



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

§. 2. Die Entwicklungsperioden der griechischen Sculptur

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

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 Löhthens zuschreibt. — Als ein eigenthümliches Prachtwerk solcher Art ist die Lade der Cypseliden¹ 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,² ein

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

¹ Pausanias V, 17, ff.

² 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 Vorschlittes; 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 anreiheten. — *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

andrer 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.¹

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

¹ 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 Blütenperiode 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.¹ (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.

¹ 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.¹ — Die übrigen Werke von Marmor.

¹ 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.¹ (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,

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