



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Zweites Capitel. Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen  
Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

überhaupt“ ausdehnen lasse, wie neuerlich gesagt worden, und dass man die griechische Kunst zur assyrischen nur sehr uneigentlich und sehr indirect in das Verhältniss von „der schönen Mutter schönerer Tochter“ bringen dürfe.

Und Ähnliches gilt von dem Verhältniss der griechischen Kunst zu derjenigen der übrigen Nachbarvölker. Je mehr die Möglichkeit einer inneren Verwandtschaft mancher Erscheinungen der griechischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der fremdländischen anerkannt wird, um so mehr erscheint es als Pflicht, die Wahrscheinlichkeit und Thatsächlichkeit dieser Verwandtschaft in jedem Falle auf's schärfste zu untersuchen, nicht aber in zufähriger Weise sofort aus jeder äusserlichen Ähnlichkeit auf inneren Zusammenhang zu schliessen. Eine nüchterne und besonnene Kritik wird immer zuerst versuchen, ob sich die einzelnen Phasen der Entwicklung der griechischen Kunst ungezwungen aus sich selbst und aus dem ganzen Entwicklungsgange erklären lassen, und zu der Annahme fremder Influenzen erst dann greifen, wenn diese Erklärung nicht mehr ausreicht.

## ZWEITES CAPITEL.

### Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland.

Nachdem wir durch das Bisherige das Feld unserer Forschung gesäubert und die Grundsätze unserer Kritik dargelegt haben, wenden wir uns jetzt zu der Betrachtung der ältesten sagenhaften Kunst in Griechenland, mit der wir die Geschichte der Plastik zu eröffnen haben, da, wie wir im Eingange des vorigen Capitels hervorhoben, alle Sage als Sage, d. h. als Tradition im Gegensatze zur Erfindung und zum Märchen historische Elemente enthält oder sich an Thatsächliches anlehnt.

Indem wir es also mit Nachrichten zunächst über uralte Bauthätigkeit und Metallbildnerei dämonisch-mythischer Kunstsinnungen zu thun haben, welche der Form nach durchaus sagenhaft sind, und denen sich ähnliche Sagen über alte Holzbildnerei anschliessen, werden wir versuchen den thatsächlichen Kern dieser Überlieferungen festzustellen.

Als mythische Bauhandwerker werden uns die Kyklopen genannt, von denen die Sage berichtet, dass Proitos, der Herrscher von Tiryns, ihrer sieben aus Lykien zur Ummauerung seiner Burg und Stadt herbeigeht. Schon Homer erwähnt (Il. 2, 559) „die ummauerte Tiryns“ und bei anderen Dichtern heissen auch die Mauern von Argos, Mykenä und Nauplia Werke der Kyklopen. Bei diesen Kyklopen ist weder an die homerischen auf Trinakria zu denken noch an die blitzeschmiedenden Hesiod's, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften zu fassen, welcher

als das Gemeinsame der homerischen und hesiodischen Kyklopen erscheint. In den Sagen verschiedener Völker werden die gewaltigen Bauten einer längst vergangenen Zeit, gegen die wir selbst uns zwerghaft erscheinen, als Werke der Riesen aufgefasst, so auch hier: diese mauerbauenden Kyklopen sind uns riesenhafte Bauleute der Urzeit. Dass sie in der Sage von Lykien herbeigeholt werden, kann sehr wohl einen historischen Kern haben, denn Lykien war ein Land, in welchem sich griechische Cultur mit der des Orients vielfach berührte, so dass der Zusammenhang zwischen Hellas und Asien grade hier thatsächlich vermittelt erscheint. Dies auch in unserem Falle anzunehmen, veranlasst uns besonders der Umstand, dass in ornamentalen Details dieser uralten Riesenwerke, namentlich an dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mykenä, welches richtiger als Grabgebäude erklärt ist, Formen hervortreten, die, unbedingt ungriechisch, in Formen der persepolitischen und der assyrischen Architektur ihre sehr nahen Analogien finden. Damit brauchen wir die Sage aber keineswegs so zu fassen, als seien alle hier in Rede stehenden, über den ganzen Boden von Griechenland, Kleinasien und den grössten Theil Italiens zerstreuten Bauwerke von orientalischen Werkmeistern ausgegangen; sie mögen vom Orient aus angeregt worden sein, sind aber ihrer Mehrzahl nach unzweifelhaft Werke der Landeseinwohner, weshalb die alte Überlieferung sie auch als pelasgische bezeichnet. Denn alle Versuche zur Unterscheidung des Kyklopischen vom Pelasgischen sind als vollkommen verfehlt und nichtig erwiesen.

Wir haben geglaubt diese Sage von den mauerbauenden Kyklopen etwas näher darstellen zu müssen, obgleich die Geschichte der Baukunst von unseren Zwecken seitab liegt, und obgleich wir demgemäss die ferneren Sagen von der alten Bauinnung der Cheirogastoren, der „Handbäuche“, d. h. Handwerker, die mit ihrer Hände Arbeit die Bäuche füllten, sowie von den mythischen Baumeistern Trophonios und Agamedes übergehn, weil in der Kyklopensage sich das Verhältniss der Überlieferung zu dem Kerne des Thatsächlichen mit unzweifelhafter Klarheit feststellen lässt. Das Thatsächliche sind die Werke selbst, die bis auf unsere Zeit gekommen sind, Mauern aus den gewaltigsten Werkstücken aufgeführt, von einer solchen imposanten Grossartigkeit, dass schon Pausanias sie mit Recht würdig nennt, neben den ägyptischen Pyramiden angeführt zu werden. Über ihre Entstehung fehlte die genauere Kunde, und so wurden sie in der Sage zu Werken der Riesen. Aber diese Sage selbst hätte nicht entstehen können ohne das Vorhandensein und die Eigenthümlichkeit der Werke.

In ähnlicher Weise werden nun auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst dämonische Innungen in besonderem Bezuge auf Metallarbeit genannt. Erstens die Daktylen, d. h. Finger, welche der Kybele Allerlei in's Werk richteten. Local sind sie am eisenreichen troischen Ida, von woher uns auch drei Einzelnamen: Kelmis (Schmelzer oder Erweicher), Damnameneus (Zange, Bändiger) und Akmon (Ambos) überliefert werden, und in Kreta am Idagebirge, wo sie in der Fünzfahl auftreten. Die richtige Deutung derselben kannte schon das Alterthum: die Finger sind Künstler, deswegen wurden die alten dämonisirten Metallkünstler Finger, Kunstfinger genannt, ganz ähnlich wie andere mythische Künstler Euheir oder Eupalamos, Wohlhand, Geschickthand hiessen. Neben ihnen erscheinen zweitens die Telchinen, d. h. Schmelzer oder Erweicher, ebenfalls uralte Metallarbeiter namentlich auf Rhodos in Ialysos, Kameiros und Lindos; sie machen dem Kronos die Harpe

(Sichel), dem Poseidon (Neptun) den Dreizack, und sollen auch die ersten Götterbilder verfertigt haben. Auch ihre Bedeutung ist schon von den Alten richtig erkannt, und als specielle Einzelnamen kommen unter anderen Chryson (Goldarbeiter), Argyron (Silberarbeiter) und Chalkon (Erzarbeiter) vor.

Ogleich wir nun keine Werke dieser mythischen Metallarbeiterinnungen haben, welche die Realität des Kernes der Sagen so beweisen, wie die Mauern von Tiryns und Mykenä das Geschichtliche in der Riesensage, so dürfen wir doch an der historischen Grundlage auch dieser Sage, an uralter Metallarbeit bei metallreichen Gebirgen um so weniger zweifeln, eine je bedeutendere Stelle grade die Metallbearbeitung unter den bildenden Künsten der ersten uns in den homerischen Gedichten genauer bezeugten geschichtlichen Epoche der griechischen Kunst einnimmt. Manche Einzelheiten, wie z. B. die Nachricht über die von den Telchinen gefertigten Götterbilder, können wir natürlich so wenig näher controliren, wie wir im Stande sind die Zeit, die Ausdehnung der Periode, auf welche sich die Sage bezieht, auch nur annähernd zu bestimmen. Aber grade aus diesem Grunde haben wir auch kein Recht, diese Nachricht in ihrem Kern als unhistorisch zu verwerfen.

Ehe wir an diese dämonischen Gewerksnamen einen menschlichen Collectivnamen ebenfalls mythischer Geltung, der eine andere Technik, die Holzschnitzerei, bedeutet, ehe wir Dädalos anfügen, müssen wir die ältesten Götterbilder in's Auge fassen, da Dädalos bereits als Verbesserer derselben, als Reformator der frühesten Versuche der Kunst genannt wird. Denn an der Herstellung von Götterbildern machte die bildende Kunst ihre ersten Versuche. Diese Götterbilder, sofern sie menschliche Gestalten darstellten oder darstellen sollten, sind jedoch keineswegs die ältesten Cultusobjecte Griechenlands, vielmehr geht ihrem Auftreten eine, als die anikonische (bildlose) zu bezeichnende Periode unbekannter Dauer vorher, in welcher die Cultusobjecte nur sichtbare Zeichen der göttlichen Gegenwart sein sollten, Gegenstände zum Theil reliquienartiger Natur, wie ein Stein in Delphi, welcher der von Kronos statt des Zeuskindes verschlungene und später wieder ausgespiene sein sollte, Gegenstände, an welche sich der Cultus in mancherlei Cäremonien anlehnen konnte. Unbearbeitete Steine (*ἀργοὶ λίθοι*), Pfeiler, Säulen, Spitzsäulen, und zwar diese steinernen Gegenstände vorzugsweise für männliche, Balken, Bretter vorwiegend für weibliche Gottheiten waren diese ältesten Cultusobjecte<sup>13)</sup>.

Aus ihnen leitete man in früherer Zeit die menschlichen Götterbilder durch Vermittelung der Hermen ab, indem man annahm, dass, um das Zeichen in nähere Beziehung zur Gottheit zu bringen, man den Balken und Klötzen einzelne besonders bezeichnende Theile hinzugefügt habe, Köpfe von charakteristischer Form, Ansätze der Arme, an welche Kränze gehängt wurden, oder ganze Arme, welche die Attribute hielten. Diese nur scheinbar organische, in Wirklichkeit ganz mechanische Ansicht von dem allmäligen Werden der Statue ist jedoch weder in der Theorie scharf durchzuführen noch auch historisch nachweisbar. Nur in ganz einzelnen Fällen kann man bei den ältesten Cultusbildern von einer gewissen Gestaltensymbolik reden, so wenn in Sparta das eng verbundene Brüderpaar der Dioskuren (Castor und Pollux) durch zwei mittels eines Querholzes verbundene Balken dargestellt wurde. Im Übrigen steht es zunächst als historische Thatsache fest, dass die anikonische Zeit eine bestimmt abgegrenzte war, und dass, sowie das Bedürfniss von Bildern erwachte,

welche die Gottheiten darstellen, alsbald an die Stelle der rohen Objecte vollständige Götterbilder traten. Mit dieser historischen Thatsache, welche zuerst nachgewiesen zu haben Thiersch's bleibendes Verdienst ist<sup>15)</sup>, wird sich auch die Theorie schliesslich viel besser vertragen, als mit der Annahme der Herme als der Übergangsstufe zur ganzen Statue. Denn wer einmal das Bedürfniss fühlte, einen Kopf und Arme zu bilden, und wer diese bilden konnte, der konnte eben so gut auch noch Beine hinzufügen, und damit seinem Verlangen nach einem menschlich gestalteten Götterbilde genügen.

Die historische Thatsache aber des unmittelbaren Übergangs der bildlosen Epoche in die ikonische, Götterbilder menschlich gestaltende, hat der orientalischen Partei ein so grosses Räthsel geschienen, dass sie dieselbe nur aus der Annahme fremder Einflüsse erklären zu können geglaubt hat. Das ist nebst der schon berührten Fiction eines Jahrhunderte langen Stillstandes der Kunst der Keimpunkt der ganzen fremdländischen Theorie. Und doch ist diese Thatsache so unerklärlich gar nicht, wenn man nur die Frage nicht dadurch verwirrt, dass man den unvermittelten Übergang zu einem ebenso plötzlichen macht, wenn man nur sich nicht einredet, die ältesten Götterbilder haben mehr geboten, als die allerroheste Andeutung der menschlichen Gestalt, wenn man endlich nur von allen den scheinbaren, verhältnissmässig jungen Daten absieht, welche die Sage darbietet, indem sie die ältesten Götterbilder an diesen oder jenen Heros als Werkmeister oder Stifter anknüpft. Ist doch dann in dem Beginnen der menschlichen Darstellung der Götterbilder kaum etwas Anderes gegeben, als was wir in der Parallelentwicklung der griechischen Religion wiederfinden, die ebenfalls von der Verehrung eines namen- und gestaltenlosen Gottes<sup>16)</sup> zur Personification der einzelnen in den Naturkräften erkannten Götter und aus dieser zu der immer plastischeren Ausprägung der göttlichen Gestalten fortschritt, die wir in Homer vollendet sehn. Diese Parallele hat auch die orientalische Partei erkannt, und deshalb, wie die Götterbilder, so auch die persönlichen Einzelgötter aus Ägypten und dem Orient abzuleiten sich gezwungen gesehn, ein Verfahren, gegen dessen Zulässigkeit wir schon im vorigen Capitel unsere Gründe aufgestellt haben, welches übrigens grade in Bezug auf das Verhältniss des persönlich gedachten Gottes zu seinem menschenartig gestalteten Bilde unsere Gegner in die unauflöslichsten Schwierigkeiten und Widersprüche verwickelt. So soll, um nur ein Beispiel statt vieler anzuführen, Dionysos (Bacchus) aus Ägypten nach Theben gekommen sein, hier aber wurde er grade in der ältesten Zeit nicht in menschlicher Gestalt, sondern in Säulenform (als *στῦλος* vgl. Clem. Alex. in Deom. 1, 24) verehrt.

Die ältesten Götterbilder, welche auf spätere Zeit kamen, waren aus Holz geschnitzt (Xoana), nicht, wie man angenommen hat, weil der organische Stoff des lebendigen Holzes geeigneter erschien, zum Abbild der Gottheit, welches zugleich als ihr Sitz (*ἔδος*) betrachtet wurde, zu dienen, als der leblose und kalte Stein; denn unter den ältesten Cultobjecten waren eben so viel Steine wie Hölzer, sondern das weiche Holz wurde vorgezogen, weil es sich der Bearbeitung leichter darbot. Da man nun in den allermeisten Fällen weder die Meister dieser uralten Bilder noch die Zeit ihrer Entstehung kannte, oder selbst zu kennen vermeinte, so bezeichnet die Sage dieselben in verschiedenen Wendungen als vom Himmel gefallen (*διοπετιγί*). In anderen Fällen glaubte man alte Götterbilder auf die Stiftung und Weihung bestimmter Heroen und Heroinen

zurückführen zu können, so auf die Dioskuren, die Sieben gegen Theben, Herakles, Pelops, die Argonauten, Tyndareos, Iphigenia, Odysseus, Diomedes u. A. <sup>17)</sup>, und in einem Falle, bei dem ältesten Bilde der Here (Juno) in Argos nannte man auch einen Künstler, Peirasos, Argos' Sohn. Wo sonst einzelnen Künstlern Bildwerke dieser ältesten Art beigelegt werden, geschieht dies erst durch Missverständniß späterer sagenhafter und geschichtlicher Tradition, während diese Künstler aus Gründen, die wir ihrer Zeit anführen werden, ungleich später, selbst in historischer Zeit anzusetzen sind.

Die vordädalischen Götterbilder, von deren einigen wir genauere Beschreibungen haben, werden uns geschildert als völlig gradestehend, mit ungetrennten Beinen, die Arme am Körper anliegend, die Augen geschlossen. Andere sind sitzend, wie eine Athenestatuë in Troia, welche in der einen Hand Rocken und Spindel, in der anderen die Lanze hielt. Dass wir sie uns von grosser Rohheit zu denken haben, geht aus den Berichten über einzelne hervor, in denen die lächerliche Gestalt derselben hervorgehoben wird, so bei dem von den Prötiden verspotteten Herebild in Argos, oder von dem ältesten Bilde der Leto (Latona) auf Delos, welches den düsteren Parmeniskos zum Lachen gebracht haben soll. An diese abstruse Gestalt knüpfen sich denn wieder spätere Sagen, welche sie erklären wollen, z. B. dies und jenes Götterbild habe geschlossene Augen, weil es sie vor einem Frevel zugemacht habe, und was dergleichen mehr ist. Eine monumentale Anschauung von denselben und besonders von ihrem Stile vermögen wir uns nicht zu verschaffen. Wohl ist manches dieser alten Götterbilder in späteren Kunstwerken, namentlich in Vasenbildern, dargestellt, aber sowohl die genauere Betrachtung des Stils jedes einzelnen dieser Gemälde, wie namentlich die Vergleichung mehrerer derselben gleichen Gegenstandes untereinander lehrt uns, dass die Maler eine accurate Darstellung ihres wirklichen Stils nicht gegeben haben, wahrscheinlich gar nicht geben wollten. Man kann sich daher höchstens ganz im Allgemeinen die Götterbilder der ältesten Zeit aus diesen späten Darstellungen vergegenwärtigen, und muss auch dies mit grosser Vorsicht thun, um sich nicht falsche Eindrücke einzuprägen, welche dem Verständniß der weiteren Entwicklungen nur hinderlich sein können.

Als Verbesserer in der Darstellung der Holzbilder und als Reformator der Kunst wird Dädalos genannt. Der Name ist nicht als der persönliche eines Individuums, sondern als Appellativum und die Collectivbezeichnung der Kunst des Holzschnitzens zu betrachten. Er ist abgeleitet von dem Zeitworte, welches „schnitzen, bildschnitzen“ bedeutet (*δαιδάλλειν*), oder von der Bezeichnung der Holzbilder (*ξόανα*) als „Schnitzbilder“ (*δαιδαλα*), wie dies schon Pausanias (9, 3, 2) richtig erkannte und wie es von den Neuern ziemlich allgemein anerkannt wird. Eine ähnliche Erkenntniß liegt in der Sage, welche Dädalos zum Sohne des Palamaon (Handmann) oder Eupalamos (Geschickthand, d. i. Handwerker) macht, und damit die Kunst als Spross des Handwerks bezeichnet. Endlich beweisen für die Richtigkeit dieser Annahme auch die weiten Reisen, welche die Sage Dädalos machen lässt, wenn sie ihn von Athen nach Kreta, von dort nach Sicilien oder nach Theben, Pisa und anderen Orten, endlich nach Ägypten führt, denn diese Sage, so bunt sie ausgeschmückt und so romanhaft sie aus allerlei Abenteuern motivirt ist, knüpft sich doch nur an das Vorhandensein von „Schnitzbildern“ an den verschiedenen Orten. Wo diese waren, musste doch auch der „Bildschnitzer“ gewesen sein.

Hieraus ergibt sich wie völlig nichtig jede chronologische Berechnung der Zeit des Dädalos sein muss, mag sie ihn zum Zeitgenossen des Minos und Theseus machen und ihn in das 14. Jahrhundert v. Chr. Geb. hinaufrücken oder ihn ein oder mehrere Jahrhunderte später ansetzen. Nur das können wir aus Dädalos' Erwähnung bei Homer (Il. 18, 591) schliessen, dass die Periode der dädalischen Schnitzbilder, wie wir sie zu charakterisiren versuchen werden, älter sei als Homer, und zwar geraume Zeit älter, da Dädalos in der genannten Stelle bereits rein persönlich mythisch geworden ist. Es wird sich ferner aber auch ergeben, dass es misslich ist, dem Dädalos und der dädalischen Bildschnitzerei eine bestimmte Heimath zuzuweisen. Allerdings setzt die Sage seinen Ausgangspunkt in Athen an, und Athen verflucht ihn in seine Königsgenealogie, aber das beweist nichts Anderes, als dass die Sage besonders in Athen ausgebildet wurde, und dass dädalische Bildschnitzerei in Attika in besonderem Ansehn stand. Dies war in der That der Fall, wie der Umstand zeigt, dass die Zunft der attischen Bildschnitzer und Bildhauer bis in die späte Zeit hinab ihr Geschlecht von Dädalos ableitet, und dass „Nachkommen des Dädalos“ (Dädaliden) mit „altattischen Bildnern“ gleichbedeutend gebraucht wird.

Mag nun aber auch der Name des Dädalos noch so sehr ein Appellativum, die Person des Künstlers durchaus mythisch sein, durchaus nicht mythisch, sondern vollkommen historisch ist die werkschaffende Thätigkeit der dädalischen Bildschnitzer. Sie ist eine Thatsache, welche durch mehr bis zu späten Jahrhunderten erhaltene, und von späten Schriftstellern gesehene und beschriebene Bildwerke bezeugt ist. Die grösste Zahl der einzeln auf Dädalos zurückgeführten, als seine echten Arbeiten geltenden Statuen führt uns Pausanias an, den einige andere Schriftsteller ergänzen, während dädalische Bildwerke, d. h. Bildwerke einer gewissen Stilart und Vollendung an anderen Stellen als eine Classe genannt werden, und demgemäss in ungleich grösserer Menge vorhanden waren.

Als Material aller echten, das heisst ausdrücklich auf Dädalos Namen zurückgeführten Bildwerke erscheint Holz, wie das schon in dem Namen des Künstlers gegeben ist; deshalb wird Dädalos auch als Erfinder der Instrumente genannt, die zur Holzarbeit nöthig sind, nämlich der Säge, der Axt, des Bohrers, des Bleiloths, auch des Fischleims (Plin. 7, 198), als Gegenstände der Kunst des Dädalos werden die Götter genannt, zu denen auch der ein paar Mal gebildete Herakles zu rechnen ist. Hievon macht nur ein ausdrücklich auf Dädalos zurückgeführtes Kunstwerk eine Ausnahme, welches durch eine Erwähnung bei Homer besondere Wichtigkeit erhält, aber in manchem Betracht räthselhaft erscheint, und sehr verschieden aufgefasst worden ist<sup>18)</sup>. Homer sagt nämlich in der Beschreibung der Reliefe, mit denen er Hephästos den Schild des Achill schmücken lässt (Il. 18, 390 ff.):

Einen Reigen auch schuf der hinkende Feuerbeherrscher  
 Jenem gleich, den vordem in der vielbewohnten Knossos  
 Dädalos künstlich gemacht der lockigen Ariadne.  
 Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfrau  
 Tanzeten, all' einander die Händ' am Knöchel sich haltend.  
 Schöne Gewand' u. s. w.

Nun giebt Pausanias (9, 40, 2) an, dass dieser dädalische „Choros“ der Ariadne noch seiner Zeit in Knossos vorhanden war, und zwar als Relief von weissem Mar-

mor. Obgleich nun die Echtheit dieses Reliefs in keiner Weise verbürgt und des Materials wegen höchlich verdächtig ist, so wird man doch, Alles wohl erwogen, nicht umhin können, das Vorbild des Reliefs, das Hephästos machte, ebenfalls als ein Kunstwerk zu betrachten. Vielleicht können wir uns den in diesem Kunstwerke von Dädalos, d. h. von einem vorhomerischen Bildschnitzer dargestellten Reigentanz am besten durch ein altes Vasenbild (auf der Françoisvase, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto di corrisp. archeol. 4, 56) vergegenwärtigen, welches den Reihentanz des Theseus, der Ariadne und der attischen Jünglinge und Jungfrauen nach der Erlegung des Minotauros ganz der homerischen Schilderung gemäss darstellt. Am wahrscheinlichsten aber war dies Kunstwerk ein ornamentales Relief an einem hölzernen Gerathe, etwa an einer Tischplatte, und wurde dann später durch eine Copie in Marmor ersetzt, die ihre Analogie in den Reliefs des Kolotes am Tische im Tempel von Olympia findet. Dass die Verfertigung und Verzierung eines solchen Möbels durch einen Künstler, wie Dädalos in der Sage erscheint, nichts Anstössiges hat, wird sich aus unserer Darstellung der homerischen Kunst ergeben, und dass man im Alterthum dem Dädalos gradezu die Anfertigung kunstreicher Mobilien zuschrieb, zeigt ein Sessel von Erz im Tempel der Athene Polias in Athen, den Pausanias (1, 27, 1) als ein Werk des Dädalos anführt.

Doch zurück zu den dädalischen Götterbildern. In Bezug auf die Gestalt derselben ist uns wichtiger als die vereinzelte Notiz, dass der eine Herakles in Korinth nackt, die Aphrodite (Venus) auf Delos eine Herme war, was uns über den Charakter der dädalischen Sculpturen im Allgemeinen berichtet wird. Dass sie noch roh und unschön waren, sagt uns Platon (Hipp. Mai. p. 382), der anführt, dass ein Bildhauer sich lächerlich machen würde, wenn er zu seiner Zeit in der Weise des Dädalos arbeiten wollte; auch Pausanias nennt (2, 4, 5) die Werke des Dädalos „wunderlich anzuschauen“ (*ἀπολώτερα μὲν ἔστιν ἔτι τῆν ὄψιν*), meint aber, sie enthalten doch „etwas Göttliches“ (*ἐνθεόν τι*). Man hätte hierin nichts Anderes erkennen sollen, als dass diese alten Werke in späterer Zeit für besonders heilig galten, wie ja auch die spätere Zeit sich aus der gar zu reinen Vermenschlichung des Göttlichen in den Werken aus der Zeit der Vollendung der Kunst in religiösem Bedürfniss zu den Formen der alten Zeit, der Zeit der unbedingten, naiven Frömmigkeit zurückwandte. Der Fortschritt aber gegen die ältesten Bilder bestand darin, dass Dädalos an seinen Statuen die Augen öffnete, so dass sie zu blicken, die Füsse trennte, so dass sie zu schreiten schienen. Deshalb rühmt die Sage an diesen Statuen auch die grosse Lebendigkeit in verschiedenen Ausdrücken, z. B. dass Herakles mit einem Steine nach seinem Blicke wirft, dass man sie binden muss, damit sie nicht davonlaufen und was dergleichen mehr ist. Dass von diesem Charakter der Lebendigkeit nur gegenüber der leblosen Steifheit der ältesten Bilder die Rede sein kann, versteht sich wohl von selbst; aber es geht aus dem, was uns von der Kunst des Dädalos erzählt wird, deutlich hervor, dass die griechische Plastik, sobald sie auch nur beginnt, die technischen Schwierigkeiten so weit zu überwinden, dass sie mit bewusster Absicht schaffen und gestalten kann, sich sofort dem Naturalismus zuwendet, welcher den schärfsten Gegensatz gegen jenen abstracten Schematismus bildet, der die ägyptische Kunst beherrscht. Dieser Gegensatz des Dädalischen gegen das Ägyptische ist übrigens auch direct in dem gegeben, was von dem Charakter dädalischer Bilder gesagt ist. In den ägyptischen Bildern

liegen die Arme an, die Schenkel sind nicht rund herum ausgearbeitet und schreitend, sondern durch eine zwischen ihnen stehen gelassene Masse, den Rest des Pfeilers, gebunden. Schon deshalb müsste die Ansicht, welche die dädalische Kunst aus Ägypten ableitet, verworfen werden, wenn nicht obendrein selbst die wörtlich geglaubte Sage von Dädalos Wanderung nach Ägypten, wo er den Phthatempel in Memphis erbaut und sein Bild darin aufgestellt haben soll, die Sage, welche die ägyptischen Priester dem Diodor erzählten (Diod. 1, 98), gegen diese Ableitung bewiese. Denn selbst in dieser Sage kommt ja Dädalos nicht von Ägypten nach Griechenland, sondern geht von Griechenland nach Ägypten.

So zahlreich aber auch die Werke der alten Dädaliden in ganz Griechenland gewesen sein mögen, schon zu Pausanias' Zeit waren ihrer viele untergegangen, und bis auf unsere Zeit ist keines derselben gekommen, was bei dem Material auch nur durch ein halbes Wunder möglich wäre. Erhalten dagegen sind uns aus dieser vorhomerischen Epoche zwei eigenthümliche Steinsculpturen, die ältesten auf uns gekommenen Werke der bildenden Kunst auf griechischem Boden. Ich meine die Löwen am s. g. Löwenthor von Mykenä und die Niobe am Berge Sipylos unweit Magnesia.

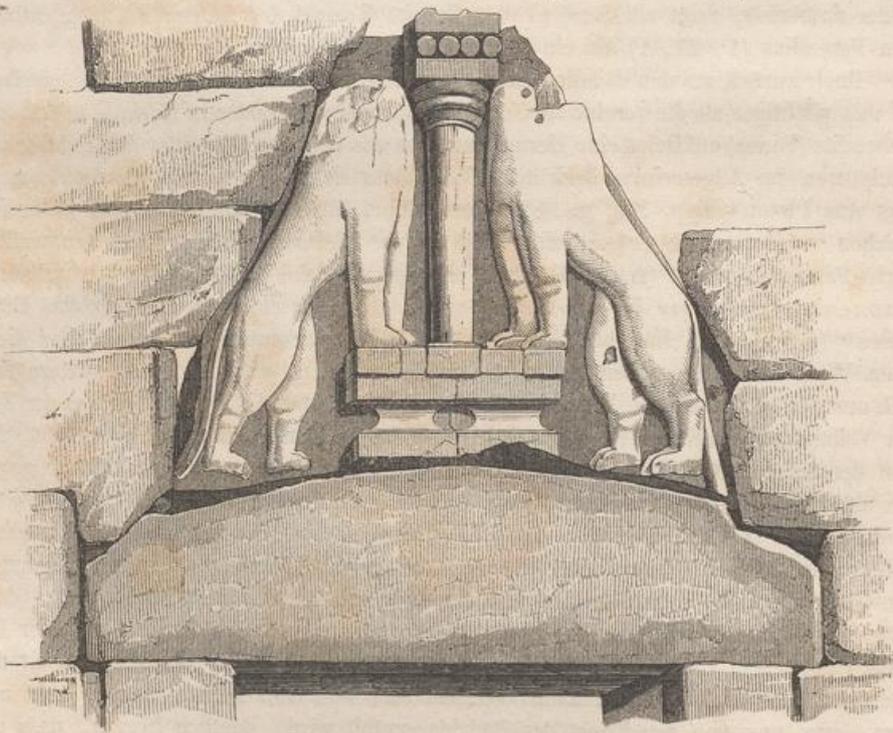


Fig. 2. Die mykenäischen Löwen.

Die mykenäischen Löwen, von denen wir als Fig. 2. eine Abbildung geben, bilden in Halbreief, welches sich jetzt mit stumpfen Umrissen von dem Grunde abhebt, die architektonische Ornamentsculptur der grossen Platte, mit welcher eine dreieckige Öffnung über der Oberschwelle des Stadthors geschlossen ist. Das Material ist nicht etwa grüner Marmor, wie man gesagt hat, sondern derselbe graue und feste Kalk-

stein, aus dem das Thor und die Mauer erbaut sind. Die Löwen, deren nach aussen gerichtet gewesene Köpfe abgebrochen sind, stehn ungefähr nach Art unserer Wapenthiere zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet, die von eigenthümlicher Form, vielbesprochen und künstlich gedeutet, wahrscheinlich aber als ein Symbol des den Eingang schützenden Apollon Agyieus zu erklären ist. Neben diesem Symbol stehn die Löwen als Wächter des Stadtthores, in einer Bedeutung, die sie auch später haben, wo die Kunst sie paarweise gegen einander stellt. Wir dürfen annehmen, dass die Köpfe der Thiere, so weit es der Bildhauer vermochte, im grassen Ausdruck der Wuth dem Fremden und Feinde entgegen grinsend, dargestellt waren; die Körper sind mit Naturgefühl gemeisselt, die Behandlung der Formen ist eine bewusste und sichere, jedoch ist der Einfluss conventioneller Haltung, sogenannter Stilisirung, d. h. absichtlicher Abweichung von der Natur fühlbar, was sich aus der architektonischen Anlage und dem decorativen Zweck der Sculptur wohl begreift. Sowie die Säule zwischen den Löwen ungriechisch ist und in ihrer Gliederung Elemente enthält, welche in der entwickelten griechischen Architektur nicht wieder vorkommen, so erinnern auch die Löwen an fremden Stil und an den Zusammenhang mit der stilisirenden assyrischen Sculptur, auf den wir schon oben hingewiesen haben.

Die Niobe am Berge Sipylos, von der wir eine Abbildung nicht beilegen können<sup>19)</sup>, wird schon von Homer Il. 24, 613 erwähnt:

Jetzt dort in den Felsen auf einsam bewanderten Berghöhn  
Sipylos . . . .  
Dort, obwohl durch die Götter ein Stein, fühlt jene ihr Leiden.

Pausanias besuchte das Bildwerk und erzählt (1, 21, 5): „Diese Niobe sah ich als ich auf dem Berge Sipylos war; in der Nähe ist sie ein rauhes Gestein, das, wenn man nahe dabei steht, gar nicht das Bild einer Frau, weder das einer trauernden noch sonst einer darbietet; wenn man sich aber etwas weiter entfernt, meint man wirklich eine weinende und niedergebeugte Frau zu sehn.“ Alles dies wird durch das wieder aufgefundene Bildwerk bestätigt, welches zwei Stunden von Magnesia 200' hoch auf vertieftem Grunde in Hochrelief aus dem lebendigen Felsen gemeisselt ist, und zwar der Art nur aus dem Groben, dass man die dreifach lebensgrosse Figur nur in beträchtlicher Entfernung als das erkennt, was sie ist, eine sitzende Frau mit geneigtem Kopfe und über einander in den Schoss gelegten Händen. Die Haltung der Trauer ist deutlich, und schon durch diese werden Homer's Worte bestätigt, noch specieller aber dadurch, dass aus einem Einschnitt in den nicht ganz senkrecht höher aufsteigenden Felsen über die Figur Wasser herabrinnt, so dass sie zu weinen scheint, ein Umstand, dessen ebenfalls Pausanias an einer anderen Stelle (8, 2, 3) gedenkt, der uns die Identität verbürgt, und der von Anfang her gewiss nicht Zufall ist. Auch bei dieser Figur ist eine gewisse Natürlichkeit und ist der wohlgelungene Ausdruck in der Haltung nicht zu verkennen; von einem speciellen Stil ist aber bei der Rohheit der ganzen Arbeit schwer zu reden. Das ist Alles was wir von Monumenten dieser ältesten Epoche der griechischen Plastik kennen; denn wir mögen hier nicht jene kleinen etliche Zoll langen Scheusale aus Marmorsplittern auführen, die an verschiedenen Orten, namentlich auf den Inseln gefunden worden sind, da sich durch Nichts erweisen lässt, dass sie der griechischen Bevölkerung dieser Orte und nicht vielmehr einer „älteren Culturschicht“ angehören<sup>20)</sup>. Und da sich an

dieselben unbedingt keine Consequenzen für die Fortentwicklung der Kunst anknüpfen, so brauchen sie in einer Geschichte der griechischen Plastik nicht berücksichtigt zu werden. Gelegentlich der Anfänge der Marmorsculptur werden wir übrigens auf die rohen kleinen Figuren zurückkommen, um zu zeigen, dass sich aus ihnen nicht gegen die Richtigkeit der schriftlichen Tradition über das Alter der Marmorsculptur beweisen lässt.

### DRITTES CAPITEL.

#### Die Kunst des homerisch-heroischen Zeitalters.

Das was wir im vorigen Capitel zusammengestellt haben ist, so dürftig es erscheinen mag, Alles, was wir Positives über die bildende Kunst aus der vielleicht viele Jahrhunderte langen Culturperiode der Griechen bis auf die Zeit Homer's wissen. Ein ungleich mannigfaltigeres Bild des Kunstbetriebes bietet uns diejenige Zeit, welche Homer in seinen Gedichten darstellt. Ehe wir es versuchen, von diesem Kunstbetrieb, sofern er nicht ausschliesslich architektonisch ist, eine übersichtliche Schilderung zu entwerfen, wird ein Wort über Homer, der ausser Einigem im Hesiod, ein paar Fragmenten der kyklischen Epiker und einigen sonstigen mythischen Nachrichten für diese Periode unsere einzige Quelle ist, und über Homer's Glaubwürdigkeit sowie über die Frage am Orte sein, welche Zeit, also auch die Kunst welcher Zeit Homer schildert, ob die seinige, also etwa das 9. Jahrhundert v. Chr., oder die seiner Helden, als welche man das 11. Jahrhundert herausgerechnet hat?

In Bezug auf die Frage über Homer's Glaubwürdigkeit hat ein alter Schriftsteller, der unter Herodot's ehrwürdigem Namen ein Leben des Homer hinterlassen hat (Pseudo-Herod. Vita Hom. 37) einen Ausspruch gethan, den wir unserer Antwort zum Grunde legen können; er sagt nämlich: ein Dichter muss entweder eine reine Idealwelt frei erfinden oder die ihm bekannte reale Welt als Voraussetzung seiner Poesie benutzen. Das ist vollständig wahr, ist eine ästhetische Nothwendigkeit. Ist nun die von Homer geschilderte Welt eine frei erfundene ideale? Gewiss nichts weniger als dies! Und zwar schon deshalb nicht, weil Homer's Poesie keine Märchenpoesie, sondern Sagenpoesie ist, d. h. weil ihr Stoff und Gegenstand nicht in dem Hirn des Dichters entsprang, sondern in der Sage und dem Glauben der griechischen Nation gegeben ist. Dass aber auch die Sage von Troia und dem troischen Kriege so gut wie alle Sage einen historischen Kern hat, das ist durch die neuesten Forschungen so ziemlich über allen Zweifel festgestellt. Dazu kommt zweitens, dass Homer's Poesie eine durchaus naive ist, eine Poesie, der es fern liegt, Wunder auf Wunder zu häufen, um den Hörer in eine Art Rausch zu versetzen, wie die Märchen von „Tausend und einer Nacht“, sondern welcher die Realitäten des Lebens alle, soweit sie überhaupt in den Kreis ihrer Darstellung fallen, wichtig und bedeutend erscheinen, eine Poesie, welche die Hütte und den Schweinestall des Eumäos mit gleicher Liebe schildert, wie den Palast des Phäakenkönigs Alkinoos. Dazu kommt ferner die durchgreifende Conse-