



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Handbuch der Kunstgeschichte**

**Kugler, Franz**

**Stuttgart, 1848**

B. Sculptur.

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

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 Portrairirung 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 Giebelfeldern 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 Relieffdarstellungen (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 schmach tenden 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 schmach tendem, 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 Apollogestalten (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 Vaticans, 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 Sinnenreize 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 capitulinischen 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