



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Erstes Capitel. Die Übergangszeit

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

ERSTES CAPITEL.

Die Übergangszeit.

Die grosse Völkerbewegung auf der griechischen Halbinsel, welche in der s. g. Heraklidenrückkehr oder der dorischen Wanderung, in dem siegreichen Vordringen des dorischen Stammes aus seinen Ursitzen in Nordgriechenland und in seiner erobernden Festsetzung in der Peloponnes ihren Gipfel und Abschluss fand, hat in Bezug auf die allgemeine Geschichte des griechischen Volkes schon bei den Alten als die Scheide zweier grossen Epochen, als Abschluss der mythischen und Beginn der historischen Zeit gegolten, und auch die neuere Geschichtsforschung erkennt in diesem grossen Ereigniss und den mannigfaltigen durch dasselbe directer oder indirecter hervorgerufenen und bedingten Umwälzungen und Umgestaltungen den Eintritt einer neuen Periode der griechischen Geschichte an.

Allerdings liegt uns für den Anfang, die ersten Jahrhunderte dieser ersten Periode mehr nur der äussere Umriss der Begebenheiten und Gestaltungen, die Neugründung und Umgestaltung der Staaten, die Aussendung der Colonien nach der kleinasiatischen Küste sichtbar vor Augen, während wir die innerlichen Umwandlungen und Neugestaltungen auf dem Gebiete der Culturgeschichte mehr nur im Allgemeinen ahnen, als in weiterem Zusammenhange im Detail nachweisen können. Nur das ist gewiss, dass in dem in charaktvoller Eigenthümlichkeit ausgeprägten dorischen Stamme wie der politischen, so der Culturgeschichte Griechenlands neue Elemente zugeführt werden, Elemente, welche im Laufe der Zeit immer sichtbarer, eingreifender, massgebender hervortreten, während wir ihre Einflüsse und deren Resultate in den ersten Jahrhunderten unserer Periode so gut wie gar nicht, in den zunächst folgenden nur in Einzelheiten nachzuweisen vermögen.

Auch auf dem Gebiete der bildenden Künste sind wir von dem Umschwunge, den die dorische Wanderung hervorgebracht haben mag, nur sehr unvollkommen unterrichtet. Am sichtbarsten und mächtigsten erscheint, wie schon früher berührt worden, ein neues Kunstprincip in der Architektur, in dem Auftreten des Säulenbaues und des Stiles, den das Alterthum von der Sage bis zur wissenschaftlichen Forschung herab einstimmig an den Namen der Dorier knüpft. Diese Einführung des Säulenbaues war eine Neuerung, welche, indem sie mit grosser Schnelligkeit überall hin sich

verbreitete, die Kunst in ihrem innersten Princip ergriff und die innerliche, wenn auch nicht die äusserlich chronologische Scheidung der Epochen mit der grössten Schärfe hinstellt.

Etwas Ähnliches hat, so viel wir wissen, auf dem Gebiete der Plastik nicht stattgefunden, kein Zeugniß redet hier von einer grossen an das Auftreten der Dorier geknüpften Neuerung, wie die in der Architektur, keine Thatsache spricht für ein ähnliches Brechen mit der Vergangenheit, für das Auffinden und Betreten neuer Bahnen. Wir können deshalb in der Geschichte der Plastik als solcher allein mit der dorischen Wanderung nicht eine neue Epoche beginnen, und haben demnach auch das homerische Zeitalter als das Ende der ältesten Zeit behandelt. Es liesse sich darüber streiten, ob wir dies mit Recht gethan, ob wir überhaupt mit Recht eine älteste von der alten Zeit unterschieden und die Grenze beider in die Zeit der Wanderungen und Coloniengründung verlegt haben. Geht man nur von der Entwicklung der Plastik an sich aus, und will man geschichtliche Epochen nur da ansetzen, wo sich ein Bruch mit der Vergangenheit und ein durchaus Neues als vollendete Thatsache findet, dann wird man läugnen, dass, während in der Kunst der Colonien, welche Homer in Vermischung mit der Kunst des Heroenalters schildert, die älteste Zeit verläuft, im Mutterlande unter dem Einflusse des allgemeinen Umschwunges der Dinge gleichzeitig eine neue beginnt. Denn das Wenige, was wir aus den dunklen Jahrhunderten von Homer bis in die früheren Olympiaden wissen, bezeugt uns eine Continuität der Kunstentwicklung, ein Fortspinnen der früher angeknüpften auch bei Homer sichtbaren Fäden, so gut wie die Kunst der homerischen Zeit nach unseren Darlegungen im vorigen Capitel mit der Kunst der Heroezeit in Verbindung steht. Dann aber wird man überhaupt schwerlich in der ganzen Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst von den Uranfängen bis gegen die Perserkriege einen genügend begründeten Abschnitt finden und am besten thun, auf alle Epocheneintheilung in der Art zu verzichten, wie die, welche eine erste Periode von Dädalos bis Phidias und eine zweite von Phidias bis Hadrian annehmen. Richtet man dagegen seine Blicke auf die Kunst- und Culturgeschichte im Allgemeinen, dann wird man wohl wahrnehmen, dass zwischen die Uranfänge und die Perserkriege ein Abschnitt fällt, und schon daraus den Grund einer Epocheneintheilung auch für die Plastik anerkennen; und rechnet man den Beginn einer neuen Epoche nicht von dem Augenblicke an, wo das Neue fertig vor unsern Blicken erscheint, was bei so fernen Zeiten und so lückenhaften Überlieferungen sehr oberflächlich wäre, sondern von dort an, wo das Neue sich vorbereitet, dann wird man anerkennen, dass auch für die Geschichte der Plastik das Zeitalter der Wanderungen den Anfang einer neuen Epoche bezeichnet und begründet.

Die ersten Jahrhunderte unserer neuen Epoche sind uns, abgesehen von dem, was uns Homer überliefert hat, kaum besser bekannt, als die der allerfrühesten Anfänge. Auch die Zeit, welche auf die vom Lichte der homerischen Poesie zum Theil wenigstens erleuchtete und verklärte folgt, sieht sich wie eine dunkle Nacht an, aus der nur hie und da ein Lichtpünktchen wie ein zitternder Stern ungewissen Glanzes hervortaucht. Und wir können noch nicht ahnen, ob jemals und von welcher Seite her etwa mehr Licht in diesen nächtigen Zeitraum fallen wird, dessen Litteratur, die Werke der nachhomerischen Epiker, bis auf kleine Reste verloren

gegangen, und aus dem uns kein Monument der bildenden Kunst erhalten ist, welches das Zeugniß und den Stempel seiner Zeit an sich trüge.

Dennoch dürfen wir diesen Zeitraum nicht als kunstleer und kunstlos denken, dürfen wir nicht annehmen, dass die bei Homer so rege und vielseitig geschilderte Kunstthätigkeit nach seiner Zeit bis in diejenige, wo wir sie sich neu erhebend erblicken, erloschen und erstorben gewesen sei. Mit der grössten Sicherheit dürfen und müssen wir annehmen, dass auch in diesem Jahrhundert die Bildschnitzer beschäftigt waren, dem Cultus seine Tempelbilder zu schaffen, und zwar in um so ausgedehnterem Masse, je mehr neue Cultusstätten mit der Gründung neuer Wohnstätten des griechischen Volkes sich erheben. Auch deutet die Sage und in ihr das Bewusstsein der Nation auf das Bestehn von Bildnerinnungen an mehr als einem Orte hin, Bildnerinnungen, die sich als Geschlechter betrachteten, und ihren Stammbaum an uralte Namen, besonders den des Dädalos anknüpften.

Ebenso wenig wie wir glauben dürfen, dass die Anfertigung von Götterbildern aufgehört habe, ist Grund vorhanden an dem Fortgange jener künstlichen Geräth- und Gefässbildnerei zu zweifeln, die bei Homer einen so bedeutenden Raum einnimmt, und endlich können wir nicht entscheiden wie früh, ob nicht schon in den Jahrhunderten, von denen wir reden, die bildende Kunst sich mit der Architektur verband und von den Räumen am Tempelbau Besitz ergriff, welche würdig zu verzieren die Architektur der Schwesterkunst überlassen muss, und in denen die Plastik ein eigenthümliches Gebiet errang, auf dem sie grosse, wunderbare Leistungen hervorbrachte.

Inwiefern nun und in welcher Weise mit dem Fortgange der Kunstthätigkeit in den ersten Jahrhunderten nach Homer bis über die ersten Olympiaden hinaus ein Fortschritt in der Kunstübung und der Kunstbildung verbunden war, das vermögen wir nur in sehr geringem Masse zu beurteilen. Wir wissen es nicht, wie die neue Zeit, wie die politischen Verhältnisse derselben, die Wanderungen, die Ausbreitungen der Griechen, wie die neuen Berührungen mit fremden Völkern bei der Wiederbesetzung der uralten östlichen Wohnsitze, wie die staatlichen Umwälzungen und Umwandlungen auf die Kunst und ihre Schöpfungen wirkten, ob fördernd oder hindernd. Wohl aber mögen wir uns im Allgemeinen geneigt fühlen zu glauben, dass eine in jeder Weise so bewegte, so grossartige Zeit, eine solche Zeit des Schaffens und Gestaltens auch auf die bildende Kunst nicht ohne günstigen Einfluss gewesen sei, und wohl mögen wir aus innerster Überzeugung aussprechen, dass nach einer Zeit, wie die von Homer geschilderte, innerhalb dieses Zeitraums der mächtigsten politischen Bewegungen, bei einem Volke voll Thatendrang und Unternehmungslust, wie die Griechen, nicht Raum gewesen sei für eine ägyptische Erstarrung in der bildenden Kunst, oder gar für ein Jahrtausend fortschrittlosen Stillstandes, wie es dieselbe Partei in die griechische Kunstgeschichte glaubt einschwärzen zu müssen, welche auch die Anfänge der griechischen Kunst in der früher besprochenen leidigen Weise mit Ägypten verquickt hat. Wir können und dürfen hier nicht auf eine Beleuchtung und Widerlegung der für diese Behauptung aufgestellten Gründe eingehn, sondern müssen es dem Fortgange unserer Darstellung überlassen, unsere Leser davon zu überzeugen, dass diese zweite These der Ägyptophilen grade so unbegründet und irrig ist, wie die erste¹⁾. Gewiss, es gab kein Jahrtausend der Erstarrung in der Entwicklung der griechischen Plastik, auch kein halbes Jahrtausend und selbst in den dunklen ersten Jahrhunderten

unserer Epoche giebt es einige Anhalte, die uns zu der Überzeugung leiten können, dass auch hier kein Stillstand, am wenigsten eine Erstarrung stattfand. Die Zeit, von der wir reden, bis über den Anfang der Olympiadenrechnung hinaus, war diejenige der weiter und weiter schreitenden Verbreitung der epischen Poesie, es war die Zeit, in welcher Homer's Gedichte in immer grösseren Kreisen des griechischen Volkes bekannt und populär wurden, und wo sie eine Reihe bedeutender und begabter Dichter anregten, die grossen Kreise der Heldensage nach dem Muster der homerischen Poesie zu gestalten. Es war die Zeit, wo nach einander in der uralt ehrwürdigen Thebais, die dem Jahrhunderte der Ilias nicht fern stehn kann, der Unglückszug der sieben Helden gegen Theben gesungen wurde, wo Arktinos von Milet in seiner Äthiopis eine zweite Achilleis schuf, ein Gedicht, dessen Herrlichkeit wir noch zu ahnen vermögen, wo derselbe Dichter Troias endlichen Fall in ernsten Tönen sang, während etwas später ein anderer Dichter, Lesches von Lesbos denselben Stoff unter anderen Gesichtspunkten gestaltete, und noch ein anderer, Stasinus der Kyprier, in seinen Kyprien die bunte Menge der Begebenheiten, welche die Ilias Homer's einleiteten, seinen Hörern in schmuckvoll anmuthiger Weise vortrug. Auch die Heimkehr der Helden von Troia, der Kampf der Götter mit den Titanen und alle die vielen Kämpfe der Helden anderer Kreise, des Theseus und Herakles wurden in diesem Zeitraum episch gesungen, während am Ende desselben die erwachende lyrische Poesie den Schauplatz betrat, den das alternde Epos allmähig verliess. Das Epos aber mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so sehr vorgearbeitet, dass man Homer mit grösserem Rechte noch den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formell wie in Bezug auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, indem es jene vollendet menschliche Gotterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernern Jahrhunderte der Blüthezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen und zu vollenden geschäftig waren, jene rein menschlich übermenschlichen Göttertypen, welche für alle Zeiten mysteriöse Ungeheuerlichkeiten unmöglich gemacht und die griechische Kunst vor der tief sinnigen Fratzenhaftigkeit der ägyptischen und indischen bewahrt haben. Den Gegenständen nach aber hat das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt zum Gemeingute und zum Lieblingseigenthum des Volkes machte, einen Stoff, welcher der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde. Und grade in Bezug auf diesen Stoff und auf die Besitzergreifung desselben liegen uns die ersten Spuren aus den dunkeln Jahrhunderten, von denen wir reden, vor, sie liegen uns vor in einigen armseligen Bruchstücken der verlorenen Epopöen, und würden uns in reicherer Menge vorliegen, wenn uns jene Gedichte erhalten wären. Aber grade wo so Weniges erhalten ist, muss die Forschung auf dies Wenige mit um so schärferem Späherblicke ausgehn, um sich bewusst zu werden, dass auch da ein Fortschreiten, eine Erweiterung der Kunst stattgefunden hat, wo das Dunkel der Zeit uns einen scheinbaren Stillstand vorlügt. Ich spreche von den Fragmenten von Beschreibungen künstlich verzierter Geräthe und Gefässe, welche den verlorenen Epen in ähnlicher Weise eingewebt waren, wie den erhaltenen Gedichten Homer's. Wem

diese gleich zu besprechenden Beschreibungen unbequem sind, weil sich in ihnen ein Fortschreiten der Kunst wenigstens von Seiten ihrer Gegenstände ausspricht, der könnte sie sich vom Halse schaffen wollen, indem er sie als Nachahmungen Homer's anspricht. Wohl, sie seien das; und angeregt von Homer sind sie gewiss, wie die ganze epische Poesie dieser Zeit; aber grade in dem, worauf es hier ankommt, sind sie es nicht, in den Gegenständen nämlich. Die sind andere als bei Homer, die sind neu erfunden, und woher denn erfunden, als aus der Anschauung und dem Geiste des Zeitalters, aus dem die Dichtungen stammen? Bei Homer haben wir in den Beschreibungen kunstreich verzierter Gefässe noch nirgend mythische Gegenstände gefunden, ausser etwa den Bildern des Ares und der Athene in der Darstellung der bekämpften Stadt auf dem Achilleusschilde (oben S. 50). Schon bei Hesiod aber, oder in der Beschreibung des Heraklesschildes, welche unter Hesiod's Namen geht, sieht die Sache anders aus. Da finden wir, wie wir oben gesehn haben, und zwar grade in den Theilen der Beschreibung, welche die ungläubigste Kritik als die echten betrachtet: Perseus als Sieger der Medusa, Apollon im Musenchor und den Kampf der Lapithen und Kentauren. Weniger bedeutend ist leider ein Fragment aus Arktinos' Titanomachie, welches sehr wahrscheinlich einer Schildbeschreibung angehört²⁾, indem die Verse:

Auf ihr spielten schwimmend goldglänzende stumme Fische
Durch die ambrosische Fluth....

keinen mythischen Gegenstand berühren und Homer nachgebildet sein können, so gut wie der Okeanos als Umrahmung des Heraklesschildes eine Nachahmung oder Wiederholung der homerischen Anschauung ist. Desto bedeutender dagegen ist die Beschreibung eines Kunstwerkes aus den Kyprien des Stasinos, eine Beschreibung, welche freilich nicht als solche bezeugt, wohl aber mit der allergrössten Wahrscheinlichkeit für eine solche gehalten wird. Nach dem Ergebniss der Kritik³⁾ gilt sie einem Becher, welchen Nestor Menelaos, der über Helenas Flucht mit Paris tiefbetrübt zu ihm kommt, darbietet mit den Worten:

Besseres nicht als Wein, Menelaos, gaben die Götter
Sterblichen Menschen, um ihnen hinwegzutreiben die Sorgen.

während er in einer Episode ihm erzählt, wie Epopeus zu Schanden wurde, der gegen Lykurgos' Tochter gefrevelt hatte, und die Geschichte von Ödipus und die von Herakles' Wahnsinn und von Theseus und Ariadne. Diese Geschichten erzählt er ihm aber, um ihm zu zeigen, dass Frevel bestraft werde, und da es die Art des Epos nicht ist, solche Absichten offen zu legen, so ist Nichts natürlicher als die Annahme, dass der Dichter den Anlass von dem Bilderschmucke des Bechers oder eines Mischgefässes hernahm.

Dies wird um so wahrscheinlicher, als in der Inhaltsangabe eines anderen epischen Gedichtes, der freilich späten (Ol. 53) Telegonia von Eugammon wiederum ein solcher Becher bezeugt wird, auf welchem nach grösster Wahrscheinlichkeit die Geschichte des Trophonios und Agamedes und die des Augeias dargestellt waren⁴⁾.

Wenn nun aber schon an sich die allgemeine Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass diese späteren Dichter, so wenig wie Homer, solche Kunstwerke erfinden konnten oder sie zu erfinden Anlass hatten, wenn sie nicht die Anschauung von Ähnlichem besaßen, so findet sich eine vollkommene Bestätigung für das Vorhandensein solcher

mythologischen Compositionen in einem von Pausanias ausführlich beschriebenen Kunstwerk, welches in der Zeit höher hinaufreicht, als wenigstens die Telegonia und ihre Beschreibung eines reliefgeschmückten Bechers, folglich mitten in der Reihe der poetisch überlieferten mythologischen Bildwerke steht. Ich meine die vielberühmte Lade des Kypselos im Heräon von Olympia. Wir werden dieses merkwürdige Kunstwerk unsern Lesern sogleich im Detail bekannt machen, und führen dasselbe mit seinen zahlreichen, theils aus dem Holze herausgeschnitzten, theils aus anderen Materialien gefertigten und auf den Grund aufgehefteten, wohl durchgängig mythologischen Compositionen hier zunächst im Allgemeinen nur an, um einen festen Anknüpfungspunkt zu gewinnen für den Faden einer eigenthümlich fortschreitenden Kunstthätigkeit, den wir durch die Jahrhunderte von Homer abwärts zu verfolgen suchen. Und aus demselben Grunde nennen wir ein abermals späteres Kunstwerk, den von Bathykes von Magnesia erbauten und mit zahlreichen mythologischen Reliefs verzierten Thron des amykläischen Apollon. Mag dieser Faden dünne und leicht erscheinen, immerhin, sein Vorhandensein kann Niemand läugnen, ebenso wenig wie Jemand läugnen kann, dass in dieser Besitzergreifung des poetischen Sagenstoffes von Seiten der bildenden Kunst ein neues und wahrlich bedeutendes Element gewonnen ist, oder das Andere, dass in dem zunehmenden Reichthum und der wachsenden Ausdehnung dieser mythologischen Reliefcompositionen ein stetiger Fortschritt der Kunst sich ausspricht.

Zunächst also wollen wir unsere Leser mit der so eben erwähnten Lade des Kypselos näher bekannt machen, demjenigen Kunstwerke, welches wir als das durchaus beglaubigte Beispiel der nach der homerischen Zeit beginnenden mythologischen Reliefcompositionen bezeichneten, und welches zugleich das ausgedehnteste seiner Art in der älteren Zeit und das älteste wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datirbare Monument der griechischen Bildnerei ist⁵⁾.

Es war das ganze Werk ein Kasten oder eine Lade von Cedernholz und wahrscheinlich viereckiger Gestalt, welcher nach Dio Chrysostomus im Hinterhause (Opisthodom) des Heretempels in Olympia stand, wo ihn Pausanias sah und in drei Capiteln des fünften Buches seines Reisewerkes (V. 17—19) ausführlich beschrieb. Die Reliefe, welche theils aus dem Cedernholze des Kastens selbst geschnitzt, theils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet waren, bedeckten die vordere Langseite und die beiden Schmalseiten des Kastens, und zwar in fünf Streifen übereinander, welche Pausanias in der Art beschreibt, dass er bei dem ersten oder untersten Streifen von links nach rechts um den Kasten ging, beim zweiten umkehrte und von rechts nach links schritt, um beim dritten und fünften ebenfalls von links nach rechts, und beim vierten von rechts nach links zu gehn. Die Hinterseite des Kastens scheint mit Bildwerken nicht verziert und gegen die Tempelwand gestellt gewesen zu sein, da kein Grund für das Hin- und Hergehn des Beschreibers abzusehn ist, wenn der Kasten frei aufgestellt und rings umschreitbar gewesen wäre. Die Zeit des Werkes ist allerdings nur durch Wahrscheinlichkeitsgründe und nur ungefähr nämlich in die ersten 10 Olympiaden d. h. zwischen 776 und 736 v. Chr. Geb. anzusetzen.

Indem wir in der unten stehenden Note in gedrängter Kürze eine Angabe des reichen Bildwerkes für unsere sich näher interessirenden Leser folgen lassen, wollen

wir zugleich versuchen anzudeuten, wie wir uns dasselbe auf die Seitenflächen und die Langseite des Kastens in den 5 Streifen vertheilt und die Composition angeordnet zu denken haben. Es ist nämlich schon lange bemerkt, dass in der Anordnung der Gruppen, sowohl in ihrer äusseren Darstellung wie in ihrer geistigen Bedeutung, gewisse Bezüge und Entsprechungen stattfinden, welche überhaupt ein durchgreifendes Gesetz der Composition figurenreicher Kunstwerke, besonders in der älteren Kunst, gebildet haben, und sowohl in Beschreibungen anderer Werke wie in erhaltenen Monumenten, namentlich einigen alten Vasen klar nachweisbar sind. Für die Lade des Kypselos hat dieses Princip der Composition am genauesten durchzuführen versucht Brunn im Rhein. Mus. 5, S. 335 ff., jedoch nicht ohne dass einige Schwierigkeiten und Zweifel übrig blieben. Ich bilde mir nicht ein, diese bis auf die letzte Spur wegräumen zu können, glaube aber, dass sie vermindert werden, wenn man einen Theil der Bildwerke auf die Schmalseiten versetzt, etwa in der Weise, welche in der Note *) angedeutet

*) Note. Erster Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Pelops' und Oinomaos' Wettfahrt und Amphiraos' Auszug.

Vorderfläche: Pelias' Leichenspiele, welche eine grosse aus einer Reihe von Kämpfergruppen zusammengesetzte Composition für sich bilden.

Seitenfläche 2: Herakles im Kampfe mit der Hydra unter Iolaos' und Athenes Beistand und Phineus durch die Boreaden von den Harpyien befreit.

Zweiter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 2: Die Nacht mit Schlaf und Tod in Kindergestalt auf den Armen, sodann Recht und Unrecht (Dike und Adikia), und zwei Pharmakeutrien, Weiber, die Zaubersäfte in einem Mörser bereiten.

Vorderfläche: Idas und Marpessa; Zeus, Amphitryon und Alkmene; Menelaos, der Helena nach Troias Zerstörung als Gefangene zum Lager führt; Aphrodite zwischen Iason und Medea; Apollon und die (drei) Musen; Atlas und Herakles; Ares und Aphrodite.

Seitenfläche 1: Peleus und Thetis und Perseus von den Gorgonen verfolgt.

Dritter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Kriegsszenen zu Ross und zu Fuss in verschiedenen Stadien des Kampfes, von Vorderfläche: denen Pausanias es dahingestellt sein lässt, ob sie sich auf die älteste Ge-
Seitenfläche 2: schichte der Kypseliden oder, was ungleich wahrscheinlicher ist, auf den Krieg der Pylier und Arkader beziehn, den Homer Il. 7, 135 ff. besungen hat.

Vierter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 2: Boreas raubt Oreithyia und Herakles bekämpft den dreileibigen Geryon.

Vorderfläche: Theseus und Ariadne; Achilleus und Memnon im Kampfe von den Müttern umgeben; Melanion und Atalante; Aias und Hektor im Zweikampf, zwischen ihnen Eris; die Dioskuren führen Aithra in die Gefangenschaft der Helena; Koon's und Agamemnons' Zweikampf über Iphidamas' Leiche; das Urtheil des Paris; Artemis hält Panther und Löwen in den Händen empor; Aias raubt Cassandra vom Palladion weg.

Seitenfläche 1: Eteokles und Polyneikes im Zweikampf und Dionysos gelagert unter Bäumen.

Fünfter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Odysseus und Kirke nach Pausanias' Annahme in der Grotte gelagert, vor welcher vier Dienerinnen das Mahl herrichten.

Vorderfläche: Der Kentaur Cheiron und Thetis mit Hephästos und einem Diener, Zweigespann mit Nereiden; Nausikaa auf dem Maulthiergespann mit ihren Gefährtinnen.

Seitenfläche 2: Herakles bekämpft die Kentauren.

ist. Aber nicht allein das Compositionsprincip einander entsprechender Gruppen an den einander entsprechenden Stellen im Raume, sondern auch das Streben nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit in den Gruppen ist unverkennbar. Im ersten, dritten und fünften Streifen finden wir ausgedehnte, in sich zusammenhängende Compositionen, welche im ersten und dritten Streifen ohne Unterbrechung die ganze Erstreckung des Raumes erfüllen, im fünften Streifen allerdings aus zwei Hälften bestehen, aber auch nur aus zweien, die füglich den Eindruck eines Ganzen gemacht haben können. Dagegen sind die dazwischen liegenden Streifen, der zweite und vierte, mit einer grossen Zahl kleiner Gruppen von wenigen Figuren erfüllt, welche wir uns wohl durch Querleistchen getrennt denken dürfen. Dass dieses zufällig und nicht der absichtsvolle Plan des Künstlers gewesen sei, ist schwer glaublich. Finden wir nun also in der äusseren Anordnung der Composition eine wohldurchdachte und scharf gegliederte Ordnung, welche sehr wahrscheinlich in dem Kunstwerke selbst, unterstützt durch die Abwechslung der Materialien, viel deutlicher hervortrat, als sie sich in einer blossen schriftlichen Darstellung des Inhalts der Gruppen versinnlichen lässt, so ist gewiss nicht anzunehmen, dass die aus weiten Kreisen der Heldenpoesie, aus Herakleiden und Theseen, Ilias, Odyssee, Äthiopis, Thebais, vielleicht den Kyprien ausgewählten Gegenstände nach Laune, Willkür und Zufall aufgegriffen und ohne Plan zusammengewürfelt seien, vielmehr müssen wir glauben, dass den Künstler ein Grundgedanke leitete, als er in der unendlichen Fülle des poetischen Sagenstoffes mit wählender Hand hineingriff. Auf diesen inneren Zusammenhang der dargestellten Mythen geht Welcker's Besprechung des Monumentes aus (*Zeitschrift f. alte Kunst*, S. 270 ff.), und wenn auch diese schöne und sinnreiche Untersuchung noch nicht bis zu ihrem Endziel gediehen ist, so sollte ihr Streben doch neuerdings nicht wieder negirt werden, weil es uns ebenfalls noch nicht gelungen ist, den inneren Zusammenhang der vielen Bildwerke auf der berühmten, schon oben (S. 39) erwähnten Vase des Klitias und Ergotimos in Florenz (Françoisvase), welche der Compositionsweise der Kypseloslade von allen erhaltenen Kunstwerken am nächsten steht, zu ergründen und genügend aufzuklären. Solche Probleme sollten als Gegenstand der Forschung immer auf's Neue hingestellt, und nicht, weil sie bisher ungelöst sind, durch eine negative Kritik bequemer Weise bei Seite geschoben werden.

Wenn nun in diesen mythologischen Reliefcompositionen, deren Gewähr und Gipfel wir in der Kypseloslade gefunden haben, eine Erweiterung der Kunst in Absicht der Gegenstände und der Composition unverkennbar vorliegt, so fragt es sich, inwiefern mit diesem Fortschritt ein gleicher in der Darstellung, in dem was man im engeren Sinne Stil nennt, verbunden war. Mit Sicherheit abzusprechen vermögen wir darüber freilich nicht, schwerlich aber dürfen wir ein völliges Stehn- und Zurückbleiben der Stilentwicklung annehmen, weil eine so einseitige Entwicklung der Kunst kaum denkbar ist, vielmehr der Fortschritt in einer Richtung auch den in allen übrigen fast nothwendig bedingt. Auch dann dürfen wir an einen Stillstand im Stil nicht glauben, wenn wir erfahren, und uns dieser Wahrheit nicht verschliessen, dass auf einem Gebiete, auf dem der Tempelbilder religiöse Scheu, fromme Einfalt und die Strenge priesterlicher Satzung die Kunst von raschem Fortschreiten ab- und in alterthümlicher Weise befangen hielt. Denn wenn wir auch hören, dass Religion und Priesterthum verboten, die Gestalten der Götter zu ändern, dass Traumgesichte

von der Verschönerung der alten Typen abmahnten, dass ausziehende Colonien die Götterbilder der Mutterstadt in getreuen Copien mit sich nahmen, um in den neuen Wohnsitzen die alten Culte zu gründen und des alten Götterschutzes gewiss zu sein, so wird dadurch der Satz von einer stehnbleibenden Stilentwicklung oder gar von einer Erstarrung der Kunst in seiner Allgemeinheit noch keineswegs erwiesen. War es ja doch immerhin nur ein Gebiet der bildenden Kunst, wenn auch ein wichtiges, auf welches diese Einflüsse der Religion sich erstreckten, handelt es sich bei den hieratischen Schranken in der Darstellung von Götterbildern doch nur um das Grundschema, der handlungslos ruhig stehenden Bildsäule, kann es sich doch dabei nie um die Anwendung neuerfundener Arten der Technik handeln, nie um die Fortschritte in dem, was man das Machwerk nennt, oder um die Fortschritte der Naturwahrheit und Formschönheit innerhalb des Grundschemas. Solche Fortschritte sind so unmerklich, ihre Resultate liegen so sehr im Geiste und im Bedürfniss der Zeit, sie sind, möchte ich sagen, so unwillkürlich, dem Künstler, der seiner Anschauung gemäss arbeitet, selbst so unbewusst, dass kein Priesterauge sie wahrnehmen, kein Priesterrechtspruch je sie hindern kann. Und beweisen uns nicht grade jene Abmahnungen durch Traumgesichte, die alten Typen der Götterbilder nicht zu ändern, dass vollkommeneren Vorstellungen vorhanden waren? beweisen ferner nicht diese Traumgesichte, sofern sie nicht Künstlern, sondern Priestern und Priesterinnen erschienen, dass die vollkommeneren Vorstellungen nicht im Hirn und in der Phantasie Einzelner existirten, sondern dass sie auf anderen Gebieten der Kunst bereits zur Thatsache geworden waren? Mag man immerhin die Fortschritte der Technik, das Machwerks, der Formgebung als dem handwerksmässigen Theil der Kunst zufallend ansprechen, als Fortschritte sind sie trotzdem nicht zu läugnen. Und dass die Fortschritte auf dieser Seite der Kunst begannen, dass die griechische Kunst verhindert wurde, dem Ideal zuzustreben, ehe sie in Technik und Formgebung Meisterin geworden, dass sie durch die religiösen Schranken genöthigt wurde, ihre freiere Entwicklung auf anderen Gebieten, denen der Thier- und Menschenbildung zu suchen, auf Gebieten, auf welchen sie zum vollendeten Naturalismus hingedrängt wurde, das ist eine der grössten Wohlthaten des Genius, der über Griechenland und der griechischen Kunst waltete, denn diese Thatsache hat die griechische Kunst vor einem unklaren und überschwänglichen Idealismus bewahrt, so wie Homer's Vorbild sie vor der Hieroglyphik und der Abstrusität bewahrte.