



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Drittes Capitel. Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit

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

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.

und der einzelnen Künstler, ungleich leichter die ihnen gehörenden Monumente zuweisen, während wir in dieser Zeit zunächst ganz ohne Rath und Anweisung dastehn und damit beginnen müssen, uns einen Anhalt und Stützpunkt zu schaffen, von dem aus wir hoffen dürfen, wenigstens mit relativer Sicherheit vorzuschreiten. Den sichersten und festesten Anhalt würden uns Werke der Künstler, die uns schriftlich genannt und beschrieben werden, liefern; sowie aber, gemäss dem bereits in der Einleitung hervorgehobenen, überhaupt von den bei den Alten einzeln erwähnten Hauptwerken der bedeutendsten Künstler gar wenige auf uns gekommen sind, so ist uns auch von den Werken der Hände dieser ältesten Meister Nichts erhalten. Wir müssen also weitergehend uns umsehn, ob wir nicht Denkmäler auffinden können, welche auf irgend eine Weise als sicher aus dieser Zeit stammende beurkundet sind. Das ist leider nur bei einem einzigen bedeutenden Sculpturwerke der Fall, nämlich bei den Metopen des ältesten Tempels von Selinunt in Sicilien, welche wir, ehe wir weiter gehn, näher kennen lernen wollen.

Selinunt wurde Ol. 37, 3 (627 v. Chr.) gegründet. Nun gehört die Anlage der Tempel nebst derjenigen der Stadtmauern, des Marktes und eventuell des Hafens, wie wir das schon aus Homer (Od. 6, Vs. 6—10), wo er von der Gründung der Phäakenstadt auf Scheria redet, wissen, zu den ersten Acten der Gründung einer neuen Stadt. Es kann demnach kein Zweifel sein, dass auch in Selinunt der Beginn der Tempel-erbauung mit der Stadtgründung zusammenfällt, und schwerlich steht bei der ungestörten frühesten Entwicklung dieser Colonie irgend etwas im Wege, den Bau der Tempel etwa 20 Jahre nach dem Beginn vollendet zu denken. Da nun der Tempel, um den es sich handelt, der mittlere von dreien auf der Akropolis, jedenfalls dem Kern der Stadt, uns die dorische Ordnung in einer sehr alten Gestalt zeigt, so dürfen wir kaum zweifeln, in seinen Ruinen ein Monument zu besitzen, dessen Vollendung in die ersten 40er Olympiaden, oder in runder Zahl noch vor das Jahr 600 v. Chr. fällt. Aus diesen Ruinen nun stammen die merkwürdigen Reliefplatten, mit denen die Metopen des Frieses gefüllt waren, und in denen wir die ältesten griechischen Kunstwerke eines bestimmten Datums besitzen. Von diesen Metopenplatten sind mehre in Bruchstücken und Trümmern, zwei dagegen in fast unverletzter Erhaltung auf uns gekommen²⁶⁾. Es sind diejenigen, welche unsere nebenstehende Tafel zeigt. Die Platten, aus Kalktuff, sind 3 Fuss 8 Zoll ins Geviert, der Grund, auf welchem sich das stark vorspringende Relief abhebt, ist roth bemalt, ebenso wie das Ornament über der Reliefplatte und einiges Detail im Relief selbst. Dass Farbe, wahrscheinlich verschiedene ausser der erhaltenen rothen angewandt gewesen sein wird, ist nicht zu bezweifeln, in welcher Ausdehnung dies aber der Fall war, eben so wenig zu beweisen. Als Gegenstände der Darstellung erscheinen Herakles die Kerkopen, neckische wegelagernde Dämonen tragend, und Perseus, die Medusa enthauptend, letzteres ein vielfach dargestellter Stoff, ersteres ein nur noch auf Vasenbildern zum Vorschein gekommener²⁷⁾, beide aber aus dem vollen Strome epischer Poesie geschöpft.

Der erste Eindruck, den ein unbefangener Betrachter von diesen Reliefs erhält, wird ohne Zweifel der grosser Hässlichkeit und Rohheit sein. Ein Theil dieses Eindruckes fällt allerdings auf den Gegenstand, namentlich auf den der Perseusplatte, wo die in der grassesten Unschönheit, mit breitem Riesenkopf, fleischenden Zähnen und hervorgesteckter Zunge gebildete Medusa als ein wahres Schreckbild, das alle

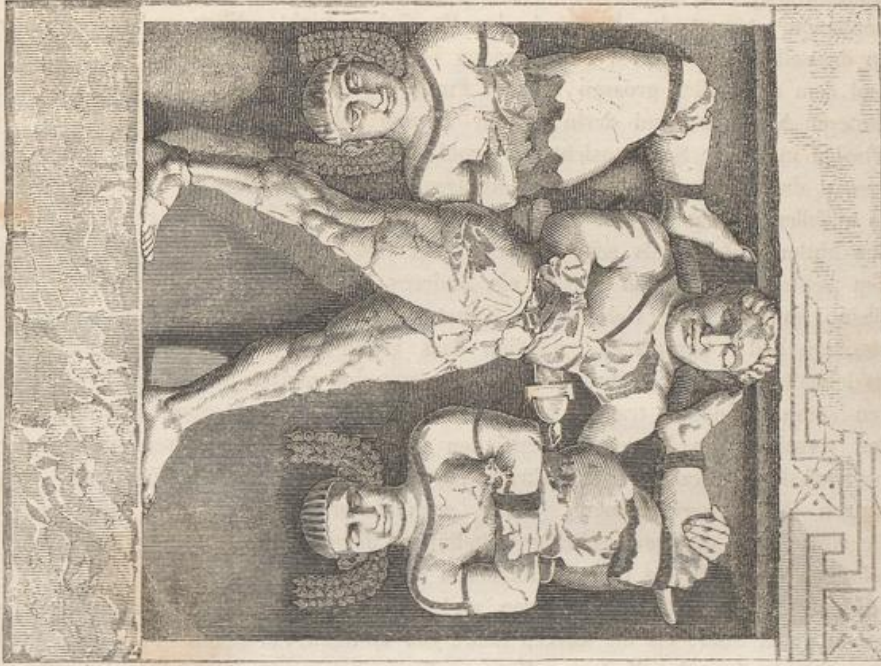


Fig. 6. Zwei der älteren Melopen von Selinunt.



Anmuth weit von sich scheucht, uns entgegenstarrt; aber allein von diesem Gorgonenhaupte stammt der Eindruck des Hässlichen nicht. Eben so wesentlich tragen zu demselben die argen Verzeichnungen bei, welche namentlich an dem linken Bein und dem unförmlich grossen rechten Fusse der Medusa, an dem Oberschenkel des hinteren Kerkopen und darin fühlbar werden, dass alle Figuren in ihren unteren Theilen in reiner Seitenansicht (en profil), in den oberen in eben so reiner Vorderansicht dargestellt sind. Dies ist weniger auffallend bei Herakles und Perseus, um so auffallender dagegen bei den Kerkopen, bei der Medusa, und ganz besonders bei der hinter Perseus als sein göttlicher Beistand angebrachten Athene, während bei den beiden Haupthelden wieder ein anderes Eigenthümliche nicht dieser Metopen allein, sondern sehr vieler alten Kunstwerke, vielleicht aller echten bis zu einer gewissen Zeit, hervortritt, nämlich dass gegen alle Natur und Möglichkeit auch im lebhaften Ausschritt ihre beiden Füsse mit den ganzen Sohlen platt auf den Boden stehn. Endlich tragen wohl auch die breiten und plumpen wenngleich bei den verschiedenen Personen ungleichen Proportionen der Figuren sowie ihre völlig ausdruckslosen Gesichter das Ihrige bei zu dem ungünstigen Eindruck, den die ganzen Werke hervorbringen. Aber auch dieser lässt uns wohl bemerken, dass die einfacheren und gewöhnlicheren Stellungen der schreitenden Helden ungleich besser gelungen sind, als die ungewöhnlicheren der knienden Medusa und der an den Beinen aufgehängten Kerkopen, deren verkehrt herabfallende Locken ebenfalls ungleich misslungener sind, als die kurzen Haare der anderen Personen und als die natürlich liegenden Locken der Medusa. Diesem allgemeinen ersten Eindruck gegenüber kann es verwegen oder wenigstens grillenhaft erscheinen, wenn wir von Lobenswerthem in diesen Sculpturen reden. Und dennoch gebührt ihnen Lob in mehr als einer Beziehung. Zunächst im Ganzen betrachtet, zeigen unsere Reliefs eine sinnige und wohl abgewogene Erfüllung des knapp zugemessenen Raums ihrer Fläche; der Bildhauer hat die Gesetze, welche ihm dieser Raum dictirte, wohl verstanden und zugleich mit Gewissenhaftigkeit und mit bewusster Freiheit behandelt, mit Gewissenhaftigkeit, indem er seine Gruppen so componirte, dass sie sich dem gegebenen Raume und Rahmen genau anpassen, und dass ihre Massen sich symmetrisch abgewogen durch denselben vertheilen, mit bewusster Freiheit, indem nirgend in der Composition die Bedingtheit durch den Rahmen fühlbar wird, sondern, indem die Darstellung in sich natürlich, auch ohne alle Begrenzung gedacht, nicht anders componirt zu sein brauchte. Ferner muss der Fleiss der ganzen Arbeit rühmend anerkannt werden, ein Fleiss, welcher uns zeigt, dass der Künstler mit Liebe bei seinem Werke war, und der sich namentlich in dem energischen Streben nach Naturwahrheit bei der sehr bedeutenden Detailbildung, in der sorgfältigen Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses ausspricht. Wo diese gering erscheint, wie am Gewande der Athene, dürfen wir auf eine Ergänzung durch die Farbe schliessen. Am interessantesten ist diese fleissige Detailarbeit nun unbedingt an den nackten Theilen. Bei aller Plumpheit und Derbheit der Formen offenbart sich in denselben doch eine nicht gewöhnliche Beobachtung und Kenntniss des menschlichen Körpers, und wir sehn deutlich, dass die Schwerfälligkeit nicht auf Ungeschick, sondern auf Absicht und Überzeugung des Künstlers beruht, und eben deshalb den vollen Anspruch auf das Prädicat des Stiles hat. Der Anschauung des Künstlers gemäss sind die grossen

Hauptmuskeln der Brust, der Arme, namentlich aber der Beine, in grösster Breite angelegt, während die Gelenke, namentlich Knie- und Fussgelenke (die Handgelenke sind meistens beschädigt, scheinen aber zurückzustehn), die Übergänge der Muskeln in Sehnen und Bänder in der gedrungeusten, man möchte sagen concentrirtesten Kräftigkeit darstellen. Es ist offenbar Absicht und Zweck des Bildhauers gewesen, in dieser gedrungeunen und unverwüstlichen Kraft seine Hauptpersonen als die gewaltigen Helden der Poesie zu charakterisiren, welche die Ungeheuer der Finsterniss siegreich bekämpfen und mit lästigen Kobolden einen kurzen Process zu machen wissen; hat er, um seinen Zweck zu erreichen, des Guten etwas zu viel gethan, hat er mit seinen Mitteln nicht recht haushalten, so sehn wir eben darin das Ergebniss der Freiheit und das schöpferische Wirken eines künstlerischen Individuums, welches den graden Gegensatz bildet, zu der masshaltenden, glatten, wohlabgewogenen Dutzend- und Tausendmanier der ägyptischen Kunst, mit der man in seltsamer Verblendung auch diese Reliefe ähnlich, ja selbst verwandt hat finden wollen. Einen Gegensatz zu derselben und ihrem festen Canon bilden auch die, wie bereits bemerkt, ungleichen Proportionen der Figuren unserer Reliefe, von denen Herakles 5, Athene $4\frac{3}{4}$, Perseus nur $4\frac{1}{4}$ Kopflängen im Körper haben, während das Verhältniss des Oberkörpers (vom Knie bis zum Gürtel) zu dem Unterkörper (von dem Gürtel zur Sohle) bei Perseus wie 2 : 5, bei Herakles wie 1 : 3 ist.

Fassen wir Alles zusammen, was wir im Einzelnen betrachtet haben, so werden wir gestehn müssen, dass wir das Bild eines eigenthümlich und frei entwickelten, scharf ausgeprägten, noch befangenen, aber in sich soliden Stiles vor uns haben, und dass wir uns durch dieses uralte Werk griechischer Hände in seiner Selbständigkeit und Tüchtigkeit auf eine lange Stufenfolge immer vollendeterer Leistungen hingewiesen fühlen, was bei ägyptischen und indischen Werken niemals der Fall ist.

Als das zweite datirbare Denkmal dieser Zeit galt das sogenannte Harpyienmonument von Xanthos in Lykien, dessen Entstehung Welcker (in Müller's Handbuch §. 90*) vor Ol. 58, 3 (545 v. Chr.) angesetzt hat. So scheinbar seine Gründe für diese Datirung sind, so wenig kann ich sie für durchschlagend halten, wie ich dies und die Wahrscheinlichkeit einer späteren Entstehungszeit des merkwürdigen Denkmals (Zeitschr. f. d. Alterthumswissenschaft 1856. Nr. 37) darzulegen versucht habe.

Wir haben demnach für die Zuweisung von Sculpturwerken an die Zeit der 40er bis 60er Oll. aus dieser Periode selbst nur den einen datirten Anhalt an den selinuntischen Reliefen, natürlich einen solchen von sehr zweifelhaftem Werthe. Ja sogar von noch geringerem als vielleicht mancher unserer Leser bei dem charaktervollen Stil dieser Denkmäler glauben mag, deswegen, weil uns die Bildwerke aller folgenden Epochen, ganz besonders fühlbar diejenigen, welche der nächsten Entwicklungsstufe angehören, zeigen, dass die Kunst keineswegs in allen ihren Localen gleichmässig fortschritt, dass keineswegs der Stil aller gleichzeitigen Sculpturen auch ein gleicher ist. Es ist nun wohl einleuchtend, wie sehr uns diese wichtige Thatsache, auf welche ich zurückkomme, und welche ich in ihren Consequenzen darzulegen suchen werde, die chronologische Kritik der ältesten Monumente erschweren muss. Dennoch dürfen wir an der Möglichkeit einer solchen nicht verzweifeln, und werden uns wohl berechtigt halten dürfen, im Hinblick auf das, was wir in der nächstfolgenden Zeit erreicht sehn, eine kleine Anzahl im Ganzen hinter diesen Leistungen zurückstehender Bild-

werke als die nothwendigen oder wahrscheinlichen Vorstufen jener der Zeit zuzuweisen, von der wir jetzt reden.

Zu diesen gehört vor Allen eine kleine Anzahl merkwürdiger Marmorbilder, welche bei Identität des Gegenstandes auch eine grosse Übereinstimmung im Stil zeigen, welche jedoch feinere Unterschiede und eine Abstufung des Werthes dieser Werke nicht ausschliesst. Es sind dies sehr alterthümliche, steifstehende männliche Statuen, welche, an verschiedenen Orten Griechenlands gefunden, nach Analogie späterer verwandter Darstellungen und nach einigen sonstigen Gründen auf Apollon bezogen werden. Von den alterthümlichsten dieser alterthümlichen Sculpturen stammt das am besten, wengleich nicht ganz erhaltene Exemplar, welches jetzt im athenischen Museum im Theseustempel bewahrt wird, von der Insel Thera; eine, freilich durchaus ungenügende Abbildung des lebensgrossen Monuments findet sich in Müller's Arch. Mittheilungen, herausg. von A. Schöll, Taf. 4, Nr. 8. Mit derselben stimmt ein ebendasselbst aufbewahrtes, aber etwas kleineres und unvollendet auf Naxos gefundenes Exemplar überein, sowie zwei dergleichen von kolossalen Dimensionen, von denen eines nur erst aus dem Rohen gehauen auf Naxos im Steinbruch, das andere, von welchem manche Stücke verschleppt sind, in Trümmern auf Delos liegt (s. Ross Inselreisen I, 81, und Welcker's Alte Denkm. II, S. 399 ff.). Von einem anderen ebenfalls ganz ähnlichen Exemplar ist der Kopf durch Lord Elgin in das britische Museum gebracht worden, welches unter seinen kleinen Bronzen, auch noch ein nur 7 Zoll grosses Bildchen bewahrt, das ebenfalls dieser Reihe angehört. Wir führen diese Statuen unsern Lesern in einem Exemplar vor, welches als das vorzüglichste derselben gelten kann, sowie es durch vollkommene Erhaltung bis in's Kleinste ausgezeichnet ist, und für dessen beiliegende Zeichnung wir, da sie nach einem guten Gypsabguss im leipziger archäol. Museum angefertigt worden ist, die volle Garantie übernehmen.

Diese Statue wurde an der Stelle des alten Städtchens Tenea, in welchem Apollon den Hauptcult hatte, anderthalb Meilen von Korinth gefunden und ist in das athenische Museum geschafft. Je meisterhafter die äusserliche Technik, das eigentliche Machwerk dieser Sculptur ist, um so bedeutsamer und wichtiger erscheint uns die volle Eigenthümlichkeit des ältesten Kunststils, welche allen ihren Formen mit der bewusstesten Absicht von dem Verfertiger, unbedingt einem achtungswerthen Künstler, aufgeprägt ist. Das Bild von mittlerer Lebensgrösse steht vollkommen grade aufrecht, die Arme mit geschlossenen Händen fest an den Körper herabgestreckt, die Beine in einem gehaltenen Ausschritt getrennt und die Füsse fast in eine Ebene und mit beiden Sohlen platt auftretend vor einander gestellt. Es ist dies das für ägyptisch gehaltene Schema der dädalischen Bildner, welches bei Götterstatuen noch beibehalten wurde, als die Kunst in anderen Gegenständen bereits eine grosse Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen erreicht hatte. Gewiss also nicht aus künstlerischem Unvermögen, schwerlich auch gemäss einer religiösen oder hieratischen Regel oder einem Priestergebot, sondern indem die jugendliche Kunst durch diese durchaus ruhige Haltung das Cultusbild zum Abbild des ewigen, dem Wechsel des Menschlichen enthobenen, von Leiden und Leidenschaften befreiten Gottheit zu machen, das Götterbild dem Individualismus mit seiner endlichen Beschränktheit zu entheben und dasselbe zum Ideellen oder zum religiös Begrifflichen zu steigern strebte, sowie sie durch das uns allerdings einfältig erscheinende Lächeln des Gesichtes theils die gna-

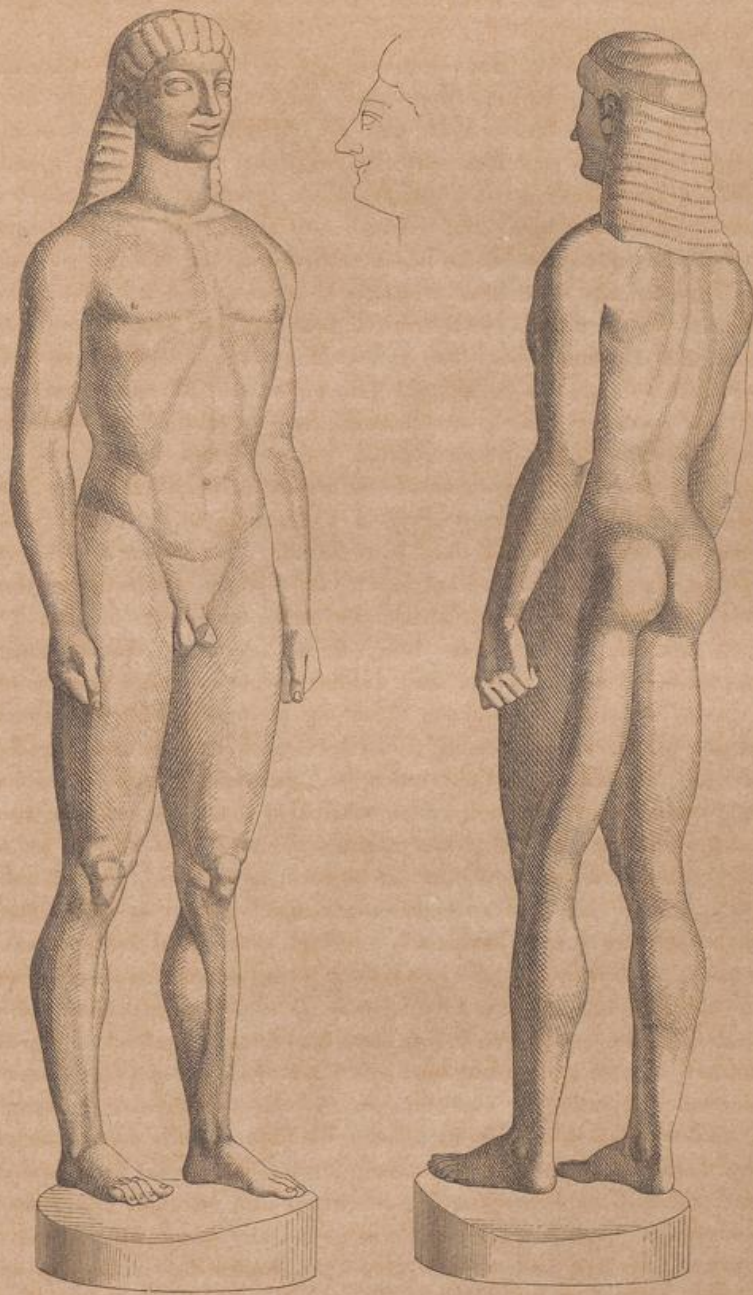


Fig. 7. Apollon von Tenea.

denvolle, theils die allem Leid enthobene, leicht lebende, selige Gottheit, wie Homer sie nennt, zu vergegenwärtigen glaubte.

Ist hierin allerdings ein Zug zum Idealen gegeben, so waltet doch in der Darstellung und Formgebung der gesündeste Naturalismus, eben der Naturalismus, welcher die griechische Kunst von orientalischen Abenteuerlichkeiten fern hielt, und sie allgemach auf dem einzigen für die bildende Kunst wirklich betretbaren Wege zum Idealismus emporführte. Es ist unverkennbar, dass der Künstler unserer Statue grade so gut wie sein College, dem wir die selinuntischen Reliefs verdanken, von umfassender Naturbeobachtung des menschlichen Körpers ausgegangen und auf's Eifrigste bestrebt, mit allen seinen Mitteln bemüht gewesen ist, seine Statue der beobachteten Natur getreu zu gestalten. Dies solide Bestreben bezeugt uns nicht am wenigsten der Umstand, dass der Künstler seine Zwecke nicht durchweg in gleichem Masse erreicht hat, dass wir genau sehen können, wie weit sein Vermögen reichte und wo dasselbe seine Grenze fand. Diejenigen Theile des menschlichen Körpers nämlich, welche durch markirte Formen, schärfere und mannigfaltigere Umrisse und bestimmter gegen einander abgegrenzte Flächen der Beobachtung einen leichteren Anhalt bieten, wie die Extremitäten im Vergleich zum Rumpf, die Gelenke im Vergleich zu den Hauptmassen der Glieder, diese sind nach dem Verhältniss eben dieser Abstufung dem Künstler besser gelungen. So zeichnen sich die Füße bis über den Enkelknochen vor allen übrigen Theilen des Körpers durch Natürlichkeit und Zierlichkeit aus und sind fast tadellos gebildet; so zeigen die Beine und Arme, trotzdem dass die grossen Muskelpartien zu mächtig, die Gelenke zu zart sind, der Knochenbau zu scharf hervorgehoben, dennoch eine ganz andere, ungleich präcisere und detaillirtere Modellirung als der Rumpf, namentlich der Bauch, die Brust, die vordere Halsfläche, so ist endlich selbst der Rücken, in welchem die scharf markirte Wirbelsäule nebst der in grossen Partien bestimmt auftretenden Musculatur fühlbarer gesonderte Flächen bietet, vorzüglicher, naturwahrer gestaltet als die Vorderseite, wo Hals, Brust und Bauch ohne alle freiere Bewegung der leise in einander verschmelzenden Musculatur fast in glatten Flächen gearbeitet sind, aus denen nur die Schlüsselbeine und der Bogen des Rippenschlusses mit trockener Schärfe hervortreten. Grade in dieser näher beleuchteten Ungleichheit liegt jener Individualismus schon dieses hochalterthümlichen griechischen Bildwerks, liegt dasjenige, was uns sofort bei seinem Anblick an die beobachtende, gestaltende, arbeitende Persönlichkeit seines Verfertigers gemahnt, dasjenige, was den schroffsten Gegensatz gegen alles sogenannte Stilisirte und Conventionele, wie gegen die glatte, typische und canonische Regelmässigkeit ägyptischer Werke bildet, die jeglichen Theil des Körpers in gleichem Grade von Vollendung dargestellt zeigt. Mögen deshalb auch die Porportionen unserer Statue, die grosse Schlankheit derselben (8 Kopflängen im Körper) von ägyptischen Proportionen nicht gar entfernt sein, obwohl die Breite der Schultern und die Schmalheit der Hüften bei ägyptischen Werken mit der Schmalheit der sehr tief hangenden Schultern unserer Statue und der mässigen Breite ihrer Hüften keineswegs übereinstimmt, so können wir doch mit Gewissheit behaupten, dass selbst das ungeübteste Auge die Differenzen unseres Apollon und einer ägyptischen Statue sehr wohl empfinden wird, wenn beide zu unmittelbarer Vergleichung gezogen werden können. Gänzlich von allem Ägyptischen verschieden ist die Gesichtsbildung, ist diese flache Stirn, der

lächelnde Mund, diese gekniffene, wie Brust und Bauch athemlose Nase, dieses harte und doch kleinliche Kinn, sind diese wie vorgequollen hoch liegenden Augen, ist endlich die Lockenperrücke, die sich in einer steifen Wellenlinie über die Stirn hinzieht und, von einem schmalen Bande gehalten, in breiter Masse auf den Nacken herabfällt. Dieser Gesichtstypus beruht eben so gut auf Beobachtung der Natur, wie die Bildung des Körpers, ist nichts Anderes als eine noch unschöne Darstellung der nationalen Züge, enthält den Keim des sogenannten griechischen Profils, welches wir ebenfalls noch unschön, aber doch weiter entwickelt bei den Ägineten wiederfinden, welches aber im Ganzen wie im Einzelnen, in der rohesten wie in der vollendetsten Darstellung ein ganz anderes ist, als der ebenfalls nationaleigenthümliche Typus der ägyptischen Bildwerke.

Neben diese von den Inseln und aus der Peloponnes stammende Werke dürften wir wohl berechtigt sein, auch einige aus attischer Kunst stammende Sculpturen zu stellen, nicht sowohl deswegen, weil dieselben im Grossen und Ganzen einen Stil zeigen, welchen wir mit den betrachteten Denkmälern eher als mit denen der folgenden Zeit in Parallele bringen können, denn von solchen allgemeinen Stilähnlichkeiten bei mancherlei Differenzen im Einzelnen ist ein nur misslicher Schluss auf Gleichzeitigkeit; sondern weil die attische Kunst in der unmittelbar folgenden Zeit, aus der uns die ersten Einzelnamen attischer Künstler überliefert werden, einen Grad der Entwicklung zeigt, als deren nothwendige Vorstufe in dieser Zeit der in den Dädalidengeschlechtern geübten Kunst eben die in Rede stehenden Werke erscheinen. Von den attischen Sculpturwerken sehr alten Stils, welche auf diese Zeit bezogen worden sind oder bezogen werden können, heben wir nur ein paar der bedeutendsten hervor, da es natürlich hier durchaus nicht auf eine möglichst lange Liste von Werken ankommen kann, deren Zeitalter obendrein unverbürgt und jedenfalls zweifelhaft ist, sondern nur auf eine möglichst charakteristische Auswahl. Als Vertreterin der statuarischen Sculptur wählen wir eine sitzende Athene von parischem Marmor in Lebensgrösse, welche am Nordabhang der Akropolis unter der Aglaurosgrötte gefunden wurde, und von der wir eine, wengleich besonders für das Stilistische nur ungenügende Abbildung²⁸⁾ hiernächst (Fig. 8.) mittheilen. Der Kopf und die Arme vom Ellenbogen an sind abgebrochen, die Oberfläche ist angegriffen, im Übrigen die Erhaltung gut. Die Göttin sitzt eben so ruhig wie der Apollon von Tenea ruhig steht, mit nahe aneinander gestellten Beinen, das linke etwas vorgerückt; der Oberkörper ist in natürlicher Haltung aufgerichtet, die Unterarme werden auf den sammt ihnen abgebrochenen Stuhllehnen ruhig aufgelegt, nicht etwa Attribute gehalten haben. Bekleidet ist die Göttin mit einem langen bis auf die Füsse reichenden Gewande mit geknöpften Ärmeln, in dessen Darstellung durch linde Falten an Leib und Schooss die Nachahmung des feinen Wollenstoffs angestrebt ist. Das Gewand ist von beiden Seiten nach vorn zusammengenommen, so dass sich in der Mitte der glatte Streifen bildet, der bei mehren Athenebildern des alten Stils, so bei dem der Äginetengruppe und dem hieratischen des dresdner Museums (unten Fig. 13 und 27) wiederkehrt und mit Unrecht für ägyptisch gilt (s. oben S. 27). Die Ägis hängt kragenartig um die Schultern und tief über die Brust herab; auf ihrer Mitte sehn wir ein ziemlich kreisrundes Schild, auf dem wahrscheinlich das Medusenhaupt gemalt war, während der Rand in kleinen Bogen gebrochen ist, an deren durchbohrten Zwickeln

entweder Troddeln oder noch wahrscheinlicher kleine Schlangen von Bronze befestigt waren. Dicke Zöpfe fallen über Nacken und Schultern herab, kleinere Partien des Haars liegen auf der Brust. Der Stil dieser Statue ist von fühlbarer Echtheit des Alterthümlichen; gegen denjenigen der Pallas von Ägina steht er an Sorgfalt und Schärfe zurück, während er vorzüglicher erscheint als der der selunntischen Metopen. Eine gewisse Wärme und Fülle im Ausdruck des Lebens wird hervorgehoben, und die im Ganzen sinnige, fließende Behandlung des Gewandes können wir selbst in der Zeichnung erkennen. Höher hinauf als die äginetischen Giebelgruppen wird diese Statue allgemein angesetzt, und da, wie wir sehn werden, die Ägineten der Mitte der 60er Olympiaden angehören, so werden wir schwerlich sehr irren, wenn wir diese Statue ein starkes Menschenalter weiter hinauf, also aus dem Ende der 50er Oll., d. h. in runder Summe aus dem Jahre 550 v. Chr. datiren.

Von alterthümlichen Reliefs stellen wir neben diese Statue eine Grabstele von pentelischen Marmor, welche 1832 bei Belanideza im attischen Küstenstrich gefunden wurde²⁹). Sie ist, ein schmaler hoher Pfeiler von nur 5 Zoll Dicke, dessen Masse (in Metern) unserer Zeichnung beigelegt sind, das Grabmal eines Aristion, wie uns eine Inschrift an der Basis lehrt, während eine zweite Inschrift in einem Bande unmittelbar unter den Füßen der Relieffigur die Angabe des Künstlers, nämlich die Worte „Werk des Aristokles“ enthält. Diese Inschriften haben die Datirung des interessanten Werkes nicht wenig verwickelt, und zwar sowohl durch die Buchstabenformen, welche man einer späteren Zeit zuschrieb als die ist, welche wir für das Relief annehmen, wie auch durch den Umstand, dass man in dem Namen des Künstlers einen Aristokles wiederzufinden meinte, der nach einer allerdings wahrscheinlichen Rechnung gegen das Ende der 70er Olympiaden fällt³⁰). In diese Zeit also glaubte man auch das Relief versetzen zu müssen und mit demselben eine andere Inschrift mit dem Künstlernamen Aristokles, welche (bustrophedon geschrieben, s. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 106) die Merkmale des höchsten Alterthums an sich trägt. Aber diese Combination ist durchaus unhaltbar und unmöglich, weil sie unser Werk, und zwar als dasjenige nicht etwa eines Steinmetzen, sondern eines namhaften Künstlers, in eine Zeit rücken würde, aus welcher die Sculpturen an den Bauten des Kimon, die Metopen und der Fries des s. g. Theseion stammen, Sculpturen, welche an Schön-



Fig. 8. Sitzende Athenestatue aus Athen.



Fig. 9. Grabstele des Aristion,
Aristokles' Werk.

heit und Freiheit hinter dem Vollendetsten kaum merkbar zurückstehn. Der Zeit nach allein wäre es möglich, dass der Verfertiger unseres Reliefs der Grossvater jenes Aristokles aus dem Ende der 70er Oll. wäre, dessen Enkel denselben Namen führte, wie ein solches Wiederkehren des Namens des Grossvaters beim Enkel gewöhnlich war, allein wahrscheinlich ist unter ihnen keinerlei Zusammenhang; in die Zeit aber dieses Grossvaters des bezeichneten Aristokles, also etwa an das Ende der 50er Olympiaden, in die Zeit der eben betrachteten Athenestatue allein passt unser Relief, und in dieselbe auch die sehr alterthümliche Inschrift, in der derselbe Künstlernamen wiederkehrt.

Wenn wir oben auf die Unmöglichkeit hingewiesen haben, unser Grabrelief, welches einen attischen Schwergertüsteten in ruhiger Paradedstellung darstellt, in die Zeit der kimonischen Verwaltung zu versetzen, dasselbe mit den Sculpturen an den Bauten des Kimon zu vergleichen, so möchten wir dadurch unsere Leser nicht gegen die Erkenntniss der eigenthümlichen Vorzüge dieser im reinsten alten Stile gehaltenen Arbeit voreingenommen haben. Diese Vorzüge bestehn sowohl in der Composition wie in der Ausführung. Die Composition anlangend, ist die Haltung fest ohne Steifheit, durchaus wie freiwillig und absichtlich gewählt, die Figur ist auf's beste und unter einer sinnigen Abwägung der Massen des Körpers in den Rahmen hineingestellt („hineinökonomisirt“ wie Müller sagt), den sie, grade wie die Reliefe von Selinunt vollständig erfüllt, ohne von demselben bedingt zu erscheinen. Schon dadurch, durch dieses Ehrenfeste, kräftig Feierliche und Parademässige in der Haltung des tapfern alten Mannen der attischen Zopfzeit erweckt das Werk unser Wohlgefallen; dieses Wohlgefallen kann nur zunehmen, wenn wir die gewissenhafte Wahrung des Reliefstils in der kräftigen,

aber immer dem Ganzen untergeordneten Behandlung des Details und der Fläche innerhalb des strengen und doch zarten Umrisses wahrnehmen. Dieser Umriss selbst ist allerdings nicht ohne Fehler; der Oberschenkel ist in zu gewaltiger Breite angelegt, und seine Linien verlaufen ohne Absatz in die des Leibes, die Arme sind ein wenig zu kurz, die Füsse stehn in der charakteristischen, schon mehrmals bemerkten Weise, obgleich vor einander gestellt, beide mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden, verzeichnet ist auch die rechte herabhängende Hand, endlich ist in dem, ohne sonderlichen Ausdruck, sogar mit einer Spur des süsslichen Lächelns des Apollon von Tenea gearbeiteten Gesichte das Auge wie bei den älteren Vasenbildern und Münzen bei

Profilansicht des Kopfes fast wie en face gebildet. Aber diese Verzeichnungen haben bei Weitem nicht das Störende wie die der selinuntischen Metopen, und heben den guten Gesamteindruck der in kräftigen Proportionen (nur 6 Kopflängen im Körper) entworfenen Figur nicht auf. Die Behandlung der Flächen innerhalb des Umrisses ist nicht völlig gleichmässig; am naturwahrsten und detaillirtesten ist, wie am Apollon von Tenea, die Musculatur an den Beinen, wo besonders die Knie und Enkel mit grossem Fleiss gearbeitet sind, aber auch der Oberschenkel ist mit Verstand ausgebildet, und die Musculatur des Unterschenkels selbst durch die Beinschienen hindurch sorgfältig angegeben. Am allerfeinsten durchgebildet sind auch hier die Füsse, an denen die Zehen auffallend, fast fingerartig lang und dünn gehalten sind; geringer erscheint die Flächenbehandlung der Arme, bei denen die feineren Modellirungen am Handgelenk ganz fehlen, während der Hals bis zu dem Grade richtig ausgearbeitet ist, um den Eindruck der Kraft zu machen; das Haar hängt in kürzeren Locken über der Stirn, in längeren, regelmässig gewundenen in den Nacken; der Bart ist keilförmig. Die übrigen Körpertheile sind durch die Rüstung verhüllt, welche noch nicht, wie in späteren Werken, als gleichsam durchscheinend gehalten, sondern in vollem Realismus als ein festes Metallkleid gearbeitet ist. Diese Rüstung besteht über einem feingefalteten Panzerhemd aus dem Harnisch, der durch mit Löwenköpfen verzierte Achselklappen über den Schultern gehalten, bis zum Gürtel herabreicht, von dem abwärts er sich in einer doppelten Lage erzbeschlagener Lederlappen fortsetzt, welche als beweglich, obwohl schützend, doch keine Bewegung und Beugung hemmen. Dazu kommen Beinschienen, ein enganliegender Helm und die gewaltige Lanze.

Ein eigenes, nicht geringes Interesse nehmen die reichlichen Farbspuren dieses Reliefs in Anspruch, durch welche leider bisher dessen Abformung verhindert wurde, obwohl diese durch Auflegung von Goldschlägerhäutchen oder Stanniol durchaus gefahrlos gemacht werden könnte. Der Grund des Reliefs zeigt Roth; die nackten Theile bis auf Lippen und Augen waren ungefärbt, die Haare lassen Spuren von dunkler Färbung erkennen, Helm und Panzer waren erzfarben oder blau, die Verzierungen auf dem letzteren sind roth und weiss, das Panzerhemd roth umsäumt. Eine schöne Abbildung der obern Hälfte der Figur mit den Farben ist in des Grafen de Laborde leider unvollendet gebliebenen Werke über den Parthenon, eine kleinere vollständige in Falkener's Museum of classical antiquities I. zu S. 252.

Diese näher betrachteten Sculpturwerke mögen als Repräsentanten der Kunstentwicklung von den 40er bis zu den ersten 60er Oll. (etwa 620—530) gelten; und als die hervorragendsten den Massstab zur Beurteilung sonstiger alter Marmorwerke bilden, die wir hier nicht im Einzelnen betrachten können, so wenig wie eine nicht ganz unansehnliche Reihe kleiner Bronzestatuetten, die allerdings zum Theil alterthümlich genug aussehn, für die aber, da sie nicht Werke namhafter Meister, sondern untergeordneter Arbeiter und Handwerker waren, die Zuweisung an diese oder die zunächst folgende Zeit noch ungleich misslicher erscheint, als bei den betrachteten grösseren Werken. Denn dass man diese kleinen Figuren nicht allein nach dem Besser und Schlechter chronologisch ordnen dürfe, wird jeder Einsichtige begreifen. Wir behalten es uns demnach vor, die bekanntesten derselben am Schlusse des nächsten von den Denkmälern handelnden Capitels, zu besprechen, woselbst wir auch die nachgeahmt alterthümlichen Arbeiten anhängen werden, welche

auf zwei Zeitabschnitte zu vertheilen bare Willkür sein würde. Vergewärtigen wir uns deshalb in einem kurzen Schlussworte dieses Capitels die Hauptpunkte und Resultate der bisherigen Betrachtungen über die Kunst im Zeitalter der Erfindungen und Anfänge, so haben wir zuerst nochmals auf die vorzüglichsten Locale der Kunstübung hinzuweisen. Unter diesen treten die Inseln besonders bedeutend hervor, Kreta mit Dipoinos und Skyllis, den ersten weithin berühmten Marmorbildnern, Samos mit den Erfindern des Erzgusses Rhoikos und Theodoros, Chios mit dem Erfinder der Eisenlöthung und der berühmten Familie der Marmorbildner Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis, Naxos mit dem Erfinder des Marmor-sägens Byzes oder Euergos, endlich Ägina mit dem vielgenannten Smilis. Von den Inseln, namentlich von Kreta, sahen wir die Kunst sich nach der Peloponnes hinüberziehen, wo in Korinth eine uralte Kunstthätigkeit glänzt, die Kypseliden die Kunst fördern, und wo in der erneuten Thonbildnerei des Butades die Vorstufe des Erzgusses geschaffen wird, wo ferner Sikyon, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, schon lange einen lebhaften Betrieb der Erzbildnerei hatte, während auch in Argos in der folgenden Zeit Künstler genannt werden, die sich rühmen die Kunst zu üben, wie sie dieselbe von den Vätern lernten. In die Peloponnes fällt der Schwerpunkt der Thätigkeit der kretischen Meister, die Sikyon, Ambrakia, Kleonä mit ihren Werken erfüllen und in Sparta die erste Künstlerschule gründen. Daneben muss Kleinasien genannt werden, indem Bathykses' Ruhm auf eine dort blühende Kunst hinweist, während Unteritalien durch Klearchos von Rhegion und Sicilien durch die selinuntischen Werke in den Kreis der Kunst eintreten. Athen dagegen wird noch gar nicht genannt; daselbst wirken nur die alten Dädalidengeschlechter, von deren Tüchtigkeit wir uns, auch ohne dass die Geschichte ihre Namen verzeichnet hat, aus den betrachteten Werken eine nicht geringe Vorstellung gebildet haben.

Fassen wir demnächst die verwendeten Materialien und die Technik in's Auge, so finden wir alle Materialien in Gebrauch, welche auch die spätere Kunst verwendet, ebenso sind alle Arten der Technik vorhanden, die nur, freilich zum Theil wesentlich, zu verbessern der folgenden Zeit übrig blieb. Es wurde in Marmor gehauen, Erz gegossen und getrieben, Gold und Elfenbein zu Statuen verbunden, man schuf Rundbilder und Reliefe, selbständige Werke und solche, die sich einem architektonischen Ganzen einfügten. Bemerkenswerth ist das frühe Unternehmen der Ausführung umfang- und figurenreicher Werke, wie die Lade des Kypselos und der Thron in Amyklä, daneben der Beginn der statuarischen Gruppencomposition in der Schule des Dipoinos und Skyllis und der Giebelgruppen, welche durch Bupalos und Athenis eine erste Stufe der Vollendung erreichen. Aus den erhaltenen Werken lernen wir eine bei aller Beschränktheit durchaus tüchtige und solide, auf freier Naturanschauung beruhende, ihrer äusserlichen Mittel völlig gewisse Technik kennen, während wir die Verschiedenheit des Stils in den Arbeiten der verschiedenen Orte fühlbar genug hervortreten sahen, um unsere Aufmerksamkeit für die Folge auf diese immer bedeutender hervortretenden Differenzen zu richten.

Als Gegenstände der Darstellung finden wir, wo immer sie uns genannt werden oder erhalten sind, so überwiegend religiöse und überhaupt mythologische Stoffe, dass die aussermythischen nur einzelne Ausnahmen bilden. Statuarisch ausgeführt werden nur Götter und vergötterte Heroen, in Relief alle durch die Poesie

popularisirte Kreise des Mythos. Und zwar bildet ausser einzelnen localen Sagen das Epos die Hauptunterlage der bildenden Kunst. Als die ausnahmsweise nicht mythologischen Gegenstände erscheinen einige Porträts, so die zweifelhafte Statue des Theodoros, so eine andere eines zweiten, sonst wenig bekannten Künstlers Cheirisophos, so endlich Bathykles mit seinen Genossen am amykläischen Throne. Wichtiger als diese Künstlerbilder sind die Statuen olympischer Sieger, weil an ihnen in der Folgezeit die Kunst eine grosse Entwicklung durchmachen sollte. Da wir die Zeit, von der wir reden als diejenige der Erfindungen und Anfänge bezeichnet haben, so ist es nicht uninteressant zu sehn, dass auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger in dieselbe fallen. Siegerstatuen kamen nach Pausanias (6, 18, 5) gegen die 60. Olympiade (540 v. Chr.) in allgemeinen Gebrauch, müssen folglich schon früher einzeln in nicht zu kleiner Zahl vorhanden gewesen sein, so dass wir die drei, welche wir aus unserer Zeit namentlich kennen, diejenige des Praxidamas von Ägina aus Cypressenholz (Ol. 58), diejenige des Rhexibios von Opus aus Feigenholz (Ol. 61) und diejenige des Arrhachion von Phigalia (Ol. 53) aus Stein, nur für die zufällig allein überlieferten halten können. Mehr als das Aufnehmen dieses wichtigen Zweiges der Kunstdarstellungen soll übrigens dieser älteren Zeit nicht zugesprochen werden, die Hauptentwicklung desselben gehört den nächsten Menschenaltern, die sich auch hierin als das Zeitalter der Ausbreitung und Ausbildung bekunden.

Als Gesamtcharakter der Kunst in dem Zeitalter der Anfänge können wir das eifrige und glückliche Streben nach Erhebung der Kunst aus dem Handwerk hinstellen, verbunden mit grosser Rührigkeit und einer dem Individuum Raum schaffenden Freiheit und Kühnheit, welche die Bande des Hergebrachten durchbricht und neue Bahnen aufsucht. In dieser Freiheit und Kühnheit, in diesem Hervortreten des Individuums aus der Zunft und ihren Regeln liegt aber eben das, was die Kunst principiell und fundamental vom Handwerk unterscheidet.

VIERTES CAPITEL.

Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 60—80.

Die bisher betrachtete Zeit haben wir als die der Erfindungen und Anfänge bezeichnet, und diese Bezeichnung hoffentlich vor unsern Lesern gerechtfertigt, die jetzt zu besprechende Zeit nennen wir diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst, und hoffen, dass es unserer folgenden Darstellung gelingen wird, auch diesen Namen zu rechtfertigen. So wie wir als Gesamtcharakter der Kunst in den 40er bis 60er Oll. die Erhebung aus dem Handwerk aufgestellt haben, so haben wir im Gegensatze hiezu den Gesamtcharakter der 60er und 70er Olympiaden dahin zu bezeichnen, dass die allseitig ausgebreitete und erstarkte Kunst zu so bewusster und