



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Zweites Capitel. Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst

---

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

## ZWEITES CAPITEL.

## Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst.

Die Kypseloslade hat uns einer Zeit nahe gebracht, welche mannigfache Erweiterungen der Kunstthätigkeit hervorbringen, in welcher die Kunst aus dem Dunkel der Werkstätten hervortreten sollte. In diesen war eine handwerksmässige Kunstübung vom Vater auf den Sohn und Enkel fortgeerbt, und die Jüngeren hatten die Kunst in der Weise der Väter, „sie lernend von den Früheren“, wie Pausanias sagt, fortgesetzt, nun treten einzelne Männer hervor, die, in selbständigerer Weise ihren Aufgaben gegenüberstehend, ihre Namen an bestimmte Entdeckungen und Erfindungen knüpften, mit denen sie eine sorgfältiger werdende Überlieferung bis auf uns gebracht hat. Allerdings waren diese Erfindungen und Entdeckungen zunächst rein technischer Art, brachten sie neue Materialien auf den Schauplatz oder lehrten deren vollkommene Behandlung und Bearbeitung, was schon allein als Vorbereitung und Grundlage einer höheren Entwicklung ein Grosses gewesen sein würde. Jedoch sind diese Erweiterungen und Vervollkommnungen der Technik, diese Erfindungen, die, offenbar mehr dem Nachdenken als dem Zufall angehörend, auf einen regen Kunstbetrieb als ihre Veranlassung zurückzuschliessen lassen, nicht die einzigen Leistungen dieser Zeit, sondern es werden uns aus derselben auch bereits Künstler genannt, welche in den verschiedenen Zweigen der Bildkunst Ruhm erwarben, und welche freie Kunstschulen an die Stelle der alten Künstlergeschlechter setzten. Vielfache Förderung und Anregung mochte diese Zeit, dies Jahrhundert der Erfindungen (etwa von den 20er bis in die 50er Olympiaden) in dem zunehmenden Wohlstand der Staaten und in der Prachtliebe und dem Luxus jener Fürsten finden, welche unter dem Namen der älteren Tyrannen, bei den Gährungen und Revolutionen in den verschiedenen Staaten sich, und zwar die frühesten in den 30er Olympiaden (Kypseliden in Korinth, Orthagoriden in Sikyon) aus der Menge zur Alleinherrschaft erhoben und, sowohl um die Mittel des Volkes in Anspruch zu nehmen, wie auch um den Ärmeren Arbeit zu verschaffen und endlich, um ihre Throne mit neuem und ungewohntem Glanze zu umgeben, als freigiebige und unternehmende Förderer und Schützer der Künste in der Geschichte dastehn. Ich will hier nur beispielsweise an das vor Ol. 38 (628 v. Chr.) in Olympia aufgestellte Weihgeschenk der Kypseliden erinnern<sup>6)</sup>. Dasselbe stellte einen stehenden Zeus dar und wird uns in der durch den Lexikographen Suidas aufbewahrten Inschrift ausdrücklich als ganz golden genannt. Andere Stellen heben die beträchtliche Grösse der Statue hervor und geben an, was sich übrigens in dieser Zeit von selbst versteht, dieselbe sei mit dem Hammer getrieben gewesen.

Wir beginnen die Künstlergeschichte dieses Zeitraums mit Nachrichten, welche sich an den Namen eines sikyonischen Töpfers Butades knüpfen, welcher in Korinth angesiedelt war. Mehre Nachrichten legen von einem alten regen Kunstbetrieb in



Korinth Zeugnis ab; in der Architektur stammen nach dem Zeugnis Pindar's die Adlergiebel der Tempel aus korinthischer Erfindung<sup>7)</sup>, für die Malerei wird durch Plinius' Zeugnis der Anfang von Einigen nach Sikyon, von Anderen nach Korinth verlegt, was sich vielleicht den Nachrichten über Butades gegenüber vereinigen lässt; ein zweites Zeugnis für die Malerei in Verbindung eines andern über Bildkunst finden wir in der unverdächtigen Sage, dass der durch Kypselos aus Korinth vertriebene Demaratos, der nach Italien floh, von Korinth Eucheir (Wohlhand, Bildner), Eugrammos (Wohlzeichner, Maler) und Diopos (Aufseher? Architekten?) mitgenommen habe. Diesen verschiedenen Nachrichten fügen sich nun die über Butades ein, den die Sage vor Ol. 29 ansetzt, was zu bezweifeln kein Grund vorliegt. Butades soll die Plastik in Thon und die Reliefbildnerei erfunden haben. Die Künstlersage bei Plinius (35, 151) und bei Athenagoras (leg. pr. Christ. 14) erzählt hierüber: Butades' Tochter habe, um ein Bild des scheidenden Geliebten zu besitzen, den Umriss seines Schattens an der Wand mit Kohle umzogen und so die erste Silhouette gemacht, der Vater aber habe den Umriss mit Thon ausgefüllt und dieses erste Reliefporträt mit seinen übrigen Töpferwaren gebrannt. Im Nymphäon von Korinth zeigte man bis zur Zerstörung durch Mummius ein Reliefporträt als dieses von Butades gemachte. Plinius sagt weiter, es sei eine Erfindung des Butades, Röthel zum Thon zu thun oder aus Röthelthon zu bilden, auch habe er zuerst die Firstziegel des Daches mit Masken geschmückt, die er anfangs als Basrelief (Prostypon), sodann als Hochrelief (Ektypon) formte.

Was nun die Sage von Butades' Tochter anlangt, so wird die Niemand für historische Wahrheit nehmen, es ist eine jener sinnreichen und anmuthigen Erfindungen, welche den Mangel der Urkunde über die Entstehung wichtiger Kunsterfindungen ersetzen sollen; aber auch das werden wir nicht anzuerkennen vermögen, dass Butades der Erfinder der Thonplastik war, denn wir haben gesehn, dass die selbe in Hesiod's Zeit bereits als bekannt vorausgesetzt werden muss (oben. S. 60). Es mag also auch hier, wie in manchen analogen Fällen, die erste Erfindung für eine wesentliche Vervollkommnung gesetzt sein, welche nebst der Darstellung des Thonreliefs immerhin dem Butades zugesprochen werden mag. Reducire man jedoch die Nachrichten über diesen Künstler wie man will, immer weisen sie darauf hin, dass in den 20er Olympiaden die Plastik in Thon einen neuen Aufschwung und wahrscheinlich in Folge mancher Verbesserungen eine weitere Verbreitung fand. Dies ist aber namentlich deswegen von grosser Bedeutung, weil die Thonplastik die Grundlage und Bedingung, oder wie Plinius sagt, die Mutter des Erzgusses (mater statuariae) ist, dessen Erfindung wesentlich in dieselbe Zeit fällt.

Sowie die erweiterte und vervollkommnete Plastik in Thon die grösste Erfindung der Metallarbeit vorbereitet, so wurden einige Erfindungen, welche dieselbe nicht unwesentlich fördern, fast um dieselbe Zeit gemacht.

Glaukos von Chios<sup>8)</sup> erfand die Löthung des Eisens, und zwar nach Eusebius' Chronik Ol. 22, die einzige directe Zeitangabe, welche wir weder bewahrheiten noch bestreiten können; denn dass Alyattes Ol. 45 ein Werk des Glaukos nach Delphi weihte, wie Herodot (1, 25) angiebt, beweist nicht für die Zeit des Künstlers, da dies nicht das einzige Beispiel von der Weihung älterer Werke ist. — Ausser der Löthung des Eisens, die bald nachher auch auf Erz übertragen sein mag, legt



eine andere Nachricht (bei Plut. def. or. 107) dem Glaukos noch weitere Verdienste um die Metallbearbeitung bei, namentlich die Erfindung des Erweichens und Härtens des Eisens durch Feuer und Wasser, was sich natürlich nicht auf die blosse Behandlung während der Bearbeitung beziehn kann. Glaukos erscheint also als das, was wir einen Techniker nennen würden, und arbeitet der eigentlichen Kunst in die Hand, jedoch war er auch als ausübender Künstler berühmt, und wir kennen wenigstens eines seiner Werke, das im Alterthum sprichwörtlich geworden war, aus zwei Beschreibungen näher. Das Werk war ein eiserner Untersatz zu einem silbernen Mischgefässe (Krater), und wird seiner Gesamtgestalt nach von Pausanias (10, 16, 1) dahin beschrieben: dass dasselbe einem abgestumpften Thurm von durchbrochener Arbeit glich, während wir über die Technik erfahren, dass alle Stücke, die Stützen wie die verbindenden Querstäbe einzeln getrieben und dann zusammengelöthet waren. Ein anderer Zeuge, Hegesandros (bei Athenäos V, p. 210 c.) berichtet, dass Reliefschmuck an diesem Geräthe angebracht gewesen sei, und zwar Darstellungen von Thieren und Pflanzen, untermischt mit solchen von Gefässen und anderen Geräthen. Obgleich diese Nachricht keineswegs die wünschenswerthe Klarheit besitzt, so werden wir uns die Thier- und Pflanzenornamente doch am besten nach Analogie der Ornamente der ältesten, s. g. phönikisirenden Vasen vorzustellen haben, und weder an Insekten noch an eine eigentliche Arabeske denken dürfen<sup>9)</sup>. Möglich, dass diese Ornamente sich auf den Querstäben der Füsse nach bekannter Streifencomposition angebracht fanden, während den aufrechtstehenden Füßen selbst die Darstellungen von Geräthen und Gefässen zugefallen ist. Dadurch entsteht eine Ornamentik, welche nach griechischer Art wenigstens denkbar ist, während eine wirkliche Untermischung der verschiedenen Elemente, die Hegesandros angiebt, ganz ohne Analogie wäre. Aus den Worten unseres Berichterstatters scheint auch hervorzugehn, dass ein Theil dieses Reliefschmuckes beweglich und abnehmbar war, was wenigstens in später Kunst in beweglichem Reliefschmuck von Gefässen eine Parallele finden würde.

Die Haupterfindung des Glaukos, die Löthung des Eisens, sofern wir sie auf die Bronze bald übertragen denken dürfen, leistete der Darstellung grösserer Figuren nicht unwesentlichen Vorschub, mochten dieselben nach alter Weise getrieben oder nach der alsbald näher zu besprechenden Erfindung des Rhoikos und Theodoros gegossen sein. Denn dass diese samischen Künstler bei der Erfindung des Erzgusses sogleich auch im Stande gewesen wären, grosse Figuren aus einem Stücke zu giesen, ist kaum glaublich. Bei stückweisem Guss aber musste Glaukos Erfindung die besten Dienste leisten, da sie grössere Dauerhaftigkeit der Verbindung und eine feinere Vereinigung derselben ermöglicht, als die alte Methode des Nietens und Nagelns gestattet hatte. Immerhin war aber dieser erste Fortschritt in der Metallbearbeitung ein relativ geringer, der grösste und folgenreichste war die Erfindung des Erzgusses durch Rhoikos und Theodoros, die Söhne des Phileas und Telekles von Samos.

Über die Chronologie dieser alten samischen Künstler, sowie über die ihnen bei verschiedenen Schriftstellern beigelegten Werke ist vielfacher und noch nicht durchaus beendigter Streit gewesen, auf den wir hier begreiflicher Weise nicht eingehen können<sup>10)</sup>. Die wahrscheinlichste Ansicht ist mir diejenige, welche eine mehrfache Wiederkehr des Namens Theodoros, sowie des Namens seines Vaters Telekles in der-



selben Familie annimmt, und die einander zum Theil widersprechenden Nachrichten über Werke des Theodoros auf verschiedene Künstler dieses Namens vertheilt. Die beiden Erfinder des Erzgusses Rhoikos und Theodoros gehören wahrscheinlich noch den 20er Olympiaden an, so dass die Erfindung des Erzgusses auf diejenige der Metallöthung in kurzer Zeit gefolgt wäre. Aber schon die Väter derselben, Phileas derjenige des Rhoikos und Telekles derjenige des Theodoros scheinen Künstler gewesen zu sein, was wir weniger aus der Notiz des Diodor über jene fabelhafte Apollonstatue schliessen, deren eine Hälfte Telekles in Samos gemacht haben soll, während sein Sohn Theodoros die andere in Ephesos schnitzte<sup>11)</sup>, sondern vielmehr daraus, dass die Namen der Väter schwerlich so oft mit denen der Söhne zusammen würden angeführt werden, wenn sie nicht ebenfalls eine Stelle in der Kunstgeschichte eingenommen hätten. Möge man aber hierüber denken wie man will, gewiss ist, dass Samos, wenn nicht schon zur Zeit der Väter jener Erfinder des Erzgusses, so doch gewiss zu deren eigner Lebenszeit einen sehr bedeutenden Betrieb der Erzbildnerei besass, der sich an Grosses wagte. Zeuge Herodot's (4, 152) Erzählung von einem mächtigen Mischgefäss von Erz, welches samische Kaufleute in der 37. Olympiade (632—628 v. Chr.) nach der ersten glücklich vollendeten Fahrt nach Tartessos aus dem Zehnten ihres Gewinns (ca. 8000 Thlr.) in den berühmten Heretempel ihrer Vaterstadt weihten. Dasselbe war um den Rand mit Greifenköpfen in Hochrelief verziert, und ruhte auf drei knieenden Figuren von 7 griech. Ellen (ca 11 Fuss rheinisch) Höhe, welche wir uns vielleicht schon nach der Technik des Rhoikos und Theodoros gegossen denken dürfen. Ein so gewaltiges Gefäss, welches um so interessanter erscheint, da unter den Werken des Theodoros, wenngleich wahrscheinlich erst des jüngeren, ein ähnliches von Silber angeführt wird, und Figuren von einer solchen Grösse lassen mit Sicherheit schliessen, dass die Erzbearbeitung auf Samos schon lange heimisch war, und schwerlich wird sich läugnen lassen, dass in der passend gewählten knieenden Stellung der Telamonen des Kraters ein lautredendes Zeugniß für die freiere Entwicklung der Kunst ausserhalb des Kreises des Tempelbildes vorliegt, ein Zeugniß, mit welchem Diejenigen ihre Theorie in Einklang zu bringen suchen mögen, welche von dem Jahrtausend der Kunsterstarrung in Griechenland reden. Nehmen wir nun an, dass Rhoikos und Theodoros einem Künstlergeschlecht angehörten, und beachten wir wohl, dass ihre Erfindung sich fast wie unmittelbar derjenigen des Glaukos von Chios anschliesst, so werden wir uns geneigt fühlen, die Erfindung des Erzgusses als ein Resultat des Nachdenkens und bewusster Absicht, nicht als dasjenige des Zufalls anzusprechen. Leider wird uns nichts Näheres über die Art des Gusses, welchen unsere beiden Künstler anwandten, berichtet, jedoch ist es kaum glaublich, dass dieselben sogleich die vollkommenste Technik gefunden und erreicht haben. Diese ist bekanntlich der Gesammtguss hohler Statuen über einen feuerfesten Kern, diejenige Gussart, welche auch wir in der Regel anwenden, und welche die Alten in der bewunderungswürdigsten Vollkommenheit ausübten. Eher dürfen wir annehmen, dass Rhoikos und Theodoros sich auf den massiven Guss beschränkten, welcher für kleine Figuren (sigilla) im Alterthum dauernd in Anwendung blieb, und dass sie grössere Werke, namentlich bei bewegter Stellung nicht im Ganzen, sondern in Stücken gossen, welche später zusammengelöthet wurden, ein Verfahren, welches die Alten bei Kolossen anwandten und welches für solche, wie



z. B. die Bavaria in München auch von uns beibehalten ist. Der Hohlguß empfiehlt sich durch die grösste Ersparung des Materials sowie durch die Leichtigkeit der Werke, welche deren Haltbarkeit bedingt, setzt aber auch dem gleichmässigen Fluss des zwischen Kern und Mantel dünne sich vertheilenden Erzes die grössten Schwierigkeiten entgegen, welche nur durch die feinsten Berechnungen überwunden werden können. Der Vollguß ist ungleich weniger schwierig, dafür aber auch ungleich kostspieliger, und liefert Werke von enormem Gewicht, welche, namentlich wenn sie aus einzelnen Theilen zusammengelöthet sind, der Zerstörung weit leichter anheimfallen, als die hohlgegossenen Statuen.

Über Werke der beiden samischen Erzgiesser erfahren wir nicht Viel. Von Rhoikos sah Pausanias (10, 38, 3) bei dem Heiligthum der Artemis in Ephesos eine weibliche Statue, „welche die Ephesier als Nyx (Göttin der Nacht) bezeichneten“, wie sich Pausanias mit kluger Vorsicht ausdrückt, denn schwerlich war diese Göttin wirklich gemeint. Diese Statue war sowohl dem Stile nach alterthümlich wie der Arbeit nach roh, alterthümlicher und roher als ein ehernes Athenebild in Amphissa, mit welchem Pausanias sie vergleicht, und von dem er die, ausdrücklich auch von ihm als unhaltbar bezeichnete, Sage angiebt, dass es aus der troischen Beute stamme. Es ist freilich nicht überliefert, aber sehr wohl denkbar, dass wir in dieser weiblichen Statue den ersten Versuch oder einen der ersten Versuche in der neuerfundenen Technik vor uns haben, mag nun Rhoikos dieselbe selbst als Weihgeschenk und Andenken seiner Erfindung aufgestellt haben, oder mag sie sonst in den Besitz des ephesischen Heiligthums gekommen sein; die Alterthümlichkeit, welche sich besonders in der steifen Haltung ausgesprochen haben wird, und die Rohheit der Technik würden sich aus dieser Annahme vollkommen erklären. Jedenfalls darf man aus dieser Statue, und daraus, dass sie alterthümlicher erschien als die amphissäische Athene, nicht ein Argument für die Erstarrung der Kunst hernehmen, schon Pausanias sah klarer als diejenigen, welche dies thun, indem er die angebliche troische Herkunft des Bildes verwirft und aus dessen grösserer Vollendung auf die spätere Entstehung schliesst. Von den Werken des Theodoros (des älteren) ist uns keines in beglaubigter Weise überliefert. Denn eine Statue, welche des Künstlers eigenes Porträt darstellen sollte, und an dem ausser der (gewiss schwer zu constatirenden) Ähnlichkeit besonders die Feinheit der Technik und die Sauberkeit der Arbeit gerühmt wird, ist, wenn nicht überhaupt für apokryphisch zu halten jedenfalls mit ungleich grösserer Wahrscheinlichkeit einem jüngeren Theodoros zur Zeit des Krösos (bis Ol. 48, 3 = 545 v. Chr.) zuzuschreiben, der im Übrigen mehr als Goldschmied und Verfertiger kunstreich verzierter Geräthe und Gefässe erscheint, und neulich als ein antiker Benvenuto Cellini bezeichnet worden ist<sup>12</sup>). Von seinen Werken, die hier kurz mit anzuführen erlaubt sein wird, kennen wir namentlich ein sibernes Mischgefäss von 600 Amphoren (198,000 berliner Quart) Gehalt, das Krösos nach Delphi weihte, und das Herodot „ein nicht gewöhnliches Stück Arbeit“ nennt, sowie ein zweites dergleichen von Gold, welches sich (nach Amyntas bei Athenäos 12, 514 f.) in den Gemächern der Perserkönige befand. Der feineren Goldschmiedekunst dagegen gehört ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen und eine ebenfalls goldene Platane, welche neben dem zuletzt genannten Krater im Besitze der Perserkönige waren<sup>13</sup>). Obgleich die Nachrichten über diese Werke aus späten Quellen stammen, haben wir



doch keine Ursache sie zu bezweifeln; bietet uns doch ein Fragment der kleinen Ilias des Lesches von Lesbos, welche einer früheren Zeit angehört (Ol. 30 etwa) eine Parallele in einem Werke des Hephästos, einem goldenen Weinstocke, welchen Zeus dem Tros für den ihm geraubten Ganymedes zum Geschenk gemacht haben soll<sup>14</sup>). Das ist ein unverwerflicher Beleg für die Echtheit der Werke des Theodoros, da, wir wiederholen es, kein Dichter dergleichen aus dem Nichts erfinden kann. Als noch ein Goldschmiedewerk des Theodoros würden wir endlich den berühmten Ring des Polykrates anführen, wenn es feststünde, welcher Art die Arbeit des Künstlers an demselben gewesen und dass nicht diese Arbeit nebst dem ganzen Ringe in's Gebiet der Fabel gehört<sup>15</sup>). Doch genug von diesem jüngeren Theodoros und seinen Werken, die unsere Betrachtung der Entwicklungen der Kunst zunächst nicht berühren, vergegenwärtigen wir uns vielmehr, nachdem wir die Plastik in Erz durch die Erfindung des Gusses die erste Stufe der Vollendung haben erreichen sehn, die Erhebung einer zweiten Technik, die neben dem Erzguss die grösste Rolle zu spielen berufen war, die Sculptur in Marmor.

Es ist der Ruhm des weinreichen Eilandes Chios, den Marmor zuerst in den Kreis der eigentlichen künstlerischen Bearbeitung gezogen zu haben, und zwar können wir die 30er Olympiaden als den Zeitpunkt bezeichnen, wo dies durch den Bildhauer Melas geschah. Wir erfahren diese Thatsache beiläufig — gleichsam zufällig aus einer eingeschobenen Notiz des Plinius. Derselbe hatte (36, 11) die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis, die ersten weitberühmten Marmorarbeiter auch die ersten schlechthin genannt, als er seinen Irrthum, vielleicht aus der Einsicht einer andern Quelle, gewahr wurde, und den Zusatz einschob: „zur Zeit, als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Marmorbildner Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiadas und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniss dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es feststeht, dass er Ol. 60 (540 v. Chr.) lebte.“ Nach richtiger Berechnung des Menschenalters zu 30 Jahren fällt demnach der Urahn Melas in die 30er Oll. (zwischen 660 etwa und 630 v. Chr.).

Wenn wir diese Künstler die ersten Marmorarbeiter genannt haben, und in Bezug auf Melas von dem Beginn der Marmorsculptur in den 30er Oll. reden, so ist dies nicht so zu verstehn, als wollten wir damit behaupten, dieser Künstler habe überhaupt zuerst versucht, aus einem Marmorblock eine Figur zu hauen. Das sagt weder Plinius noch ist es an sich denkbar, da wir für die Sculptur in Stein, wiewohl nicht in Marmor, in den mykenäischen Löwen ein Zeugniß aus dem höchsten Alterthum besitzen, welches, obgleich selbst nur aus gröberem Kalkstein bestehend, um so mehr für frühere Bearbeitung des Marmors redet, je mehr sich der in Griechenland so weitverbreitete und so leicht zu gewinnende Marmor neben jedem anderen Gestein zur Bearbeitung darbot. Auch ist es wohl unzweifelhaft, dass die ersten rohen Versuche der Marmorsculptur historisch nicht bemerkt und verzeichnet wurden, da in ihnen nicht ein völlig Neues plötzlich auftrat, wie dies im Erzguss der Fall war. Nur sollte man für das Uralterthum der Marmorsculptur nicht jene schon oben (S. 42) erwähnten kleinen äusserst rohen Figürchen geltend machen wollen, die in nicht unbeträchtlicher Anzahl in verschiedenen Gegenden Griechenlands gefunden worden sind. Denn abgesehn davon, dass diese Statuetten von kaum menschlicher Gestalt (von denen



eine Probe bei Müller Denkmäler der alten Kunst Taf. 2) schwerlich überhaupt der griechischen Bildnerei angehören, sondern wahrscheinlich fremden Stämmen der ersten Urzeit, ist ein grosser Unterschied zwischen der Darstellung eines solchen allerrohesten Idols von 6—9 Zollen aus einem beliebigen Marmorsplitter und demjenigen, was wir als Marmorsculptur im eigentlichen Sinne betrachten, und wovon wir erwarten können, dass es historisch überliefert worden sei. Wir meinen die Darstellung von Gestalten, welche den aus Holz geschnitzten, aus Metall getriebenen oder aus Thon modellirten, z. B. als Tempelbilder sich an die Seite stellen konnten, d. h. zunächst Figuren von ansehnlicher Grösse und von einer nicht mehr ganz rohen Arbeit, welche das Brechen und künstliche Gewinnen der passenden Blöcke und eine das Material beherrschende Technik voraussetzen. Verstehn wir die Notiz des Plinius über die Künstler von Chios in dieser Weise, wie sie unstreitig nicht nur verstanden werden kann, sondern verstanden werden muss, so wird schwerlich ein Grund vorliegen, dieselbe ihrem wesentlichen historischen Gehalte nach zu bezweifeln.

Welcher Art die Leistungen des Melas und des Mikkiades waren, vermögen wir nicht nachzuweisen, da wir von ihnen nur die Namen kennen. Möglich, dass uns in den sehr alterthümlichen, steif dastehenden Apollonstatuen, deren wir Exemplare aus Thera, Naxos, Delos und Tenea besitzen, und von denen wir die relativ vollendetste, den Apollon von Tenea weiter unten näher betrachten werden, Muster von der Arbeit dieser Künstler oder ihrer Zeitgenossen erhalten sind. Denn dass die neubegründete Technik sich sehr rasch nach allen Seiten hin verbreitete, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Auch in Bezug auf den dritten Künstler in dieser Reihe, Archermos, sind wir über den Namen hinaus auf die einzige Nachricht beschränkt, (Schol. Arist. Av. 473), das er die Siegesgöttin geflügelt dargestellt habe. Ungleich reicher fliessen unsere Quellen über die jüngsten der chiischen Meister, Bupalos und Athenis, von denen Plinius aussagt, dass ihr Material der parische, Lychnites genannte Marmor war, der weniger durch seine Weisse als durch sein feines Korn ausgezeichnet ist, und dass sie in ihrer Kunst bereits Ruhm erworben haben. Aus ihrem Leben, oder genauer aus dem des berühmteren Bruders Bupalos wird uns berichtet, dass sie mit dem Dichter Hipponax in Streit gerathen seien. Plinius erzählt diese Geschichte in folgender Weise: Hipponax sei auffallend hässlich gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild zum Gespött ausgestellt haben. Dies habe den Dichter so erbittert, dass er die ganze beissende Schärfe seiner berühmten Spottjamben gegen die Künstler losgelassen, und sie nach der Meinung Einiger bis zur Verzweiflung und zum Selbstmorde getrieben habe. Diesem letzten Zusatze widerspricht nun freilich Plinius selbst, aber, obgleich auch ein anderer Zeuge, Suidas der Lexikograph, von Spottbildern des Bupalos auf Hipponax berichtet, so bleibt es zweifelhaft, ob nicht die ganze Geschichte eine Fabel sei, welche aus der Hässlichkeit des Hipponax einerseits und der Thatsache seiner Verfeindung mit den Künstlern andererseits zusammengesetzt worden ist. Und zwar besonders deswegen, weil nach anderen Nachrichten der besten Art (Hippon. fragm. p. 12, 39 ed. Welcker) der Grund der Feindschaft darin lag, dass Bupalos dem Dichter seine Tochter zur Ehe zu geben sich weigerte. Wir glauben diese Version um so mehr vorziehen und für die echte halten zu müssen, da die ganze Nachricht über das Bild des Hipponax oder die Bilder, welche Bupalos und Athenis von demselben in maliciöser Absicht



gemacht haben, man beleuchte sie wie man will, kaum glaublich für diese Zeit klingt. An absichtliche Karrikatur wird zunächst gewiss nicht zu denken sein, aber selbst eine genaue Porträtdarstellung, welche vermöge der Hässlichkeit des Porträtirten zum Gespött werden konnte, würde ohne Analogie in der älteren Kunst dastehn, der wir, wenn wir an die mangelhafte Entwicklung der Gesichtsbildungen denken, wie sie uns noch in den etwa gleichzeitigen äginetischen Giebelstatuen vorliegen, zur Zeit des Bupalos schwerlich das Vermögen oder auch nur die Absicht einer genauen Porträtdarstellung eines hässlichen Individuums zutrauen dürfen.

Glücklicher Weise sind wir in Betreff der Arbeiten unserer chiischen Künstler nicht auf die Nachrichten über das zweifelhafte Spottporträt des Hipponax beschränkt, sondern wir besitzen Notizen über mehrer Werke derselben, von welchen uns einige bei aller trockenen Kürze doch zu weiteren Schlüssen über die Kunst der beiden Brüder berechtigen. Bei den Werken von ihrer Hand auf Delos, welche Plinius in der oben angeführten Stelle erwähnt, ohne sie zu beschreiben oder ihren Gegenstand anzugeben, ist dies allerdings kaum der Fall, denn aus dem Zusatz unseres Berichterstatters, dass die Künstler ein Gedicht des stolzen Inhalts: „Nicht nur durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos“ daruntergesetzt haben, können wir nur auf ihren Ruhm schliessen, sofern Künstlerstolz ohne Künstlerschätzung kaum denkbar ist. Auch die Nachricht von einer Statue des Artemis in Lasos auf Kreta oder in Iasos in Karien (Plin. 4, 59) bringt uns nicht viel weiter, und die Notiz über ein auf Chios selbst befindlich gewesenes hoch aufgestelltes Gesicht derselben Göttin, welches den Eintretenden traurig, den Herausgehenden heiter anzublicken schien, ist, wenn nicht fabelhaft, so doch zu unbestimmt, um uns weitere Schlüsse zu ermöglichen. Charakteristischer erscheint es schon, dass von Bupalos allein mehrere weibliche Gewandstatuen hieratischer Art, und nur solche angeführt werden, nämlich bekleidete Chariten im Nemesis-Heiligthum zu Smyrna sowie (später) in Attalos' von Pergamos Besitz, und die Tyche oder Stadtgöttin von Smyrna, welche den Polos (die Himmelscheibe) auf dem Haupte und das Horn des Amalthea (Füllhorn) im Arme trug (Paus. 4, 30, 4).

Am wichtigsten aber erscheint, was Plinius berichtet, dass man in Rom an allen Bauten des Augustus und namentlich im Giebel des palatinischen Apollotempels Werke von der Hand der beiden alten Meister von Chios sah. Denn diese Nachricht lässt uns nicht allein auf eine relativ bedeutende Entwicklung der Kunst, sondern auf eine bestimmte Art der Entwicklung, die architektonische Sculptur, schliessen. Man hat den ersteren Schluss freilich angefochten und die Verpflanzung der alten Werke des Bupalos und Athenis aus Griechenland nach Rom als eine blosse Grille, eine archaische Liebhaberei des Augustus angesprochen, aber gewiss mit Unrecht, indem eine solche Liebhaberei bei wirklich ganz unentwickelten, rohen und hässlichen Werken schwerlich denkbar ist, um so weniger, als sie, mit Werken der Architektur verbunden, öffentlich aufgestellt wurden. Aber sei dem wie ihm sei, das wird man niemals läugnen können, dass in Plinius' Nachricht von Giebelbildwerken, von ursprünglich architektonischen Sculpturen die Rede ist. Denn andere lassen sich in Giebeln vernünftiger Weise nicht aufstellen, und würden sicherlich einen anderen und passenderen Platz gefunden haben. Waren aber diese Bildwerke der chiischen Meister ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gemacht, so erhalten wir dadurch nicht allein eine



erste Nachricht über die Aufstellung von Statuen in dem Tympanon der Tempel, sondern wir müssen mit zwingender Nothwendigkeit auch annehmen, dass Bupalos und Athenis fähig waren, den menschlichen Körper in sehr verschiedenen Stellungen zu bilden. Denn die Form des Giebfeldes, das flache, langgestreckte Dreieck fordert in der Mitte höhere, also stehende, an den Enden niedrigere Gestalten, denke man diese kniend, kauern, sitzend, liegend. Aber nicht allein dieses lernen wir aus Plinius' Worten, sondern auch ferner noch, dass die Kunst des Bupalos und Athenis, welche sich an die Aufstellung von ganzen Figurenreihen wagte, technisch so weit gediehen war, dass sie die Schwierigkeiten des Materials zu überwinden wusste, und geistig fortgeschritten genug, um die Composition von Gruppen grösseren Umfangs und streng gesetzmässiger Gliederung zu unternehmen. Wie Viel das voraussetzt, wird jeder kunstverständige Leser sich selber sagen.

Nur im Vorbeigehn gedenken wir eines anderen technischen Fortschrittes der Marmorbearbeitung, welcher allerdings nur der Architektur, nicht der Bildnerei zu Gute kam, aber immerhin für die Regsamkeit der Kunst in dieser Zeit Zeugniß ablegt. Wir meinen das Sägen des Marmors, um aus demselben Dachziegel herzustellen, welches nach der gewöhnlichen auf Pausanias beruhenden Angabe von Byzes von Naxos, wahrscheinlicher aber von dessen Sohn Euergos um die 50. Olympiade erfunden wurde<sup>10</sup>).

Wir gelangen sodann, mit Übergang einiger unsicheren und für uns bedeutungslosen Künstlernamen zu denjenigen Künstlern, von denen Plinius sagt, sie haben durch Marmorsculptur zuerst Ruhm erworben, und welche uns ausserdem besonders als die ältesten uns bekannten Gründer einer Schule, und zwar einer Schule ausserhalb des eigenen Geschlechts, ja ausserhalb der eigenen Heimath, von besonderem Interesse sind. Wir meinen die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis. Die Zeit derselben wird von Plinius (36, 9) sehr genau so bezeichnet: sie sind geboren als noch der Meder herrschte und ehe Kyros auf den persischen Thron gelangte, das ist vor der 50. Olympiade (vor 500 v. Chr.), eine Angabe, welche durch eine von O. Müller aus armenischen Quellen entnommene Notiz, dass Kyros unter der Beute des Krösos, Ol. 58, 3, Statuen von Dipoinos und Skyllis erwarb, bestätigt wird.

Diese Künstler nun, deren Chronologie so fest beglaubigt ist, heissen in anderen Quellen Schüler des Dädalos. Anstatt aber diese Angabe einfach dahin zu verstehen, dass dieselben aus einem kretischen Dädalidengeschlecht entsprossen sind, hat man dieselbe im wörtlichen Verstande vertheidigen wollen, und zu dem Zwecke ein Mittel angewandt, mit dem man schon bei einem einzelnen Künstlernamen sehr vorsichtig sein muss, welches aber bei einem Künstlerpaar so gut wie ganz ausgeschlossen bleiben sollte. Wir meinen die Verdoppelung der Namen, die Voraussetzung zweier Dipoinos und zweier Skyllis, von denen ein Paar in die Zeit des Dädalos hinauf, das andere in die Zeit des Krösos herabgesetzt wird. Eine solche Voraussetzung ist hier um so unrichtiger, je weniger Dipoinos und Skyllis Gattungsnamen wie Dädalos, Eucheir, Eupalamos, Eugrammos und vielleicht Smilis sein können, weshalb wir dieselbe auf sich beruhen lassen und unsere Aufmerksamkeit auf die einzigen historischen Künstler dieses Namens, diejenigen der 40er und 50er Olympiaden concentriren. Auffällender Weise ist keine Spur von der Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande, sondern der Schauplatz ihrer Wirksamkeit, so weit wir dieselbe kennen, ist die Peloponnes, besonders Sparta, während nach Plinius auch Ambrakia,



Argos, Kleonä, Sikyon voll von ihren, uns zum Theil einzeln bekannten Werken waren. Plinius also nennt Dipoinos und Skyllis die ersten Marmorbildner, welche Ruhm erwarben, was sich mit der Angabe über die in die 60er Oll. gehörenden Bupalos und Athenis vollkommen verträgt. Ihr Material als Sculptoren war derselbe parische Lychnites, dessen sich die Künstler von Chios bedienten, und den wir bis in die Zeit Kimon's und der unmittelbaren Vorläufer des Phidias vorzugsweise auch zu architektonischen Sculpturen verwendet finden. Aus diesem Marmor waren die Statuen des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athene, welche die Künstler für Sikyon arbeiteten, und welche höchst wahrscheinlich eine den Raub des delphischen Dreifusses darstellende, folglich durch eine lebhaft Handlung verbundene Gruppe bildeten. Aus Marmor scheint auch die Athene in Kleonä gewesen zu sein, die Pausanias (2, 15, 1, als *ἀγάλμα*, nicht als *ξόανον*) anführt.

Aber unsere Künstler waren nicht allein Marmorarbeiter, sondern erscheinen auch als Begründer oder Anfänger derjenigen Technik, durch welche die grosse Blüthezeit der phidiassischen Kunst ihre erhabensten Wunderwerke schuf, der Goldelfenbeinplastik. Allerdings erscheint diese bei Dipoinos und Skyllis noch weit entfernt von einer principiellen Durchbildung und Vollendung; aber eben deshalb sind ihre Leistungen in derselben von dem grössten Interesse, weil sie die erste Stufe darstellen, an welche sich eine zweite durch Smilis von Ägina und die Schüler von Dipoinos und Skyllis anschloss, so dass wir die Entwicklung dieses neuen Kunstzweiges verfolgen können. Aber auch bei seinem ersten Auftreten erscheint er nicht ohne Verbindung mit früher Geübtem; vielmehr entwickelt er sich ganz consequent aus der Holzschnitzerei und aus der Verbindung von Gold und Elfenbein mit dem Holze in Reliefcompositionen, wie der der Kypseloslade, die uns rückwärts wieder auf die mit edlen Stoffen verzierten Mobilien der homerischen Zeit weist. Das wichtigste Werk der kretischen Meister, an welchem wir die Keime dieser chryselephantinen Technik finden, war eine in Argos im Dioskurentempel aufgestellte Gruppe. Dieselbe stellte die Dioskuren Kastor und Polydeukes zu Ross nebst ihren Geliebten Hilaeira und Phoibe und ihren Söhnen Anaxis und Mnasinos dar. Die Bilder waren von gewöhnlichem Holz und von Ebenholz geschnitzt, ebenso die Rosse, aber Einiges war, wie Pausanias sagt, von Elfenbein eingelegt. Von Holz, wahrscheinlich ebenfalls unter Hinzufügung von Elfenbein, war auch eine Statue der Artemis in Sikyon, während die Statuen, welche Kyros aus Krösos' Beute gewann, ein Herakles, ein Apollon und eine Artemis aus vergoldetem Erz bestanden haben sollen, was allerdings auffallend klingt, aber mit Grund nicht bezweifelt werden kann. Unbekannt ist uns das Material eines in Tiryns aufgestellten Herakles, und ganz unklar die Notiz über eine später in Constantinopel befindliche Athenestatue, angeblich aus Smaragd<sup>17)</sup>. Über den Stil der Künstler sind wir direct nicht unterrichtet, und aus ihren Werken lässt sich ebenfalls nicht viel schliessen, nur etwa, dass die Verschiedenheit der Materialien eine ausgedehnte technische Fertigkeit, und die Gruppencomposition, wie bei Bupalos und Athenis, im Formellen wie im Geistigen eine nicht unbeträchtliche Entwicklung voraussetzt, falls man nicht auch noch auf die Thierbildungen ein specielles Gewicht legen will.

Indem wir die Entwicklung der Goldelfenbeintechnik zunächst verfolgen, müssen wir, ehe wir der Schule dieser Meister, zugleich der ersten, welche wir kennen, uns zuwenden, hier einen Künstler besprechen, bei welchem dieselbe schon in ungleich



weiterer Vollendung auftritt, als bei Dipoinos und Skyllis. Dieser Künstler ist Smilis von Ägina. Auch er wird (von Pausan. 7, 4, 4) Genoss des Dädalos genannt, woraus man, da eine nicht unwahrscheinlich klingende Combination den Künstler in die Zeit der ionischen Wanderung hinaufzurücken schien, während zugleich seine Thätigkeit in den 50er Olympiaden unbestreitbar ist, Veranlassung nahm, einen doppelten Smilis wie zwei Dipoinos und Skyllis zu statuiren. Man glaubte sich hiezu um so mehr berechtigt, da der Name des Künstlers als ein bedeutsames von dem Worte „Schnitzmesser“ (*σμίλη*) abgeleitetes Appellativ erscheint, und man ging so weit, in Smilis den Collectivrepräsentanten der äginetischen, wie in Dädalos den der attischen und kretischen Bildschnitzer zu erkennen. Doch beweist hiefür weder der bedeutsame Name, da dergleichen bei völlig historischen Personen, wie z. B. bei einem späteren Künstler Dädalos und in der Litteraturgeschichte bei Tisias vorkommt, der sich Ol. 40 Stesichoros, der „Chorsteller“ nannte, weil er einen beim Gesange stillstehenden statt des tanzenden Chors einführte, noch können die oben berührten Combinationen darauf Anspruch machen, mehr als scheinbar zu sein, während die Thätigkeit des Smilis von Ägina, den wir als eine historische Person auffassen, aus den 50er und dem Anfang der 60er Olympiaden beglaubigt ist<sup>18)</sup>. Dieser Smilis von Ägina, Eukleides' Sohn, von welchem ein Tempelbild der Here auf Samos, wahrscheinlich dasjenige in dem von Rhoikos und Theodoros neu erbauten Tempel, ferner Horen von Gold und Elfenbein im Heretempel von Olympia und ein Herebild in Argos angeführt werden, ist bedeutender Holzschnitzer und Goldelfenbeinbildner, und zwar der erste, der, wie es scheint, diese Technik so weit vollendete, dass bei seinen Werken, namentlich bei den auf Thronen sitzend dargestellten Horen in Olympia der Holzkern der Statue dem Auge ganz entzogen und die Formgebung durchaus auf das Elfenbein und Gold übertragen war, während Dipoinos und Skyllis dem Holze erst einzelne Theile von Elfenbein anfügten. Leider können wir über den Stil dieses Künstlers nicht näher urtheilen, denn da er uns als eine einzelne historische Person gilt, so dürfen wir den Ausdruck „äginetische Arbeit“ (*ἔργα ἄγινα*) schwerlich auf ihn beziehn. Als die Eigenthümlichkeit dieser äginetischen Arbeit wird uns angegeben, dass die Statuen mit geschlossenen Füßen standen, woraus man weiter gefolgert hat, dass ihr Vorzug nur in feiner Detailarbeit bestanden haben könne, im Gegensatze zu der in der Composition lebendigeren dädalisch attischen Kunst mit schreitenden Statuen. Mag an diesem Schlusse sein, was man annehmen will, jedenfalls passt die Angabe nur auf die allerälteste Kunst Äginas, nicht auf Smilis, auf den auch die alterthümlich drapirte Herestatue, welche auf samischen Münzen erscheint (Müller Denkm. 2, 8), zurückzuführen, kein wirklich haltbarer Grund vorhanden ist.

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, dass die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis die ersten Künstler waren, welche unseres Wissens eine feste Schule ausser dem eigenen Geschlechte gründeten, und zwar in Sparta, welches den Mittelpunkt der Thätigkeit beider Meister in der Peloponnes gebildet zu haben scheint und wahrscheinlich ihr hauptsächlichster Aufenthaltsort war. Diese spartanische Schule des Dipoinos und Skyllis, von welcher wir durch drei Stellen des Pausanias (6, 19, 5., das. §. 9 und 5, 17, 1) und deren kritische Behandlung und Herstellung<sup>19)</sup> Kunde erhalten, bietet in manchem Betracht Interesse. Ihre ersten beiden Glieder sind die spartanischen Künstler Hegylos und Theokles, Vater und Sohn, welche zusammen



für das Schatzhaus der Epidamnier in Olympia eine grössere Statuengruppe arbeiteten, welche uns an die Dioskurengruppe ihrer Meister erinnert. Sie stellte das Hesperidenabenteuer des Herakles dar und bestand ausser diesem aus Atlas, der die Himmelskugel trug, den von der Schlange umwundenen Baum und den später in das Heräon geweihten Hesperiden. Pausanias giebt als Material Cedernholz an; dass diesem Elfenbein und wahrscheinlich auch Gold angefügt gewesen sei, wird kaum bezweifelt werden können. Die dritte und vierte Stelle in dieser Schule nehmen die spartanischen Brüder Dorykleidas und Dontas ein, welche in dem Schatzhause der Megarer in Olympia ebenfalls eine grosse Gruppe heroischen Gegenstandes aus Cedernholz bildeten, welchem, wie hier Pausanias ausdrücklich angiebt, Gold beigefügt war. Diese Gruppe, welche uns auch das zweite Schülerpaar des Dipoinos und Skyllis in Technik und Gegenständen auf dem Wege der Meister zeigt, stellte dar den Kampf des Herakles mit Acheloos im Beisein des Zeus und der Deianeira sowie des Ares, der dem Acheloos zu Hilfe kam, und der Athene, welche für Herakles kämpfte. Dem zweiten dieser Brüder gehören auch Statuen des Zeus und der Here mit (wahrscheinlich) Ares im Heräon zu Olympia, dem ersteren, Dorykleidas, die Statue der Themis, als Mutter der Horen, die ebendasselbst zusammen mit den Horen von Smilis aufgestellt, und wie diese und die eben angeführten Statuen des Bruders von Gold und Elfenbein waren. Über den Stil dieser Künstler können wir nur sagen, dass Pausanias ihre Werke nebst anderen von nicht bekannten Künstlern zu den „allerältesten“ rechnet, was vernünftiger Weise nur auf die im Heräon von Olympia aufgestellten Werke bezogen werden kann<sup>20</sup>). — Zu diesen spartanischen Schülern der kretischen Meister gesellt sich noch ein Künstlerpaar von unbekanntem Vaterlande, Tektäos und Angelion, welche mehr als durch eine nur einmal erwähnte Athene-statue (Athenag. I. p. Christ. 14) und eine Statue des Apollon von der Mehre berichten, dadurch für die Kunstgeschichte Bedeutung haben, dass bei ihnen wieder der grosse Kallon von Ägina lernte, von dem wir unten handeln werden. Der Apollon, von dem späte und ganz freie Nachbildungen auf Münzen (Müller Handb. §. 86, 2. 3) und auf einer Gemme (Millin Gal. myth. 33, 474) vorhanden sind, trug auf der linken Hand die Chariten, davon die eine die Lyra, die zweite die Flöte, die dritte die Syrinx hielt, und hatte in der Rechten den Bogen. — Endlich gehört der Schule des Dipoinos und Skyllis noch ein einzelner nicht spartanischer Künstler, Klearchos von Rhegion in Unteritalien an, welcher ein beim Tempel der Athene chalkioikos in Sparta aufgestelltes Standbild des höchsten Zeus (*Ζεὺς ὕψιστος*) ganz nach der ältesten Technik aus getriebenen und zusammengenieteten Erzplatten verfertigte. Diese ganz alterthümliche Technik hat schon Pausanias veranlasst, das Bildwerk zu den allerältesten zu rechnen und über die Erfindung des Erzgusses hinaufzudatiren, weshalb er auch angiebt, Klearchos sei nach Einigen Schüler des Dädalos. Einen gleichen Schluss haben auch neuere Forscher gemacht und dadurch noch zu begründen geglaubt, dass Dipoinos und Skyllis nicht Erzarbeiter waren. Aber dies ist so wenig ausgemacht, da die Statuen der Meister, die aus Krösos' Besitz in den des Kyros übergangen, von vergoldetem Erz gewesen sein sollen, wie der Schluss an sich haltbar ist, da der Schüler in anderen Materialien arbeiten kann als der Meister, und da die Erfindung einer neuen Technik noch nicht das völlige Aufhören der älteren bedingt. Wer kann sagen, was für Gründe, vielleicht religiöser Art, Klearchos haben mochte,



sein Weihgeschenk in der ältesten Weise zu machen; jedenfalls muss die Angabe, er sei Schüler der kretischen Meister gewesen, wohlbegründet gewesen sein, sonst hätte sie Pausanias, der selbst den Trugschluss machte, sicher nicht überliefert.

Wir dürfen Sparta nicht verlassen, ohne einen dort einheimischen bedeutenden, wenigstens nicht selten genannten Künstler, Gitiadas, erwähnt zu haben, dessen Chronologie festzustellen freilich bisher vergeblich versucht worden ist, der aber aller Wahrscheinlichkeit nach eher in diese als in die folgende Periode gehört<sup>21</sup>). In Amyklä, unfern von Sparta, waren, angeblich als Siegesdenkmale des ersten messenischen Krieges, drei goldene Dreifüsse aufgestellt, unter denen Götterstatuen standen. Einer von diesen mit der Statue der Persephone wurde als Werk des Kallon von Ägina genannt, den wir im vierten Capitel kennen lernen werden, die beiden anderen mit den Statuen der Aphrodite und der Artemis waren Arbeiten des Gitiadas von Sparta. Näheres wird uns über dieselben nicht berichtet. Dies ist jedoch der Fall bei einem anderen Werke des Gitiadas, welches vor Kurzem schon berührt wurde. Der Tempel der Athene chalkioikos sowie das in demselben aufgestellte Bild der Göttin war von Gitiadas, der uns ausser als Architekt und Bildner noch als dorischer Hymnendichter genannt wird. Tempel und Bild, sagt Pausanias, waren von Erz, d. h. nach dem schon früher Besprochenen, mit Erz bekleidet, und auf diesem Erz fanden sich Reliefs, deren Inhalt uns Pausanias leider noch summarischer angiebt als andere ähnliche Figurenreihen. Wir erfahren nur, dass in diesen Reliefs viele Thaten des Herakles, mehre Begebenheiten aus der Sage der Dioskuren, ein Zug aus dem Perseusmythus und einige Göttergeschichten, unter ihnen Athenes Geburt dargestellt waren. Selbst der Ort dieser Reliefs ist zweifelhaft. Natürlich denkt man zuerst an die Wände des Tempels; neuerdings aber ist auf spartanischen Münzen ein altes Atheneidol nachgewiesen, in dem mit grosser Wahrscheinlichkeit eben die Athene chalkioikos erkannt wird<sup>22</sup>). Dieses hermenartig auslaufende Idol ist in seiner unteren Hälfte in eine Reihe horizontaler Streifen abgetheilt, die sich als Träger jener Reliefs vollkommen zu eignen scheinen. Dieselben würden in diesem Falle gleichsam als Stickereien auf dem Gewande der Göttin zu betrachten sein, ähnlich wie an der nachgeahmt alterthümlichen Athenestatue des dresdner Museums (unten Fig. 27), ein vorn herablaufender Gewandstreifen mit Scenen der Gigantomachie in Reliefs, die ebenfalls als Stickerei aufzufassen sind, verziert ist. Sicher ist diese Ansicht nicht, jedoch in hohem Grade wahrscheinlich. Das Bild selbst aber, wie es uns die Münzen kennen lehren, ist so hochalterthümlich, dass man es schwerlich später entstanden denken darf als vor der Zeit, wo Dipoinos und Skyllis in Sparta ein neues und bedeutenderes Kunstleben anregten.

Es bleibt uns, indem wir eine Reihe weniger bedeutender Künstlernamen, über welche nur dürftige Notizen vorliegen, übergeln, aus der Zeit, von der wir reden, nur noch ein Künstler und sein höchst merkwürdiges Werk zu nennen, ein Künstler, der ausserhalb alles Schulzusammenhanges mit den so eben besprochenen steht, obwohl der Schauplatz seiner Hauptthätigkeit ebenfalls Lakonika war. Wir meinen Bathykles von Magnesia und sein Werk, den Thron des Apollon in Amyklä unfern Spartas. Die Zeit des Bathykles wird uns nicht direct bezeugt, doch ist es aus einer Reihe von Umständen wahrscheinlich, dass seine Thätigkeit in Amyklä, wohin er mit einem Gefolg magnesischer Arbeiter gekommen, also höchst wahrscheinlich als berühmter



Künstler berufen ist, in die 50er Olympiaden, etwa um 560—550 v. Chr. fällt<sup>23</sup>). Die Aufgabe, welche Bathykles in Amyklä wurde, war eine sehr eigenthümliche; es galt ein thronsitartiges Gebäude für das uralte, 30 gr. Ellen (= 45 Fuss rhein.) hohe, aus getriebenem Erz ohne alle Kunst gefertigte Bild des amykläischen Apollon zu machen. Grosse Throne, welche zu eigenen Bauwerken wurden, für sitzende Kolossalbilder, wie der Zeus in Olympia, die Here in Argos und viele andere, haben nichts Auffallendes, und wir werden auch ohne präcise Schilderungen der Alten uns derartige Kunstwerke mit einiger Phantasie vergegenwärtigen können; hier aber sass das Bild nicht, sondern es stand steif aufgerichtet auf einer Basis, welche das Grab des Hyakinthos einschloss, mitten in dem Thron, welchem daher das Eigentlichste des Sessels, der Sitz, abgehen musste. Es begreift sich deshalb leicht, dass wir nur im Anschluss an präcise Angaben der Alten uns die Gestalt dieses sitzlosen Sessels würden vergegenwärtigen können, solche Angaben aber fehlen fast ganz, und was Pausanias (3, 18 u. 19) über die Gestalt des ganzen Bauwerkes sagt, ist so ungenügend, so wenig anschaulich, ja zum Theil, besonders in Bezug auf eine Vielheit von Sitzen, so räthselhaft, dass es sehr die Frage ist, ob wir jemals eine Reconstruction werden machen können, die auf mehr, als auf den Namen eines mehr oder weniger künstlerisch möglichen Phantasiebildes Anspruch machen kann<sup>24</sup>). Wissen wir doch nicht einmal, aus welchem Material der Thron erbaut war, obgleich darauf die Möglichkeit der einen oder der anderen Herstellung wesentlich mit beruht; da das Gebäude unbedacht im Freien stand, so ist Marmor am wahrscheinlichsten als sein Material zu denken; aber beweisen lässt sich hiefür nicht, und auch erzbekleidete Holzconstruction muss als möglich betrachtet werden. Doch wollen wir bei diesem räthselhaften Monumente, welches ohnehin ausserhalb der Grenzen unserer eigentlichen Betrachtung liegt, nicht länger verweilen, sondern uns zu dem plastischen Schmuck desselben wenden, um dessentwillen das ganze Bauwerk erwähnt werden musste. Denn es ist wohl klar, dass die mangelhafte Kenntniss des ganzen Thrones uns die Einsicht in den Zusammenhang und die Composition des ornamentalen Bildwerkes wesentlich erschwert<sup>25</sup>). Mit Gewissheit können wir nur sagen, dass an den Füssen Karyatiden angebracht waren, welche zwei Horen und zwei Chariten darstellten; aber schon das ist zweifelhaft, ob diese die factischen Träger und Rundbilder, oder ob sie an die Fusspfeiler angelehnt und Hochreliefe waren; doch ist das erstere wahrscheinlicher. Als Stützen der Armlehnen scheinen einerseits zwei Tritonen, andererseits Typhon und Echidna angebracht gewesen zu sein, doch ist dieser Ort des Bildwerkes nur vermuthet, ebenso ist es nur Vermuthung, wenn gleich künstlerisch gerechtfertigte, dass die Pfosten der Rücklehne je durch einen der Dioskuren zu Ross bekrönt waren, während die Lehne selbst den Chor des Bathykles und seiner Genossen trug, ob aber in Relief oder in kleinen Rundbildern, ist nicht auszumachen. Ausser diesen im engeren Sinne architektonischen Ornamentbildwerke hatte aber der Thron noch eine reiche Fülle von Reliefsen, deren Ort ebenfalls nicht mit Sicherheit auszumachen ist, obgleich er mit der relativ grössten Wahrscheinlichkeit in friesartiger Anwendung, aussen an den massiven Armlehnen nebst dem entsprechenden Theile der Rücklehne, innen an dem Querbalken zu suchen sein wird, welcher die Füsse des Thrones verband. Diese Reliefe, deren wahrscheinliche Composition wir in der unten stehenden Anmerkung mit-



theilen \*), erinnern uns in ihrer mythologischen Fülle und in ihrer Composition lebhaft an die Lade des Kypselos, jedoch treffen die Gegenstände nur in den wenigsten

\*) Die wahrscheinlichste Anordnung der von Pausanias angegebenen Reliefe am amykläischen Thron, die ich hier nicht im Einzelnen begründen kann, und daher dem Urtheil anheimgen lassen dürfte diese sein:

#### I. Aussenbilder:

1. Armlehne links:
  - a) Zeus und Poseidon die Töchter des Atlas tragend, dabei der Vater Atlas.
  - b) Herakles' Kampf gegen Kyknos.
  - c) Herakles' Kampf gegen den Kentauren Pholos.
  - d) Theseus den Minotauros gebunden führend.
  - e) als Mittelbild grösserer Ausdehnung: der Chor der Phäaken um Demodokos tanzend.
  - f) Medusa von Perseus enthauptet.
  - g) Herakles' Kampf gegen den Giganten Thurius.
  - h) Tyndareos' Kampf gegen Eurytos.
  - i) Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren.
2. Hinterseite:
  - a) Das Dionysoskind von Hermes den nysäischen Nymphen übergeben.
  - b) Herakles von Athene geführt.
  - c) Achill dem Kentauren Cheiron übergeben.
  - d) Eos raubt Kephalos.
  - e) Mittelbild: Hochzeit der Harmonia
  - f) Achill und Memnon.
  - g) Herakles' Kampf gegen den thrakischen Diomedes.
  - h) Herakles und der Kentaure Nessos.
  - i) Das Urtheil des Paris.
3. Armlehne rechts:
  - a) Tydeus' und Lykurgos' Kampf von Amphiaraos getrennt.
  - b) Here und Io.
  - c) Athene und Hephästos.
  - d) Herakles und die Hydra.
  - e) Mittelbild: Herakles den Kerberos aus der Unterwelt entführend.
  - f) Anaxis und Mnasinos zu Pferd.
  - g) Megapenthes und Nikostratos auf einem Pferd.
  - h) Bellerophon und Chimära.
  - i) Herakles' Kampf gegen Geryon.

#### II. Innenbilder.

- Rechts:
  - a) Die Jagd des kalydonischen Ebers.
  - b) Herakles die Aktoriden bekämpfend.
  - c) Helena von Theseus und Peirithoos geraubt (bei Pausanias nach d).
  - d) Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus.
- Mitte:
  - a) Herakles würgt den nemeischen Löwen.
  - b) Tityos wird von Apollon und Artemis erlegt.
  - c) Herakles bekämpft den Kentauren Oreios.
  - d) Theseus kämpft gegen den Minotauros.
  - e) Here von Hephästos gefesselt und wahrscheinlich Ares für sie kämpfend (bei Pausan. nach f).
  - f) Herakles ringt mit dem Acheloos.
- Links:
  - a) Pelias' Leichenspiele.
  - b) Menelaos und Proteus nach der Odyssee.
  - c) Admetos schirmt Eber und Löwen an einen Wagen.
  - d) Hektor's Todtenspende.



Fallen zusammen, so in ein paar Thaten des Herakles, in Achill's und Memnon's Zweikampf, dem Parisurteil; jedoch sind auch sie zum grössten Theil aus dem grossen Strom der homerischen und kyklischen Poesie geschöpft, wengleich allerlei local amykläische Sagen eingeflochten sind. Eine eigene Figurenreihe ziert die Basis des alten Standbildes, das Hyakinthosgrab, welche am wahrscheinlichsten, wie unten angegeben, in vier grössere Darstellungen verwandter geistiger Bedeutung zu zerfallen sein dürfte, als deren Ort wir den um alle 4 Seiten der Basis umlaufenden Fries zu betrachten haben werden. Wenn nicht Alles täuscht, kann man selbst zwei beschränktere und zwei ausgedehntere Compositionen unterscheiden, die den Lang- und den Schmalseiten der Basis entsprachen.

### DRITTES CAPITEL.

#### Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit.

Je weniger Urtheile über den Stil der Künstler und der Zeit, welche wir kennen gelernt haben, das Alterthum uns überliefert hat, in je dunkleren und unbestimmteren Umrissen uns daher das Bild dieser älteren Kunst vor Augen steht, um so eifriger werden wir nach erhaltenen Monumenten aus dieser Zeit forschen, um in ihnen und durch sie zu festen Vorstellungen über die Entwicklung und die Eigenthümlichkeiten des Stiles der mancherlei Kunstwerke zu gelangen, von denen wir litterarische Nachrichten haben. Dieser Eifer der Forschung muss aber von der grössten Vorsicht begleitet sein, einer Vorsicht, welche freilich auf keinem Punkte der Kunstgeschichte uns verlassen darf, die aber grade auf dem gegenwärtig zu behandelnden um so höher zu steigern ist, je geringere Mittel zur Controlirung und Bewährung der Ergebnisse unserer Forschung wir in Händen haben. Den späteren Epochen der Bildnerkunst in Griechenland können wir, geleitet durch scharfe und durchgreifende Urtheile der Alten über die Kennzeichen und Merkmale der Stilentwicklung ganzer Zeiträume

#### III. An der Basis des Bildes.

1. Schmalseite mit dem Eingang in das Grabmal:  
Einführung des Hyakinthos und der Polyboia in den Olymp.
2. Entsprechende hintere Schmalseite:  
Einführung des Dionysos und seiner Mutter Semele unter die Götter.
3. Erste Langseite:  
Rückführung der Kora unter die Götter in Gegenwart der Demeter, des Pluton, der Moiren und Horen, Aphrodites, Athenes und Artemis'.
4. Zweite Langseite:  
Einführung des Herakles in die olympische Götterversammlung durch Athene in Anwesenheit der Thestiaden und Musen.