. Die römische Kunst, im engeren Sinne des Wortes, hat nicht jenen idealischen Hauch, der die Gebilde der griechischen wie der Athem einer ewigen Jugend, eines ewigen Frühlings erfüllt; sie führt den Beschauer auf die Erde und auf ihre vergänglichen Interessen zurück, aber sie weiss diese Interessen so erhaben auf der einen, so gemüthvoll auf der andern Seite auszuprägen, dass auch sie dem betrachtenden Geiste einen würdigen Inhalt darbietet. — Natürlich konnten beide Richtungen, die griechische und die speciell römische, nicht ohne gegenseitigen Einfluss bleiben. Die letztere hat jener, wie es scheint, wenigstens einen Theil ihrer höheren Richtung zu verdanken; und die griechische gewinnt durch die römische zum Theil eine grössere Realität, was wenigstens in Betracht des, in dieser Zeit sich bereits verflachenden Idealismus immerhin als ein Vortheil bezeichnet werden darf.

Was im Allgemeinen den Entwicklungsgang der Sculptur während der römischen Kunstperiode anbetrifft, so zeigen sich hier dieselben Momente des Aufschwunges und Abfalles wie in der Architektur. Eine eigentlich selbständige Gestaltung dürfen wir, wie es scheint, etwa im Zeitalter des Julius Cäsar annehmen; doch kennen wir wenig Sicheres aus dieser Periode. Bedeutendere Werke sehen wir erst aus der Zeit des Augustus vor uns; unter ihm und seinen nächsten Nachfolgern scheint die vorzüglichste Blüthe und bis zum Anfange des zweiten Jahrhunderts, bis zur Zeit Trajans, wenigstens kein merkliches Sinken statt gefunden zu haben. Ein eigenthümlich neuer Aufschwung macht sich unter Hadrian (117—138 n. Chr.) bemerklich. Hadrians Kunstliebhaberei rief zahlreiche Werke hervor, und seine Neigung zu der Glanzzeit des griechischen Lebens gab die Veranlassung, dass man dabei aufs Neue bestrebt war, die ideale Einfalt der griechischen Bildungsweise zu erreichen. Dies Bemühen war nicht unglücklich, aber doch nur ein äusserliches; die Verbindung der gesetzmässig grossen und einfachen Linien des griechischen Styles mit der Fülle des Lebens vermochten die Künstler trotz einer, zum Theil sehr eleganten Ausführung nicht mehr zu erreichen; ihre Gebilde haben auf der einen Seite eine gewisse Kälte des Gefühles, während sie jedoch auf der andern, wo das unmittelbare Vorbild der Natur gegeben war, (im Portrait) allerdings das Leben in höchster Vollendung nachzuahmen wissen. — Nach Hadrian beginnt die Kunst allmählig, und dann immer schneller zu sinken. Im Anfange des dritten Jahrhunderts erscheint sie schon beträchtlich entartet, im Anfange des vierten roh und höchst mangelhaft.

## §. 2. Uebersicht über die Denkmäler der römischen Sculptur.

(Denkmäler Taf. 32 und 33, B. XXI. u. XXII.)

Die Uebersicht über die erhaltenen Denkmäler ordnet sich am Bequemsten nach den besonderen Gattungen, die eine jede auf ihre Weise diesen Entwicklungsgang darstellen. Als Hauptgattungen sind zu bezeichnen: 1) die Bildnisse (Statuen und Büsten), 2) die Sculpturen an öffentlichen Monumenten und 3) die selbständigen Sculpturen von idealer Bedeutung. An den beiden ersten Gattungen tritt vornehmlich die eigenthümlich römische, an der dritten vornehmlich die griechische Richtung hervor.

1) Die Bildniss-Sculpturen der Kaiser, ihrer Familien, und anderer ausgezeichneten Personen, von denen eine sehr bedeutende Anzahl in den verschiedenen europäischen Museen gesammelt ist, sind für die Beobachtung des künstlerischen Entwicklungsganges vorzüglich wichtig, indem sie eine ununterbrochene Reihenfolge von Denkmälern, deren Zeit zumeist sicher feststeht, darbieten. Natürlich fand in ihnen die reale Richtung der römischen Kunst zunächst angemessene Gelegenheit zu ihrer Entfaltung; gleichwohl trat auch jene idealisirende Richtung hier insofern hervor, als nicht selten — nach jener, von Lysippus ausgebildeten Weise — Portraitstatuen in einem gewissen heroischen Charakter gebildet wurden. Die glücklichsten Werke solcher Art, überhaupt diejenigen Bildnisse, welche die edelste Auffassung zeigen, gehören der Zeit Augusts und seiner nächsten Nachfolger an. Sodann sind, als eigenthümlich interessante idealisirte Portraitbildungen die des Antinous, eines Lieblinges des Hadrian, zu nennen, die in grosser Anzahl gefertigt wurden (die schönsten in den römischen Museen und in dem von Paris). Im Uebrigen zeichnen sich die Bildnisse aus der Zeit des Hadrian zugleich durch die feinste Individualisirung aus. Unter den späteren Werken des zweiten Jahrhunderts n. Chr. ist als ein achtungswerthes, lebenvolles, doch nicht sonderlich geistreiches Werk die eiserne Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Platze des Capitols zu Rom zu nennen. In dieser Zeit aber, und noch mehr im dritten Jahrhundert verschwinden allmählig der Adel und die höhere Lebendigkeit aus den Gesichtszügen, und Künstelei und Schwulst in den Nebendingen machen sich sehr entschieden bemerklich; die Gewänder werden aus bunten Steinen gefertigt, die Frauenköpfe erhalten steinerne Perrücken, die man, je nach der wechselnden Mode, mit andern vertauschen konnte, u. s. w. Die Bildnisse des vierten Jahrhunderts erscheinen höchst dürftig, trocken und starr.

2) Die Sculpturen an öffentlichen Monumenten<sup>1</sup> sind nicht minder wichtige Zeugnisse für den Entwicklungsgang der Kunst, wenngleich ihre Anzahl minder bedeutend ist, auch bei ihnen, ihrer Bestimmung gemäss, nicht durchweg die Hand der vorzüglichsten Künstler vorausgesetzt werden darf. Zugleich sind ihre Darstellungen vor Allem wichtig, um jene selbständigeren Eigenthümlichkeiten der römischen Kunst zu erkennen und zu würdigen. Ihr Inhalt ist im Wesentlichen ein historischer, indem sie die ausgezeichnetsten Ereignisse und Verhältnisse, welche auf die Gründung und Widmung der Monumente Bezug haben, bildlich vergegenwärtigen. In ihnen entwickelt sich somit zum ersten Male eine eigentlich historische Sculptur, die in einzelnen Scenen sowohl, wie in reicher und mannigfaltiger Ausbreitung die grossen Momente des Lebens festzuhalten im Stande ist. Die Auffassung ist hier durchweg die im Obigen besprochene, wodurch die römische Kunst sich von der griechischen unterscheidet; die Würde dieser Auffassung bringt es mit sich, dass die Darstellungen, indem sie die einzelnen Momente der Geschichte feiern, von den Zufälligkeiten der Ereignisse absehen und dieselbe in ihrer höheren, allgemein menschlichen, weltgeschichtlichen Bedeutung wiederzugeben scheinen. Als die bedeutsamsten Werke dieser Art sind die folgenden zu nennen.

Die Reliefs am Triumphbogen des Titus. (Der Bogen war ein Siegesdenkmal des Titus wegen der Eroberung Jerusalems.) Die Hautreliefs, innerhalb des Thores, stellen, das eine den triumphirenden Kaiser, von einer Siegesgöttin gekrönt, die vier Rosse seines Wagens von der Göttin Roma geführt, Bürger und Krieger zu ihren Seiten dar; das andre einen Theil des Triumphzuges, wo die erbeuteten Tempelschätze von Jerusalem getragen werden. Die Reliefs des Frieses enthalten den mit dem Triumph verbundenen Opferzug. Durchweg ist in diesen Werken, besonders den erstgenannten, die zu den trefflichsten eigentlich römischen Arbeiten gehören und die leider nur schon beträchtlich beschädigt sind, frische männliche Kraft mit gehaltener Würde aufs Glücklichste vereint.

Die Reliefs am Forum des Nerva (F. Palladium), den Fries über den sogenannten „Colonacce“ ausfüllend. Diese sind, die einzigen unter den in Rede stehenden, nicht historischer Art. Sie stellen die Pallas als Erfinderin und Lehrerin weiblicher Arbeit vor, sind aber bereits in solchem Maasse verstümmelt, dass man ihre einstige Trefflichkeit nur eben noch ahnen kann.

Die Reliefs der Trajanssäule dürften als die am meisten charakteristischen unter den uns erhaltenen Sculpturen ächt römischer

<sup>1</sup> Die Mehrzahl dieser Sculpturen ist in verschiedenen Kupferstichwerken von *Santi Bartoli*, in denen es zwar mehr auf eine Darstellung des Inhaltes als der besonderen Stylbildung abgesehen war, herausgegeben.



Kunst zu bezeichnen sein. An dem Fussgestell der Säule sind Trophäen und Siegesgöttinnen dargestellt; das Bilderband, welches sich in dreiundzwanzigfacher Windung um den Schaft der riesigen Säule emporschlingt, enthält in fast unzähligen Figuren eine Darstellung der Kriegsthaten Trajans gegen die Dacier. Hier ist eine höchst umfassende Reihenfolge von Begebenheiten ebenso einfach und natürlich, wie entschieden und in lebendiger Charakteristik vorgestellt; der Ausdruck der Kraft und Leidenschaft in den gewaltamen Szenen des Krieges, die glückliche Auffassung eines innigen Gefühles bei der Darstellung zarterer Momente, z. B. bei den um Gnade flehenden Frauen und Kindern, sind auf gleiche Weise ansprechend. Die Geschichte ist hier nicht zur Poesie umgewandelt, aber sie ist in ihrer eignen Bedeutsamkeit, ebenso verständlich wie ergeifend, zur Erscheinung gebracht. — Den Reliefs der Säule reihen sich die Sculpturen anderer Trajanischer Monumente an, namentlich diejenigen, welche, von einem Triumphbogen Trajans entnommen, zum Schmucke des Constantinischen Triumphbogens verwandt sind. Dann auch Friesfragmente mit zierlich dekorativen Sculpturen (Amorinen, Satyrn, Mänaden in Laubgewinden) vom Forum des Trajan, gegenwärtig zumeist im vaticanischen Museum.

Die Reliefs am Fussgestell der Säule des Antoninus Pius, welche dem Kaiser nach seinem Tode (161 n. Chr.) gesetzt ward, gegenwärtig in dem vaticanischen Garten; auf der Vorderseite die Apotheose des Antoninus und seiner Gemahlin, auf den andern Seiten Aufzüge von Soldaten vorstellend. Diese Werke sind in der allgemeinen Anlage noch würdig und mit Geschmack gebildet, bezeugen aber schon die beginnende Abnahme geistiger Kraft.

Die Reliefs an der Säule des Marcus Aurelius, aus der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts n. Chr., welche die Kriege des Kaisers gegen die Marcomannen und Quaden vorstellen, sind im Wesentlichen, wie die ganze Anordnung der Säule, als eine Nachahmung der Arbeiten an der Trajanssäule zu betrachten. Auch in ihnen ist die historische Erzählung noch immer ganz lebendig vorgetragen, doch stehen sie jenen an energischem Ausdruck, an Tüchtigkeit des Styles, an meisterhafter Behandlung schon beträchtlich nach. — Von ähnlicher Beschaffenheit, doch durch tüchtige und, wenigstens im Einzelnen nicht geistlose Ausführung ansprechend, sind verschiedene historische Reliefdarstellungen, die von einem Triumphbogen des Marc Aurel (oder von zweien) entnommen sind und die gegenwärtig im Palast der Conservatoren auf dem Capitol bewahrt werden.

Die Reliefs am Triumphbogen des Septimius Severus (vom J. 203), Darstellungen aus den Feldzügen dieses Kaisers im Orient enthaltend, bezeugen den schnellen Verfall der Kunst; Geist, Gefühl und Geschmack werden in ihnen auf gleiche Weise

vermisst. — Dasselbe gilt von dem Reliefschmuck der kleinen Pforte des Sept. Severus am Forum Boarium.

Die Reliefs an dem Triumphbogen des Constantin, die nicht von älteren Monumenten herrühren, — sie beziehen sich auf den Sieg des Kaisers über Maxentius, — sind bereits von durchaus roher Arbeit.

3) Die idealen Sculpturen, vornehmlich solche, in denen die Gestalten der griechischen Mythe dargestellt sind, enthalten im Allgemeinen keine äussere Bestimmung über die Zeit ihrer Anfertigung. In ihnen lässt sich somit der kunsthistorische Entwicklungsgang minder deutlich verfolgen; doch geben die Verhältnisse, die sich bei der Betrachtung der Bildnisse und der monumentalen Sculpturen herausstellen, auch für diese Werke einige Anknüpfungspunkte.

Es ist bemerkt, dass diese Sculpturen es sind, welche die spätgriechische Kunst in ihrer weiteren Fortsetzung zeigen. Sie bilden die weiteren Zeugnisse jener Restaurations-Periode der griechischen Kunst, die in Athen um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. begonnen hatte und die, nach Rom hinübergetragen, durch den glänzenden Aufschwung des Römerlebens, vornehmlich seit der Zeit des Julius Cäsar, eine breite und kräftige Grundlage erhalten musste. Ihre Eigenthümlichkeit beruht somit im Allgemeinen in der Auffassungs- und Behandlungsweise dieser spätgriechischen Kunst: bei einer äusserst harmonischen und rhythmisch vollendeten Gestaltung, einer fein berechneten und durchgebildeten Formengebung, einer hochvollendeten Technik, vermisst man auch hier jene keusche Naivetät, jene einfache Grazie der früheren griechischen Gebilde; statt dessen tritt ein gewisses studirtes Wesen, das mit nüchtern verständiger Berechnung auf einen glänzenden Effekt hinarbeitet, mehr oder weniger deutlich in den Vordergrund.

Natürlich ist es sehr schwer, mit Bestimmtheit zu unterscheiden, was den letzten Zeiten der selbständig griechischen Kunstblüthe, was den ersten Zeiten ihrer Verpflanzung nach Rom angehört. Da aber der Kunstbetrieb in Rom äusserst umfassend war, so dürfte man bei Weitem den grössten Theil derjenigen Werke, denen nicht durch äussere Gründe ein griechischer Ursprung zuertheilt werden muss, und deren Gepräge ein solches ist, dass die Einflüsse der Kunstrichtung der Hadrianischen Zeit darin noch nicht sichtbar werden, unbedenklich der späteren Zeit des letzten Jahrhunderts vor und mehr noch dem ersten Jahrhundert nach Chr. Geb. zuschreiben müssen. Als einige der bedeutsamsten Werke, die hieher gehören, sind zu nennen:

Der sogenannte Belvederische Apollo, im Vatican, in den Ruinen einer Villa des Nero gefunden und vermuthlich (auch aus andern Gründen) in der Zeit des Nero gearbeitet. In Rücksicht auf die Vollkommenheit der Ausführung und auf den äusserst harmonischen Rhythmus der Bewegung eins der wundersamsten Kunstwerke, welche die Welt kennt, aber keineswegs frei von einem gewissen theatralischen Effekt (der zwar durch die, einer modernen Restauration angehörige Bewegung der rechten Hand unangemessen verstärkt wird.) — Die sogenannte Diana von Versailles, im Museum von Paris, der ebengenannten Statue nahe stehend, doch nicht in gleichem Maasse vollendet, auch zum Theil überarbeitet. — Die Statue des Nil, im Vatican, auf einer Sphinx ruhend und von sechzehn (zumeist ergänzten) Kindergestalten umspielt, eine Arbeit von ausgezeichneter Trefflichkeit; die Kinderfiguren bezeichnen die verschiedenen Momente in dem jährlichen Steigen des Nilwassers, eine an sich nüchterne Allegorie, die indess zu einem sehr amuthigen Spiele Gelegenheit bot. — Als Gegenstücke der ebengenannten Statue sind die des Tiberstromes, im Museum von Paris, und die des Oceanus oder Rhenus (früher unter dem Namen des Marforio bekannt) im Museum des Capitols anzuführen. — Ferner: die sogenannte Venus von Arles im Museum von Paris; die sog. Barberinische Juno, sowie der sog. Antinous des Belvedere (eine Statue des Mercur) im Vatican, und vieles Andre.

Eine, wiederum sehr bedeutende Anzahl idealer Sculpturen gehört dem Zeitalter des Hadrian an. An ihnen vornehmlich treten die Eigenthümlichkeiten der durch Hadrian veranlassten Kunstrichtung aufs Entschiedenste hervor; es herrscht darin das Bestreben nach einer gewissen bedeutsamen Auffassung der Gestalt im Sinne der früheren griechischen Meister, das aber nicht über die Darstellung einer flachen, wenig bedeutungsvollen Schönheit hinausführt. Viele Bilder griechischer Heroen, wie z. B. die Statuen des Meleager und des Adonis im Vatican, viele Bilder von Satyrn, Tritonen und Nymphen sind als Werke dieser kurzen, aber höchst produktiven Periode zu betrachten. Dann brachte es die Richtung des Hadrian mit sich, dass man auch unmittelbar die Arbeiten früherer Zeit nachzuahmen bemüht war, so dass viele Nachbildungen älterer Meisterwerke wiederum in diese Periode zu setzen sein dürften. Als eins der merkwürdigsten ist hier namentlich die sogenannte Pallas von Velletri, im Museum von Paris, zu nennen, deren höchst grossartige Anlage den Geist des Phidias zu athmen scheint, während freilich die Behandlung und Ausführung schon sehr trocken ist. So ging man mannigfach auch darauf aus, den Styl alterthümlicher Werke zu reproduciren, wie solcher z. B. in der Juno Lanuvina, im Vatican, und (in andrer Richtung) an mancherlei ägyptisirenden Bildwerken, die für Hadrians Villa zu Tivoli gearbeitet wurden, erscheint. Endlich gehört hierher eine beträchtliche Anzahl dekorativer

Prachtstücke, zum Theil aus seltenen und prunkenden Steinen gebildet, reiche Kandelaber, Becken, Vasen, dekorirende Figuren u. dgl. m.

Nach dem Zeitalter des Hadrian sinkt auch die Darstellung idealer Gestalten rasch abwärts; auch die elegante äussere Behandlung schwindet mehr und mehr und macht hier einem trocknen und nüchternen Schematismus Platz. Gleichwohl bildet sich in dieser späteren Zeit, seit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., ein weiter Kreis von neuen Darstellungen aus, die, mitten in dem allmäligen Ersterben des alten Kunstgeistes, die Flügelschläge einer neuen Seele, welche nach körperlicher Gestaltung ringt, erkennen lassen. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir bereits in den Werken der spätrömischen Architektur wahrgenommen haben. Die in Rede stehenden Darstellungen betreffen vornehmlich die Reliefsulpturen an den Wänden der Sarkophage, die jetzt, seit das Begraben der Todten überwiegende Sitte geworden war, sehr häufig in Anwendung kamen. Freilich erscheinen die Gegenstände dieser Sulpturen äusserlich zumeist noch als dieselben, die auch schon früher in der antiken Kunst behandelt waren; es sind Scenen der heroischen Mythe, der Mythen des Bacchus, der Ceres, des Amor. Einzelne Gestalten und Gruppen sind dabei, wie es scheint, nicht ohne Glück älteren Werken nachgebildet; manche von diesen Reliefs sind überhaupt von anziehender Erscheinung, das Meiste jedoch von untergeordnetem Kunstwerthe. Doch nicht in ihrer Form, nicht in den äusseren Bezügen ihrer Darstellung liegt das eigentliche Interesse, welches sie darbieten; sie bilden zugleich eine Geheimschrift, in der — zum Theil wenigstens den Mysterien des Alterthums entsprechend — die Hoffnung auf ein fortgesetztes höheres Dasein nach dem Tode, eine religiöse Sehnsucht ausgedrückt ist, welche mit dem heiteren und doch so befriedigungslosen Götterglauben der alten Welt gar sehr im Widerspruche steht. Am Deutlichsten für unsre Auffassung wird diese Richtung in dem schönen Mythos von Amor und Psyche, der sich, an den Sarkophagen, wie auch an andern Bildwerken dieser späteren Zeit, sehr häufig dargestellt findet. — Und wie überhaupt die alte Götterlehre den Gemüthern der Menschen nicht mehr genügte, wie man fremde Culte durchforschte, um für die grosse Lücke des Bewusstseins eine Ergänzung zu finden, so mussten auch die Gestalten aus solchen in die Kunst übergehen. Manche fremdartige, zum Theil abentheuerliche Bildungen treten in dieser Spätzeit hervor; den meisten Anspruch auf künstlerische Geltung haben unter ihnen die dem persischen Mithrasdienste entnommenen Darstellungen.

### §. 3. Münzen und geschnittene Steine.

An den Münzen lässt sich wiederum der gesammte Entwicklungsgang der römischen Kunst verfolgen, auf eine ähnliche

Weise, wie an den Bildniss-Sculpturen und, wenn auch im beschränkten Kreise, so doch noch umfassender als bei diesen. Die Münztypen der früheren Zeit, seit 270 v. Chr., da man zuerst angefangen, Silber zu prägen, bis auf das Zeitalter des Julius Cäsar, erscheinen meist roh und unausgebildet, zugleich noch mehr oder weniger in einem alterthümlichen Charakter, in dem wohl etruskischer Einfluss erkannt werden darf. Seit der Zeit Cäsars und während der ganzen ersten Periode der Kaiserherrschaft bis auf das Zeitalter des Hadrian zeigt sich dagegen das Gepräge der Münzen in einer grossen Vollendung; — freilich nicht in jener hohlen Bedeutsamkeit, welche den schönsten griechischen Münzen eigen ist; wohl aber haben die Bildnissköpfe der Kaiser auf der Vorderseite der Münzen eine geistreich charakteristische Durchbildung im Sinne der römischen Auffassungsweise, und ebenso sind auf den Rückseiten manche sinnvolle Compositionen, zum Theil in Bezug auf die öffentlichen Verhältnisse des Reiches und des kaiserlichen Hauses, angedeutet. — Von der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts ab werden die Münztypen jedoch sehr bald äusserst flüchtig und unlebendig, in einer trocken schematischen Weise, behandelt.

Die Arbeit der geschnittenen Steine erfreute sich in den Zeiten der römischen Kunstblüthe einer ausserordentlichen Theilnahme. Diese zierlichen Kunstwerke schliessen sich zumeist unmittelbar den griechischen Arbeiten an, und schwieriger noch, als bei jenen grösseren Sculpturen von idealer Bedeutung, ist hier die Entscheidung über das, was der späteren griechischen und was der römischen Periode angehöre. Unter Augustus glänzt der Name des Steinschneiders Dioskorides; er hatte den Kopf des Augustus geschnitten, mit welchem der Kaiser siegelte. Sein Name findet sich auf mehreren Gemmen; andre sind mit den Namen anderer Steinschneider, die man grösstentheils derselben, sowie der nächstfolgenden Zeit zuschreibt, bezeichnet. — Fast die ganze Periode der römischen Kunstblüthe hindurch blieb die Arbeit geschnittener Steine in Ansehen und noch aus der Zeit um das Jahr 200 finden sich einzelne Gemmen und Cameen von verhältnissmässig trefflicher Beschaffenheit.

Vorzüglich interessant sind einige Cameen der Augustischen und nächstfolgenden Zeit, deren grosse Dimension und glanzvolle Ausführung sie zu würdigen Seitenstücken jener grossen Cameen der Ptolemäer und anderer Nachfolger Alexanders macht, obgleich die dargestellten Gegenstände ganz eigenthümlich sind und, was ihre Auffassung und Behandlung anbetrifft, zumeist als unmittelbare Zeugnisse der selbständig römischen Richtung der Kunst betrachtet werden müssen. Einzelne von ihnen mit figurenreichen Compositionen in Bezug auf die kaiserliche Familie, gehören zu den bedeutsamsten Zeugnissen dieser Kunstrichtung; die historische Auffassungsweise verbindet sich hier mit einer grossartigen Symbolik und liefert in

solcher Weise Darstellungen, welche das Walten der kaiserlichen Macht in so würdigen wie poetischen Formen zur Erscheinung bringen. Vornehmlich sind hier zwei von diesen Cameen näher anzuführen. Der eine befindet sich in dem k. k. Cabinet zu Wien; er misst 9 Zoll in der Breite, 8 in der Höhe und ist durch die geistreichste und zarteste Arbeit ausgezeichnet. Auf diesem Steine ist Augustus dargestellt als irdischer Jupiter, gemeinsam thronend mit der Göttin Roma; auf der einen Seite, an den Thron sich anlehnend, die Gestalten des Ueberflusses, des Meeres und der Erde, von denen die letztere einen Kranz über das Haupt des Kaisers hält; auf der andern Seite Tiberius als Besieger Illyriens, von dem Triumphwagen, den eine Siegesgöttin führt, herabsteigend, und Germanicus, der an dem Triumph Theil genommen. Unterwärts sieht man Krieger, die eine Trophäe errichten, und Gefangene in nordischer Tracht. — Der andere Cameo wird in dem königlichen Cabinet zu Paris (früher in der dortigen Ste. Chapelle) bewahrt; er hat 13 Zoll Höhe und 11 Zoll Breite. Hier thront Tiberius, ebenfalls als irdischer Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia als Ceres; zu den Seiten Figuren der Familie, unter ihnen Germanicus, der von dem Kaiser entlassen wird, um die Führung des parthischen Krieges zu übernehmen, und zwei Mäsen, welche die Thaten des Helden zu verzeichnen bereit sind. Oberwärts wird Augustus von einem Flügelross zu den himmlischen Regionen emporgetragen, wo ihn die schwebenden Gestalten der Heroen des kaiserlichen Geschlechts, Aeneas, Julius Cäsar und der ältere Drusus, empfangen. Unterwärts sieht man die Gruppen Ueberwundener mit der Andeutung theils nordischen, theils orientalischen Costüms.

Die Arbeit der Cameen, aus Steinen von verschiedenfarbigen Schichten, führte dahin, Aehnliches auch in verschieden gefärbtem Glase hervorzubringen. Bei der Wahl dieses Stoffes war man nicht, wie bei den Steinen, durch ein bestimmtes gegebenes Maass beschränkt; man wandte denselben somit natürlich da an, wo es auf grössere Dimensionen ankam, namentlich bei Gefässen. Unter den Arbeiten solcher Art ist besonders die berühmte sogenannte Portland-Vase, im britischen Museum zu London, anzuführen, ein zehn Zoll hohes Gefäss von dunkelblauem Glase, über dessen Oberfläche eine feine Schicht weissen, undurchsichtigen Glases geschmolzen ist; in letzterem sind die bildlichen Darstellungen auf eine solche Weise geschnitten, dass die Figuren in weisser, der Grund in blauer Farbe erscheinen. Die Arbeit ist höchst geschmackvoll und gehört den besten Zeiten römischer Kunst an. (Seit der bekannten Zerstörung durch einen Wahnsinnigen vortrefflich hergestellt.) — Von vielen andern, zum Theil noch vorzüglicheren Gefässen dieser Art haben sich wenigstens Fragmente erhalten.

## C. MALEREI.

Die Nachrichten, die uns über die Malerei des römischen Zeitalters erhalten sind, lauten noch geringfügiger, als die über die Sculptur. Gleich der letzteren scheint auch sie bei ihrer ersten Uebersiedelung nach Rom einen nicht bedeutungslosen Aufschwung genommen zu haben. Aus der früheren Zeit des letzten Jahrhunderts v. Chr. werden uns die Namen einiger Künstler genannt, die sich damals bedeutenden Ruhmes erfreuten. Als der Ausgezeichnetste der Maler Timomachus von Byzanz, der den Ausdruck einer im Inneren zurückgehaltenen Leidenschaft auf ergreifende Weise darzustellen wusste; so in seiner Medea, welche den Kindermord zu vollführen im Begriff stand, noch aber zwischen dem Grimm der Rache und dem Mitleiden schwankte (nachgebildet in einem Herkulanischen Wandgemälde, das allerdings von dem Werthe des Meisters den höchsten Begriff zu geben geeignet ist); so in dem Bilde des Ajax, der tiefgekränkt, über seinem Zorne brütend, dargestellt war; so vermuthlich auch in den Bildern des Orestes, der Iphigenia in Tauris u. a. Neben Timomachus blühte die Malerin Lala aus Cyzicus, deren Bildnisse sehr gesucht waren.

In der Kaiserzeit aber wird geklagt, dass die Kunst der Malerei bereits von ihrer Höhe herabgesunken sei; die Staffeleimalerei scheint sich jetzt keiner sonderlichen Theilnahme mehr erfreut zu haben; die Wandmalerei war zu einer Dienerin des Luxus geworden. Jetzt wurde jenes bunte Spiel arabeskenartig dargestellter Architekturen beliebt, und neben diesen sah man gern mannigfaltige Prospective, landschaftliche Ansichten, Gartenscenen, Canäle, Hafenstädte u. dgl., die mit mannigfach launiger Staffage belebt wurden. In den Darstellungen solcher Art war unter Augustus der Maler Ludius besonders ausgezeichnet. Die Wandmalereien von Pompeji und Herkulanum geben für Beides mannigfache Beispiele. Ueberhaupt sind sie es, die uns von dieser ganzen Weise der malerischen Wanddekorationen einen sehr anschaulichen Begriff geben; die geistreiche Weise der Auffassung und Behandlung, das frische Fortleben des griechischen Geistes, welches wir in diesen Werken, trotz der grösseren oder geringeren Flüchtigkeit ihrer Ausführung, wahrnehmen, ist sehr wohl geeignet, noch immer die grösste Bewunderung herorzurufen. — Da diese Werke indess schon früher, um die Eigenthümlichkeiten der classischen Malerei im Allgemeinen anschaulich zu machen, in Betracht gezogen sind, so ist auf die dort mitgetheilten näheren Andeutungen zu verweisen.<sup>1</sup>

Die Namen der Maler, die uns aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. erhalten sind, übergehen wir, da sich kein höheres Interesse an die-

<sup>1</sup> Kapitel VIII, C. §. 4.

selben knüpft. Eine gewisse Bedeutung aber scheint die Malerei, gleich den andern Künsten, wiederum in der Zeit des Hadrian erhalten zu haben. Wenigstens wird als ein ausgezeichnete Meister dieser Zeit der Maler Aetion genannt und vornehmlich sein Bild des Alexander und der Roxane, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen des Königes spielten, — ein Gegenstand, der nach der erhaltenen Beschreibung des Bildes mehreren modernen Künstlern den Stoff zu reizenden Compositionen geliefert hat, — als ein höchst anziehendes Werk geschildert. — Von da ab sank jedoch die Malerei noch schneller als die übrigen Künste, und die bunte Verzierung der Wände ward zumeist ein Geschäft der Sklaven.

#### D. ANHANG: DIE KUNST DES SASSANIDENREICHES.<sup>1</sup>

Eine merkwürdige Parallele mit einzelnen Kunstwerken eines provinziell verwilderten römischen Styles bietet die Kunst des neu-persischen Reiches dar, welches ein halbes Jahrtausend nach dem Sturze des altpersischen durch die Fürsten aus dem Stamme der Sassaniden (221 n. Chr.) gestiftet wurde und erst durch das Khalifat (642 n. Chr.) seinen Untergang fand. Der Stifter, Artaxerxes machte sich ausdrücklich als Abkömmling der alten persischen Könige, als Verfechter der alten Lehre Zoroasters, als Restaurator des vormaligen Achämenidenreiches geltend, und so lässt es sich vermuthen, dass man auch in Beziehung auf die Kunst ein Zurückgehen auf die alten persischen Formen wenigstens beabsichtigte. Indess lag jene alte Zeit schon so ferne, es hatten in Vorderasien so mannichfache ausländische Cultureinflüsse das einheimische Wesen durchdrungen, dass man höchstens Inhalt und Anordnung aus den altpersischen Vorbildern entnehmen konnte, für den Styl des Einzelnen aber vorzugsweise dasselbe Rom als Muster anerkannte, mit welchem man in meist siegreichem Kampfe begriffen war.

#### §. 1. Die Architektur der Sassanidenzeit.

Ein gründlicher Unterschied von der altpersischen Bauweise, welcher von vornherein am ehesten durch römische Einflüsse zu erklären sein möchte, liegt in der Anwendung eines sehr massiven Gewölbebaues, oder, wo es sich um Felsbauten handelt, der rundbogigen Nischen. So fanden sich z. B. gewölbte Souterrains zerstörter Paläste und rundbogige Felsgrotten, letztere entweder zur Kühlung im Sommer, oder als Heiligthümer gearbeitet, worüber die an den innern Seitenwänden des Bogens und an der

<sup>1</sup> *Flandin & Coste etc., Voyage en Perse etc.*, und *Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc.*, beide Werke bis jetzt leider noch ohne vollständigen Text. — Die Sculpturen schon bei *Ker Porter*, a. a. O.



Hinterwand angebrachten Reliefs vielleicht Auskunft geben werden. Das namhafteste Beispiel letzterer Art, die grössere der zwei neben einander liegenden Felsnischen zu Takt-i-Bostan, ist an der Vorderwand zu den Seiten des Bogens sogar mit Victorien in Relief geschmückt und enthält somit eine direkte Erinnerung an die römischen Triumphbogen. An der Hinterwand sind römische Pilaster verzierungsweise nachgeahmt, mit kannelirtem Schaft und einem sehr matt korinthischem Kapitäl, nebst verziertem Hals und Abacus. Eine ähnliche Nische, aber als Freibau, ist das Monument von Takt-i-Ghero; hier neigt sich der Bogen zur Hufeisenform hin, ist mit einem Gesimse von fast römischem Profil umgeben, und ruht auf schweren, wülstigen Pfeilerkapitälern. — Die reichsten Kapitäle der Sassanidenzeit finden sich zu Bisutun; von der korinthischen Grundform ausgehend, nehmen sie theilweise eine Gestalt an, welche entweder den byzantinischen, flach mit Ornamenten belegten, oder den abendländisch-romanischen mit Figuren verzierten entspricht; der Abacus ist ein reichausgemeisseltes Band, der Hals ein derber Wulst mit Ornamenten. Aehnliche Kapitäle sind auch zu Ispahan vorhanden; dagegen scheint das altpersische Volutenkapitäl in dieser Zeit gar nicht mehr vorzukommen. — Einen sassanidischen Königspalast nennt Ammianus Marcellinus (XXIV, 5.) geradezu „nach römischer Weise erbaut;“ es schloss sich demselben ein kreisrunder, ummauerter Park an. Und so scheinen auch die beiden einigermaassen erhaltenen Paläste in der That von römischen Mustern (Kaiserpalästen, Thermen u. dergl.) abhängig, wenn auch die Disposition sich mehr nach dem Ceremoniell des neupersischen Hofes oder nach dem Vorbild altpersischer Paläste gerichtet haben sollte. Von dem luftigen Säulenbau von Persepolis ist hier keine Spur mehr, die Stützen bestehen aus Mauermassen, die Bedeckung aus Tonnengewölben und Kuppeln von elliptisch überhöhter Form. Am wichtigsten ist der Palast von Firuz-Abad, unweit Schiras. Derselbe bildet ein Parallelogramm, dessen Hauptfäçade auf einer der Schmalseiten ist. Ein hohes, gegen vorn völlig offenes Tonnengewölbe,<sup>1</sup> an welches sich seitwärts je zwei andere anschliessen, dient (wie später an so vielen islamitischen Prachtbauten der halbkuppelartige Vorraum) als Eingangshalle; dann folgt der Hauptraum mit drei bedeutenden Kuppeln nebeneinander; endlich ein viereckiger Hof, von gewölbten Räumen umgeben, deren einer die nach oben führende Treppe enthält. Die Wände des mittlern Kuppelraumes sind mit Nischen verziert, deren Pilaster, Kapitäle und Rundbogen spätrömischen Mustern nachgebildet scheinen, während das obere Kranzgesimse (eine Hohlkehle mit Rinnen, unten ein Rundstab, oben eine Platte) vollkommen den

<sup>1</sup> Vielleicht eine Umbildung der kolossalen, mit Halbkuppeln bedeckten Nischen, welche an den Aussenwänden römischer Thermen vorkommen.

persepolitischen Kranzgesimsen entspricht. Die Gliederung der Aussenmauern des Palastes ist einfach und selbst edel; Halbsäulen, denen das rundaugeladene Mauergesimse als Kapitäl, der ebenfalls rund herausgeführte Sockel als Basis dient, treten aus der Wand hervor und bilden die Einfassung von ebenso vielen hohen Mauervertiefungen, wie sie an Römerbauten so oft vorkommen; die Hauptfaçade jedoch ist bloss mit zwei Reihen von Mauernischen übereinander, die Hofwände bloss mit einer Reihe, ohne Halbsäulen, versehen. Sämmtliche Nischen sind rundbogig, doch so, dass die Bogenenden etwas über die ihnen entsprechenden senkrechten Wandstreifen hinausgreifen, wodurch die Wölbung sich schon der Hufeisenform nähert. — Etwas kleiner ist der Palast von Sarbistan; hier öffnet sich die Façade mit drei beinahe elliptischen Tonnengewölben gegen aussen; durch das mittlere gelangt man in den grossen Kuppelraum und aus diesem in den Hof; zu beiden Seiten laufen grosse Nebensäule hin, deren bis tief herunterreichende elliptische Tonnengewölbe abwechselnd zum Theil auf der Mauer, zum Theil bandartig heraustretend, auf je zwei vorstehenden, niedrigen Säulen (ohne Kapitäl) ruhen; ein kleinerer Saal, mit einer Kuppel, hat vier Ecksäulen; im Hintergrunde des Hofes findet sich ein grosses offenes Tonnengewölbe, wie an manchen Saracenenbauten. Die beiden Kuppeln sind hier auch von aussen ziemlich steil, wie abgestumpfte Spitzkuppeln; oben zeigen sich Reihen von Luftlöchern. Eigenthümlich roh erscheinen an diesem Gebäude die Säulen ohne Kapitäle, bloss mit einem Abacus, dergleichen auch an den schmalen Mauermassen der Façade einige angebracht sind.<sup>1</sup>

Stammen diese Gebäude wirklich aus der Sassanidenzeit (wofür die Kriterien noch nicht im Zusammenhang an den Tag gekommen sind), so bilden sie ein bisher noch nicht bekanntes, merkwürdiges Mittelglied zwischen dem römischen und dem mohammedanischen Baustyl. Weiter als die oben gegebenen Andeutungen dürfen wir vor der Hand kaum gehen; Persien war zwar eine der frühesten Eroberungen des Khalifates, doch wäre es einstweilen bedenklich, anzunehmen, dass von hier aus der Hufeisenbogen, die grossen Maueröffnungen und die Spitzkuppel sich über die islamitische Welt verbreitet hätten.

## §. 2. Die Sculptur der Sassanidenzeit.

An den Felswänden der durch alte Erinnerung geheiligten Gegenden von Farsistan verewigten auch die Sassanidenfürsten ihre Thaten und die symbolischen Grundgedanken ihrer Herrschaft in ausgedehnten Reliefs; es sind Jagden, Kämpfe und vor Allem Ceremonien. Altpersisch ist ausser dem Rituellen des Inhaltes hauptsächlich die

<sup>1</sup> Ueber andere zerstreute Ruinen vgl. *Schnaase*, III, S. 243.

massenhafte Wiederholung einer und derselben Figur, der Krieger, des Gefolges u. s. w.; auch der grössere Maassstab der Königsgestalten und Einzelnes in der Tracht, wie z. B. der Bart und die sehr reichen, seitwärts und aufwärts gebauschten Locken derselben. Dagegen weicht die ganze Einzelbehandlung von dem strengen Ernst der alten Bildwerke von Persepolis weit ab; vielmehr erkennt man eine manierirte Ausartung der spätrömischen Plastik, verbunden mit einem eigenthümlich schwülstigen Element, welches für den neuern Orient so vielfach bezeichnend ist. Die Verhältnisse des Körpers sind unsicher, das Nackte ohne rechtes Verständniss, die Köpfe weniger in typischem, als in conventionellem Sinne einförmig; in den Hosen und Aermeln ist, wie in allen übrigen Theilen der reich barbarischen Kleidung, die gleichsam vom Wind aufgewehte Bauschung der römischen Sculpturen nachgeahmt, so wenig es bisweilen passen mag; endlich sind, wie wir schon bei Anlass der Felsnische von Takt-i-Bostan erwähnten, einzelne Figuren geradezu aus der römisch-griechischen Mythenwelt herübergenommen.

Die wichtigsten Reliefs finden sich zu Nakschi-Rustam, und zwar unmittelbar unterhalb der alten Königsgräber, — eine Oertlichkeit, an welche die Sassaniden ohne Zweifel mit bestimmtester Absicht anknüpften. Anderes findet sich bei Schahpur, Dilmen, Nakschi-Redjeb, Selmas, Schiras, Darab-Gerd u. a. O. — Von frei gearbeiteten Statuen sind bloss zwei von bedeutender Grösse erhalten: eine ganz rohe bei Kermanschah und eine sorgfältig gearbeitete bei Schapur. Die letztere soll Sapor I. darstellen: sie erscheint, soviel der jetzige Zustand urtheilen lässt, als ein völlig individuelles Portraitbild. — Diese Werke mögen theils von römischen Künstlern, theils und wohl vorwiegend von Persern, welche sich bei letztern gebildet hatten, gefertigt sein.

Die ganze sassanidische Kunst gibt das Spiegelbild einer ritterlich kriegerischen, um einen despotischen Hof geschaarten Nation, welche von der Kunst weniger eine Veredlung des Lebens, als einen symbolischen Ausdruck ihres nationalen Daseins verlangt zu haben scheint, sich dabei aber auf die ausländische Form angewiesen sah.