



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Viertes Capitel. Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst.
01.60-80

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

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

freier Stileigenthümlichkeit gelangt, dass zuerst bei den Künstlern dieser Periode in den Berichten der Alten von einem persönlichen Stil der einzelnen Künstler die Rede ist. Dieser Umstand macht nun eine Trennung der beiden Zeiträume von einander allerdings innerhalb der Gesamtperiode der alten Kunst nothwendig, und diese Trennung wird auch äusserlich dadurch bezeichnet, dass, obwohl rein chronologisch gefasst, der Anfang des neueren Zeitraums sich nicht an das Ende des älteren anschliesst, sondern vielmehr die Ausläufer der älteren Zeit, z. B. in der Schule des Dipoinos und Skyllis ziemlich beträchtlich in die neuere Zeit hineinragen, dennoch zwischen den beiden Zeiträumen keine Verbindung, kein sichtbarer Zusammenhang stattfindet, sondern dass wir um die Zeit der 60. Olympiade vielfache neue Anfänge bemerken, von denen aus die Kunst sich bis zur Zeit der Vollendung fortarbeitet. Einflüsse und Einwirkungen der älteren auf die neuere Zeit sind dadurch natürlich nicht ausgeschlossen, so wenig wie in irgend einer Beziehung eine ältere Periode aufhören kann die thatsächliche Grundlage einer jüngeren zu sein, wieweil die jüngere die Leistungen und Resultate der vorangegangenen Zeit nicht direct aufnimmt und fortbildet. So viel von dem Anfang dieses neuen Zeitraums; sein Ende wird durch die neue Zeit bezeichnet, welche für Griechenland mit den Siegen über die Perser begann, die Zeit der höchsten Vollendung, in welche die Kunst, von der wir jetzt reden, allerdings fast eben so hineinragt, wie die ältere Kunst in diese, welche aber trotzdem ebenfalls neue Anfänge hat und neue Wege betritt, die im Ganzen und Grossen der alten Kunst verschlossen blieben. Die Meister, mit denen wir es jetzt zu thun haben, wirkten noch, meistens als hochbetagte Männer, als der grosse Sohn und Vertreter der neuen Zeit, Phidias, als Mann in der Blüthe der Jahre schon den ewigen Grenzstein der alten und neuen Zeit aufgerichtet hatte; sie lebten und wirkten noch ungefähr wie jene Marathonkämpfer, die glorreichen Vertreter Alt-Athens, an deren Hoplitensphalanx sich die erste grosse Woge der Barbarenfluth gebrochen hatte, lebten und wirkten, als 10 Jahre später in der Seeschlacht von Salamis Neu-Athen an der Spitze des siegreichen Griechenlands jene Barbarenfluthen für alle Zeiten zurückwarf und zerstreute. Wir kommen beim Beginn der folgenden Periode auf den in diesen 10 Jahren in der Politik wie in der Kunst innerlich vollzogenen Umschwung zurück, und wollen hier nur noch zum besseren Verständniss der im Folgenden zu behandelnden Entwicklung der Kunst ganz flüchtig an die gleichzeitige Entwicklung in Politik und Litteratur erinnern.

Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, Polykrates auf Samos (bis Ol. 64, 2, 522 v. Chr.) die Peisistratiden in Athen (bis Ol. 67, 2, 510) die Gewaltherrscher der sicilischen Städte, Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind das meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republicanischen Sinne gleichzeitig auftreten mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der grösseren Staaten, mit grossartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüthe der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Äginas, denen durch die Vertreibung der Peisistratiden, von der Herodot (5, 87) den Aufschwung datirt, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des äolischen und dorischen Stammes, welche das an Altersschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte,

zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter Thespis Führung Ol. 61, 536—532 zuerst auftritt. Bald darauf (Ol. 63, 3, 525) wurde Äschylos geboren, nächst ihm Pindar (Ol. 65, 3, 517), neben welchen der ältere (Ol. 56, 1, 556 geborene) Simonides wirkt, so dass diejenigen in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende grosse Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehn; der Ol. 70, 1, 500 v. Chr. erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perser wird Ol. 72, 1, 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. Im Jahre 491 fordert Dareios trotz der unglücklichen Anfänge seiner Unternehmungen von den griechischen Staaten die Unterwerfung durch Übersendung von Erde und Wasser; die Inselstaaten folgen dem Gebote, unter ihnen Ägina, dessen Macht in einem in demselben Jahre gegen Athen geführten Kriege in der besten Blüthe geknickt wird. Die weiteren Daten sind allbekannt; 490 endet der erste Zug der Perser in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis und Plataä gebrochen. Perikles' Verwaltungsantritt Ol. 79, 4 (460) bringt in der Politik, Sophokles' erster Sieg Ol. 77, 4 (468) in der Litteratur, und Phidias' Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Ol. 80 (459) in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.

Die Darstellung der Plastik dieser Zeit müssen wir in zwei Abtheilungen zerlegen, deren erstere die Künstlergeschichte, und deren zweite die Betrachtung der erhaltenen Monumente umfasst, und zwar deshalb, weil sowohl die Künstlergeschichte reich an Namen und an bedeutungsvollen Thatsachen, wie auch der erhaltenen Denkmäler eine grosse Zahl ist, ohne dass sie jedoch in den überwiegend meisten Fällen auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden können. Wir beginnen mit der Künstlergeschichte, für welche wir die Locale der Kunstübung, innerhalb deren sich die Schulen gestalten, zum Leitfaden nehmen. Natürlich blicken wir zuerst nach denjenigen Orten, wo wir bereits in der vorhergegangenen Zeit die Kunst in Blüthe oder in Betrieb fanden. In vielen derselben aber scheint auf die hohe Fluth eine tiefe Ebbe gefolgt zu sein; so liegt aus den griechischen Staaten der kleinasiatischen Küste keine Nachricht über irgend einen bedeutenden Künstler vor; von den Inseln treten allerdings einzelne Künstlernamen hervor, so von Kreta, Samos, Paros, Thasos, jedoch ist unter ihnen keiner, der in der Bildkunst zu besonderem Ruhm gelangt wäre oder an den sich Nachrichten über bedeutende Erweiterungen der Kunst knüpfen. Auch Unteritalien bietet ausser dem weiter unten besonders zu besprechenden Pythagoras von Rhegion nur einen Künstlernamen, den wir wie diejenigen von den Inseln übergehen, weil sie für unsere Zwecke ohne Wichtigkeit sind³¹). Constanter scheint sich die Kunst in Hellas und in der Peloponnes erhalten und in diese Zeit fortgepflanzt zu haben, obwohl auch hier nicht grade die im vorigen Zeitraum voranstehenden Orte in erster Reihe wieder erscheinen. Beginnen wir mit der Peloponnes.

1. Argos.

Ausser der vorübergehenden Thätigkeit des Dipoinos und Skyllis in oder für Argos bezeugen uns die beiden argivischen Künstler dieser Periode, Chrysothemis und Eutelidas, welche die Kunst übten, „wie sie dieselbe von den Vätern gelernt hatten“, das frühere Vorhandensein einer einheimischen Kunst. Dieselbe wird in

unserem Zeitraume von einer nicht eben sehr grossen, aber doch ansehnlichen Reihe von Künstlern vertreten, von denen wir nur Aristomedon, Glaukos und Dionysios als Verfertiger figurenreicher Gruppen, welche gegen die Zeit der Perserkriege als Weihgeschenke in Delphi und Olympia aufgestellt und ohne Zweifel aus Erz gegossen waren, im Vorübergehn erwähnen, um die Aufmerksamkeit unserer Leser auf denjenigen Künstler zu lenken, welcher schon als der Lehrer dreier der grössten Bildner Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet unser Interesse in Anspruch nimmt: Ageladas.

Die Chronologie dieses Künstlers ist eine der schwierigsten der ganzen Kunstgeschichte, jedoch dürfen wir wohl sagen, dass dieselbe nach mannigfachen verfehlten oder nur zum Theil genügenden Versuchen ihre Erledigung gefunden hat, indem die beiden äussersten Daten (Ol. 65, 1, 520 und Ol. 87, 3, 429), welche die Künstlerwirksamkeit des Ageladas auf 90 Jahre ausdehnen, ihm also eine Lebensdauer von wenigstens 110 Jahren zuweisen, getilgt werden, so dass für die künstlerische Thätigkeit des Meisters noch 60 Jahre (Ol. 66, 2, 515 — Ol. 81, 2, 455) übrig bleiben, die eine Lebensdauer von etwa 80 Jahren bedingen³²). Eine solche hat aber weder an sich etwas Erstaunliches, noch ist sie namentlich in Griechenland auffallend, wo mehr als ein grosser Mann, Pindar, Äschylos, Phidias u. A. nicht allein ein hohes Greisenalter erreichte, sondern bis in dieses hohe Greisenalter künstlerisch thätig blieb. Wir brauchen also in Bezug auf Ageladas nicht mehr zu dem verzweifelten Mittel der Verdoppelung zu greifen, welches von zwei Seiten mit entschiedenem Unglück versucht ist; sondern wir haben einen Künstler vor uns, dessen Wirksamkeit in der zweiten Hälfte der 60er und in den 70er Olympiaden ihren Schwerpunkt hat.

Von seinen Werken kennen wir neun, welche, soviel wir wissen, ausschliesslich in Erz gegossen waren; darunter zunächst von Götterbildern zwei Statuen des Zeus, einmal im männlichen Alter, einmal als Knaben; ferner ebenfalls zwei Bilder des Herakles, der einmal als Fluchabwender (Alexikakos) dargestellt war, und nach dem Ende der grossen Pest in Athen im Jahre 429 daselbst im Demos Melite neu geweiht wurde, woraus man irrthümlich auf gleichzeitige Verfertigung geschlossen hat; der zweite Herakles war jugendlich, unbärtig, wahrscheinlich ebenfalls wie der zweite Zeus als Knabe gebildet. Als fünftes Werk dieses Kreises müssen wir eine Muse mit dem Barbiton (eine Art Saiteninstrument) um so mehr hervorheben, als Winkelmann dieselbe in einer erhaltenen Statue, der sogenannten barberinischen, jetzt in der Münchner Glyptothek aufgestellten Muse wiederzuerkennen glaubte, allerdings vollkommen irrthümlich, da diese angebliche Muse ohne allen Zweifel ein Apollon als Musenführer (Musa-get) ist, der übrigens auch dem Stil nach auf Ageladas, oder überhaupt die Zeit vor Phidias unmöglich zurückgehen kann. Zu diesen fünf Götterbildern kommen sodann zwei Statuen olympischer Sieger, sowie ein Siegesvieregespann mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers auf demselben, und endlich eine figurenreiche Gruppe, die als Weihgeschenk der Tarantiner wegen eines Siegs über die Messapier in Delphi aufgestellt war, und von der uns leider nur angegeben wird, dass sie Krieger und kriegsgefangene Frauen darstellte.

Über den Stil des Ageladas fehlen uns, was sehr zu beklagen ist, die directen Urtheile der Alten, so dass wir für unser eigenes auf das Wenige beschränkt sind, was sich aus den Werken schliessen lässt. Aus diesen ergibt sich bei Einseitigkeit

der Technik (Erzguss) eine nicht unbeträchtliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen; denn wir finden Götterbilder, Athletenbilder, Männer, Frauen, Alte und Junge, Einzelbilder und Gruppen, endlich Thiere. Ein sehr günstiges Vorurteil für die Verdienste des Ageladas erweckt der schon berührte Umstand, dass drei so grosse Künstler, wie Myron, Phidias und Polyklet bei ihm in die Lehre gingen, doch werden wir uns hüten müssen, hieraus zu Viel zu schliessen. Dass Ageladas unter seinen Zeitgenossen berühmt gewesen, dass er in der Technik Bedeutendes leistete, folgt allerdings daraus, mehr aber auch mit Nothwendigkeit nicht, namentlich aber das nicht, dass Ageladas mit hervorragendem Geiste begabt gewesen sei und dessen Kräfte bis zum vollendeten Ebenmass ausgebildet habe³³); denn in seinen drei grossen Schülern stellen sich die grössten Verschiedenheiten grade in der geistigen Auffassung der Kunst dar, und es ist keine Spur von einem gemeinsamen Gepräge ihres Kunstcharakters, welches auf die Schule des Ageladas zurückgeführt werden könnte.

2. Sikyon.

Auch Sikyon hatte bereits im vorigen Zeitraum, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, einen alten heimischen Betrieb der Erzbildnerei (*diu fuit metallorum omnium officina*; Plin.) über die uns aber alle näheren Daten fehlen. In der Zeit, die wir jetzt behandeln, weist Sikyon zwei bedeutende Künstler auf, zwei Brüder, Kanachos und Aristokles, von denen jener zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit gehört, dieser als Gründer einer Schule bemerkenswerth ist, die sich durch sieben Generationen bis zur 100. Olympiade (380) fortsetzt.

Kanachos Zeitalter³⁴) ergibt sich zunächst aus seiner Zusammenstellung mit Ageladas und mit Kallon von Ägina, von dem wir weiter unten reden, viel bestimmter aber durch den Umstand, dass er das kolossale Apollonbild für die Branchiden in Milet verfertigt, und zwar, wie neuerdings erwiesen ist, dasjenige Tempelbild, welches bei der Zerstörung des Tempels Ol. 71, 3 von Dareios geraubt und erst spät durch Seleukos Nikator nach Milet restituirt wurde. Der Apollon von Kanachos muss also vor Ol. 71, 3 (493) gemacht worden sein, und wahrscheinlich doch einige Jahre vor dieser Zeit, also gegen das Ende der 60er Oll., vor 500 v. Chr., so dass wir ein ziemlich festes Datum für die Thätigkeit dieses Künstlers haben. Freilich nur ein Datum, aber ein solches, das mehr besagt, als man auf den ersten Blick glauben sollte. Es ist nämlich augenfällig, dass ein Künstler zu hohem Ruhme gelangt sein, folglich aller Wahrscheinlichkeit nach im reiferen Alter stehn muss, wenn derartige grosse Bestellungen aus weiter Ferne an ihn gelangen, oder wenn er zur Anfertigung bedeutender Werke aus der Ferne herbeigerufen wird. Wir können demnach, und das ist ein Grundsatz, der für die Chronologie mehr als eines Künstlers von Bedeutung ist, den ich deswegen auch hier etwas näher darzulegen für Pflicht hielt, mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass derartige Daten in die späteren Jahre eines Künstlerlebens fallen, so dass wir von ihnen weiter rückwärts als vorwärts zu rechnen haben, um die Ausdehnung dieses Lebens zu gewinnen. Wenden wir diesen Grundsatz auf Kanachos an, so werden wir nicht zweifeln, dass seine Thätigkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 60er Oll. fällt, womit die schon bemerkte Gleichzeitigkeit mit Ageladas, wenigstens ungefähr, sowie der Umstand bestens stimmt, dass Kanachos in mehreren seiner Werke und in den Urteilen der Alten als ein Künstler des strengeren alten Stils erscheint.

Von diesen Werken nennen wir voran eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in Korinth mit alterthümlichen Attributen, wie sie gegen die neuere Zeit hin mehr und mehr verschwinden, nämlich mit dem Polos (dem Bilde der Himmelscheibe) auf dem Kopfe, und mit Mohnkopf und Apfel in den Händen; sodann eine hölzerne Apollonstatue für das Ismenion in Theben; drittens den schon erwähnten milesischen Koloss desselben Gottes aus Erz. Ferner machte Kanachos eine Muse mit der Syrinx (Hirtenflöte), welche neben der des Ageladas und einer dritten von Kanachos' Bruder Aristokles aufgestellt war, und endlich Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri; Plin.), über die wir Näheres nicht wissen.

Erhalten ist uns von diesen Werken des Kanachos selbst keines; von seiner berühmtesten Arbeit aber, dem milesischen Apollon, besitzen wir Nachbildungen, aus denen wir uns jedoch, was ich meine Leser wohl festzuhalten bitte, nur eine allgemeine Vorstellung über die Art der Composition, nicht zugleich eine solche über die Stileigen-

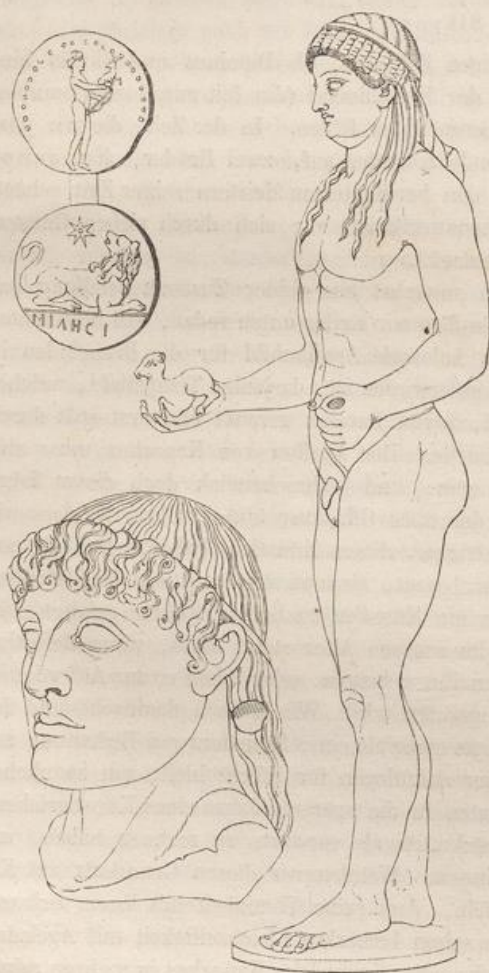


Fig. 10. Nachbildungen des Apollon von Kanachos.

thümlichkeiten des Meisters zu bilden vermögen. Von diesen Nachbildungen muss den übrigen voran eine milesische Münze genannt werden (s. in der beistehenden Figur oben links), weil sie die am meisten beglaubigte, wenn auch die künstlerisch unbedeutendste ist. Dieser authentischen Copie zunächst steht eine kleine Bronze im britischen Museum (Fig. 10 rechts), bei der von den Attributen wenigstens eines, der auf der rechten Hand liegende Hirsch erhalten ist, und die uns von der Gesamtheit des Originals den vollständigsten Begriff zu geben im Stande ist. Der Haltung nach kommt mit dieser Statuette noch mehr als ein antikes, Apollon darstellendes Werk überein, unter anderen eine sehr bedeutende, später zu besprechende Bronzestatue im Louvre; da aber diese Haltung an sich durchaus nicht singular, vielmehr die bei Götterbildern dieser Periode gewöhnliche ist, so scheint es mir nicht richtig, die erwähnten Monumente, denen die specielleren Kennzeichen des kanachischen Apollon abgehen, als Nachbildungen auf diesen zu beziehn.

Aus den beiden erwähnten Nachbildungen können wir entnehmen, dass der Apollon des Kanachos zu den in

voller Ruhe göttlicher Majestät dastehenden alten Tempelbildern gehörte, dass seine Hände jedoch nicht, wie bei dem Apollon von Tenea, am Leibe anlagen, sondern zur Tragung der Attribute erhoben waren. Als diese Attribute sind uns durch die schriftliche Überlieferung (bei Plinius) und durch die Münze von Milet Bogen und Hirsch bezeugt. Den letzteren finden wir, wie bereits erinnert, auch in der kleinen Bronze wieder, bei der die durchbohrte linke Hand in sehr bestimmter Weise das einstige Vorhandengewesensein auch des Bogens verbürgt. Über das Hirschattribut des kanachischen Apollon hat Plinius eine verworrene Notiz, nach welcher der Hirsch beweglich und eine Art von automatischem Kunststück gewesen sein soll. Es ist aber noch nicht gelungen diese Notiz verständlich zu machen, ja durch den Anblick der Münze und der Bronze, welcher unserer Phantasie Zaum und Zügel anlegt, wird dieselbe nur noch unverständlicher; wir dürfen dieselbe daher auf sich beruhen lassen, und zwar um so mehr, je weniger aus ihrer Aufklärung für die Statue und für die ganze Kunst des Kanachos gewonnen werden kann³⁵). Für diese letztere dürfte es gerechtfertigt sein, den in unserer Figur links unten abgebildeten Marmorkopf des britischen Museums, den ich bisher mit Stillschweigen übergang, näher in's Auge zu fassen³⁶). Ich bin allerdings nicht der Meinung, dass wir, wie gewöhnlich angenommen wird, auch in diesem Kopfe eine Nachbildung des Werkes des alten Meisters von Sikyon besitzen, ja noch mehr, ich halte diesen Kopf überhaupt nicht für eine Nachbildung aus späterer Zeit, für ein pseudo-alterthümliches oder archaisches Werk, sondern für ein sehr vorzügliches Original aus eben der Periode, von der wir reden. Es soll freilich nicht geläugnet werden, dass dieser Kopf im Allgemeinen den Typus zeigt, den wir als den des kanachischen Werkes aus der Bronze kennen, aber weder dies beweist für die Annahme der Nachahmung noch auch der mehr besondere Umstand, dass bei dem Marmorkopfe wie bei der Bronze einige gelöste, im Marmor leider weggebrochene Haarstrippen vorn über Schulter und Brust herabhängen. Denn der Typus ist eben der allgemein alterthümliche, und diese Haarstrippen finden sich noch mehrmals bei alten Statuen des Apollon wieder, so dass man sie zu einem allgemeinen Kennzeichen alterthümlicher Statuen dieses Gottes gemacht hat. Je weniger ich aber den Marmorkopf für ein nachgeahmt altes Werk halte, um so mehr glaube ich denselben als dem Stile des Kanachos, oder wenigstens seiner Zeit nahe stehend betrachten zu dürfen. Das Material ist, soviel ich am Original ohne dessen Verletzung sehn konnte, parischer Marmor, die Arbeit ist im höchsten Grade fleissig und gewissenhaft, was man in unserer Zeichnung am meisten bei den über der Stirn liegenden, an den Enden regelmässig eingebohrten Locken wahrnehmen kann. Das Gesicht ist voll der alten Herbheit und Strenge, in schneidend scharfen Formen gebildet; und doch ist ein grosser Typus in demselben unverkennbar; es ist eine gar energische, man könnte sagen bedeutende Physiognomie, welche, ohne zu eigentlicher Schönheit und zu feinem Ausdruck des Geistigen gelangt zu sein, doch sehr sichtbar die Formelemente künftiger Idealbilder des Gottes, selbst eines belvederischen Apollon enthält. Denn selbst in unserer blossen Linearzeichnung tritt jener Zug stolzer Hoheit in der Nase und besonders in Mund und Kinn hervor, welcher am belvederischen Apollon in einer bewegten Situation des Gottes so bewunderungswürdig ausgebildet ist, das Auge aber und die Stirn unseres alten Kopfes haben auch Etwas von jener himmlischen Klarheit, welche von Stirn und Auge jenes Idealbildes leuchtet.

Und eben in dieser seiner Eigenthümlichkeit stellt sich der Apollonkopf des britischen Museums dar, als ein Monument des Übergangs der Kunst von der typisch starren Ausdruckslosigkeit in den Gesichtern der älteren Zeit zu der vollendeten Darstellung des Seelischen und Geistigen in den Formen, welche erst die folgende Periode erreicht.

In einer solchen Mittelstellung zwischen alterthümlicher Gebundenheit und individueller Freiheit des Stils dürfen wir uns nun auch den alten Meister von Sikyon wohl denken. Die Urtheile der Alten stellen ihn mit Kallon von Ägina auf eine Stufe, und eine Stufe des Alterthümlichen höher hinauf als Kalamis von Athen, von dem wir sehn werden, dass er zuerst den Formen feineren seelischen Ausdruck einzuhauchen verstand. Kanachos' Werke werden uns charakterisirt als härter, denn dass sie die Naturwahrheit darstellen könnten (*rigidiora quam ut imitentur veritatem*; Cic.), und doch wird Kanachos noch von späten römischen Schriftstellern, wie sein Zeitgenoss Kallon von Ägina, als ein höchst bedeutender Künstler aus der Menge hervorgehoben. Zu diesen Urtheilen bildet der Apollonkopf des britischen Museums einen eben so bündigen wie bedeutungsvollen monumentalen Commentar, und ich glaube nur noch auf die Mannigfaltigkeit sowohl in der Technik des Kanachos, der Holz, Goldelfenbein, Erz und wahrscheinlich auch Marmor bearbeitete³⁷⁾, wie in den Gegenständen desselben, welche das Tempelbild und die Thiergestalt umfassen, hinweisen zu dürfen, um überzeugt zu sein, dass meine Leser die Grösse des alten Meisters zu würdigen verstehn werden.

Aristokles, Kanachos' Bruder, tritt uns, obgleich ihn Pausanias (6, 9, 1) kaum minder berühmt nennt als Kanachos, doch ungleich weniger bedeutend entgegen, da wir von ihm nur ein einziges Werk, die bereits angeführte dritte Muse im Musendriveerein von Ageladas und Kanachos, kennen, er ist uns aber, wie angeführt, als Gründer einer Schule bemerkenswerth, die bis in die 100. Olympiade hinabreicht, und an welche sich eine chronologische Berechnung knüpfen lässt, die das Zeitalter des Gründers auf die Mitte der 60er Oll. feststellt, ein Umstand, der auch für Aristokles grossen Bruder Kanachos' von Bedeutung ist. — Die Schüler des Aristokles³⁸⁾ (wenn man so sagen darf) erscheinen bis auf den einen Sostratos, von dem eine Statue der Athene angeführt wird, nur als Athletenbildner thätig, also auf einem Felde, welches die Kunst in Sikyon und in Argos überhaupt vorwiegend anbaut.

3. Ägina.

Ägina, wo die Thätigkeit des Smilis, die sich übrigens, wie wir oben (S. 84) sahen, von der Heimath ab auf die Inseln und die kleinasiatische Küste hinwendet, in die 50er Oll. fällt und in die 60er hineinreicht, hat in diesem Zeitraum, dem letzten seiner selbständigen Blüthe, zwei grosse Künstler Kallon und Onatos, deren Thätigkeit man bisher in die 60er und 70er Olympiaden verlegte, während Brunn derselben in seiner Künstlergeschichte den Zeitraum der 70er und 80er, also den der phidiassischen Kunst anweist. Wir kehren mit voller Überzeugung zu der älteren Annahme zurück³⁹⁾, für die sich keine wirklich wesentliche Schwierigkeit ergeben wird, welche aber den grossen Vorzug vor der von Brunn versuchten Chronologie voraus hat, dass sie erstens die beiden grössten Künstler Äginas in die Zeit der höchsten politischen Blüthe der Insel verweist, mit deren Untergang thatsächlich auch die Kunst Äginas fast ganz erlischt, und dass zweitens zwischen Kallon, dem Künstler alten Stils,

und Phidias, dem Meister der Vollendung, wenigstens so viel Raum gelassen wird, dass der Entwicklungsgang der Kunst von dem einen zum anderen Künstler, zumal in Anbetracht der Zeitverhältnisse, wenigstens als denkbar, wenngleich immer noch wunderbar genug erscheint. Sind aber die beiden Äginetenmeister Phidias' Zeitgenossen, so haben wir keinen Entwicklungsgang der Kunst mehr, sondern nur einen Sprung, ja einen salto mortale, bei dem alle Berechnung, alle Construction und alles Verständniss wie bei jedem reinen Wunder vollständig aufhört oder zu Schanden werden muss.

Von Kallon's Werken kennen wir nur eine Statue der Kora (Proserpina), welche in Amyklä unter einem goldenen Dreifuss als Siegesweihgeschenk nach Beendigung des dritten Messenischen Krieges Ol. 81, 2 (454) aufgestellt war, und eine Statue der Athene in Korinth. Aus diesen Werken würden wir weder auf die Grösse noch auf die Stileigenthümlichkeit des Künstlers schliessen können, dessen Bedeutung in der Entwicklung der Kunstgeschichte aber daraus hervorgeht, dass noch römische Rhetoren, Cicero (Brut. 18) und Quintilian (12, 10, 7), seinen Namen in erläuternden Vergleichen verwenden können, und der in eben diesen Zusammenstellungen, welche seine Werke als härter denn die des Kalamis von Athen nennen, als ein trefflicher Meister des alten herben Stils erscheint.

Fast noch wichtiger als die Gewinnung des Kallon für die 60er und 70er Olympiaden ist es, dass wir den zweiten schon genannten äginetischen Meister, den grossen Onatas, den Brunn ebenfalls in die 70er und 80er Oll. versetzt, mit bestem Fug und Recht in die 60er und 70er Oll. hinaufrücken können. Und zwar einfach dadurch, dass wir ein festes Datum aus dem Leben des Künstlers, nämlich das Jahr Ol. 78, 3 (465 v. Chr.) nach dem bei Kanachos ausgesprochenen Grundsatz nicht als in die Zeit seiner mittleren Blüthe, sondern in diejenige seines abgeschlossenen Ruhmes, folglich in sein höheres Alter verlegen. Denn es handelt sich bei dieser Jahreszahl wieder um ein Werk, welches aus der Ferne, von Syrakus her, und zwar von dem Herrscher von Syrakus, Hieron, bei dem Künstler bestellt wurde, ein Viergespann, das zur Feier eines in Olympia erfochtenen Sieges mit dem Viergespann aufgestellt wurde. Eine weitere Bestätigung dieser Angabe liegt darin, dass Pausanias Onatas Zeitgenossen des Ageladas und des Atheners Hegias nennt, der, wie wir unten sehn werden, ebenfalls den 60er und 70er Oll. angehört, und eine andere Bestätigung finden wir in den Worten desselben Pausanias, der aussagt, Onatas habe höchstens ein Menschenalter nach dem Perserzug gearbeitet¹⁰⁾, d. h. höchstens bis zu diesem Zeitpunkt, der in den Anfang der 80er Oll. fallen würde.

Wie wichtig das Ergebniss dieser Hinaufdatirung des Onatas in die 60er Oll. sei, wird besonders gegenüber den aus dieser Periode erhaltenen Sculpturwerken Äginas klar. Man hat schon früher den Namen des Onatas, wie auch den des Kallon, mit den berühmten äginetischen Giebelgruppen in München zusammengebracht, aber man hat sich hiebei nur von der Berühmtheit des Künstlers und von dem Lobe leiten lassen, das seinen Werken ertheilt wird. Freilich ein schwaches Argument. Etwas anders aber stellt sich die Sache, wenn wir die Werke des Onatas näher betrachten und darunter folgende zwei Gruppen finden. 1. Weihgeschenk der Achäer nach Olympia bei nicht angegebenem Anlass, Paus. 5, 25, 5. Dasselbe war eine Gruppe von Erzstatuen und stellte die Griechen vor Troia dar, wie sie (nach Ilias 7, 175 ff.)

durch das Loos bestimmen, wer den Zweikampf mit Hektor kämpfen soll. Die Gruppe bestand aus 10 Figuren, von denen neun, die Loosenden, auf einer gemeinsamen Basis, Nestor, der die Loose im Helm sammelte, auf eigener Basis, jenen gegenüber stand. Von diesen, die nicht ganz gerüstet, sondern nur mit Helm, Schild und Speer gewaffnet waren, nennt unser Gewährsmann nur drei, Agamemnon, den einzigen, welchem der Name mit rückläufiger (also alterthümlicher) Schrift beigeschrieben war, Idomeneus, auf dessen Schilde ein Hahn das Zeichen oder Wappen bildete, und in einem Distichon:

Viele Werke erschuf, auch dies, der kluge Onatas,
Er des Mikon Sohn, der von Ägina entstammt.

der Name des Künstlers angebracht war, und drittens Odysseus, den Nero aus der Gruppe wegnahm und nach Rom schleppte. Die anderen sechs waren nach Homer Diomedes, die zwei Aias, Meriones, Eurypylos und Thoas.

2. Weihgeschenk der Tarantiner in Delphi, wegen eines Sieges über die Peuketier (Paus. 10, 13, 5). Es war eine Gruppe von Reitern und Fusskämpfern, unter denen der König der Iapygier Opis, der Bundesgenoss der Peuketier, als im Kampfe Gefallener dargestellt war, während ihm zunächst der Heros Taras und Phalanthos von Lakedämon standen. — Indem wir es der Besprechung der Äginetengruppe anheimgeben müssen, inwiefern sie den Leser von ihrer innerlichen Verwandtschaft mit diesen Werken des Onatas überzeugen wird, machen wir hier nur auf einige äusserliche Incidenzpunkte aufmerksam⁴¹). In dem ersteren Werke wird, wie in der Äginetengruppe, ein berühmter epischer Gegenstand, und zwar zum ersten Male in der Kunstgeschichte, in einer Gruppe von Rundbildern behandelt; in demselben scheint, wie in der Äginetengruppe, die Nacktheit Princip gewesen zu sein, so dass die vollständige Rüstung der homerischen Helden, mit Panzer und Beinschienen, wie sie die älteren Vasen durchgängig beibehalten haben, aufgegeben und durch die leichte Waffnung ersetzt ist, welche Pausanias ausdrücklich hervorhebt und der wir in der erhaltenen Gruppe, in der das gleiche Princip waltet, diese wunderbar gearbeiteten Körper verdanken. Die zweite Gruppe des Onatas bietet einen anderen Vergleichspunkt mit den Ägineten: es ist die Darstellung eines Kampfes, in deren Composition wie in der der Giebelgruppen ein Gefallener, um den sich die Hauptpersonen gruppieren, den Mittelpunkt bildet. — Trotz diesen Merkmalen der Übereinstimmung bin ich weit entfernt nun ohne Weiteres die äginetischen Giebelgruppen dem Onatas zuzuschreiben; aber das wage ich zu behaupten, dass sie ihm weit eher als dem Kallon gehören, und dass es einer und derselbe Kunstgeist war, der diese Gruppen und die Gruppen des Onatas erschuf.

Von den übrigen Werken des grossen Meisters können wir sehr kurz reden; es sind einige Götterbilder, darunter das sehr fabelhafte der „schwarzen Demeter“ für Phigalia, welches der Künstler als Abbild eines uralten in abenteuerlicher Gestalt gebildet haben soll, ein Apollon aus Erz für die Pergamener, den Pausanias gross und kunstvoll, ja ein Wunder nennt, und der auch in einem Epigramm des Sidoniers Antipater (Anall. 2, p. 14. Nr. 30) gefeiert scheint, ferner ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia weihten, und der in eigenthümlicher Gestalt, einen Widder unter dem Arm und mit dem Helm auf dem Kopfe erschien. Als einzelnes Heroenbild wird ein Herakles von 10 Ellen (15 Fuss) Grösse in Erz,

mit Keule und Bogen genannt, den die Thasier nach Olympia weihten, und endlich als einzelnes Werk nicht idealen Gegenstandes das schon oben besprochene Viergespann des Hieron in Olympia.

Ein Gesamturteil über die Kunst des Onatas finden wir nur bei Pausanias (5, 25, 7), dem allein wir auch fast alle Nachrichten über den Meister verdanken. Dies Urteil lautet sehr günstig: „diesen Onatas, obwohl er dem Stil seiner Werke nach der äginetischen Schule angehört, schätze ich nicht geringer als irgend Einen der Dädaliden und der attischen Werkstatt.“ Ja dies Urteil lautet so günstig, dass man dasselbe gleich auf das höchste Mass des Lobes ausdehnen zu müssen glaubte, indem man unter den Dädaliden und der attischen Werkstatt keinen Geringeren als den göttlichen Phidias und seine Schule verstehn wollte. Das ist nun freilich gewiss unrichtig, und wird um so unrichtiger erscheinen, wenn wir Onatas als einen wesentlich älteren Künstler als Phidias betrachten; es ist keine Spur, dass Phidias jemals als Dädalide betrachtet oder zu den Dädaliden gerechnet worden sei, keine Spur, dass jemals seine Schule als die „attische Werkstatt“ bezeichnet würde, ja eine solche an Handwerk und Zunft erinnernde Bezeichnung des Phidias und der Seinen ist bei der Bewunderung dieser Künstler bei den Alten unmöglich. Die „attische Werkstatt“ werden wir sogleich in Hegias, Kritios und Nesiotes und anderen Zeitgenossen des Onatas kennen lernen, in Künstlern, die ihren ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte haben. Mit diesen Onatas zu vergleichen, ist dem Pausanias schon ein Grosses; denn, wenngleich wir nicht bestimmt sagen können, worin die Eigenthümlichkeit des äginetischen Stils im Vergleich zum attischen liege, so ist doch aus Pausanias' Worten klar ersichtlich, dass er dieselbe für geringer achtet, und in seinem „obwohl Onatas seinem Stil nach der äginetischen Schule angehört“ mit einer gewissen Reserve sein Lob einleitet, mit jener echt griechischen Masshaltung, die wir Modernen nicht aufgeben oder vernachlässigen sollten.

Wir übergehn einige andere Künstler Äginas von geringer Bedeutung, um unsere Leser nicht mit einem unnützen Ballast von Namen zu belästigen, und wollen nur noch bemerken, das es ein äginetischer Künstler Anaxagoras war, dem die Griechen nach der Schlacht von Plataä (OL. 75, 2, 479) die Verfertigung des Zeus auftrugen, den sie aus dem Zehnten der Beute weihten. Nach dem Verluste seiner politischen Selbständigkeit hat Ägina, welches OL. 80, 3 (457) Athen unterlag, keinen hervorragenden Künstler wieder geboren.

Wir wenden uns deshalb ohne Aufenthalt zu der benachbarten Siegerin

4. Athen.

Dass Athen von den ältesten Zeiten die Bildkunst, namentlich die Holzschnitzereibetrieb, haben wir bereits früher gesehn, und eine nicht verächtliche Entwicklung der Marmorsculptur schon in dem vorhergehenden Zeitraum kennen gelernt. In die Künstlergeschichte tritt Athen erst in dieser Zeit ein, namhafte Künstler, welche fördernd in die Kunst eingriffen und einen eigenthümlichen Stil entwickelten, brachte diese Stadt, die der Mittelpunkt aller grossen Kunstübung werden sollte, in diesem Zeitraume zuerst hervor.

Wir nennen voran Endoios, da er wahrscheinlich in die 50er Olympiaden (vor 540 v. Chr.) hinaufzudatiren ist⁴²). Eine solche frühere Lebenszeit des Endoios stimmt

besser als eine spätere wesentlich in den 60er und 70er Oll. mit dem Umstande, dass er ein Holzbild verfertigte, nämlich eine Athene für Erythrä, mit den alterthümlichen Attributen des Polos auf dem Kopfe und einer Spindel in jeder Hand; ferner mit der Angabe des Pausanias, dass ein anderes Bild der Athene Alea in Tegea, das August nach Rom versetzte, ganz von Elfenbein war und ausdrücklich als alterthümlich bezeichnet wird, während das Material an die Vorstufen der Goldelfenbeintechnik erinnert. Freilich arbeitete Endoios in Erythrä auch stehende Horen aus Marmor, und das Grabdenkmal, zu dem eine erhaltene hochalterthümliche Inschrift gehört, ist ebenfalls von Marmor gewesen. Aber auch Dipoinos und Skyllis arbeiten in Marmor wie in Holz mit Beifügung von Elfenbein. Für das höhere Alter des Endoios dürfte auch noch der Umstand sprechen, dass es von ihm heisst, er habe Dädalos auf seiner Flucht von Athen nach Kreta begleitet, was allerdings dem Wortlaute nach unmöglich ist, aber doch vielleicht mehr sagt als das, dass Endoios ein attischer Dädalide war. Denn nur einen streng alterthümlichen Künstler konnte die Sage zum Genossen anstatt zum Nachkommen des Dädalos machen. Vermuthungsweise wird auf Endoios, der in den angeführten und noch zweien Werken, einer Athene und einer Artemis, von denen ein später Schriftsteller (Athenagoras leg. pr. Christ. 14) Notiz giebt, als Götterbildner erscheint, das sitzende Athenebild zurückgeführt, das wir oben (S. 97, Fig. 8.) besprochen haben. Schwerlich wird sich jemals weder für noch gegen diese Vermuthung beweisen lassen, der chronologisch betrachtet übrigens Nichts im Wege steht.

In die 60er und 70er Oll. fällt sodann Antenor, der Künstler, welcher die ältesten, von Xerxes weggenommenen Bilder der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton verfertigte, also nach Ol. 67, 3 (510) und vor Ol. 75, 1 (480), und in dieselbe Zeit mag Amphikrates fallen, von dessen Hand das Denkmal der auch auf der Folter verschwiegenen Geliebten des Harmodios, Leäna (Löwin) war. Dasselbe stellte als Namenssymbol eine Löwin dar, weil man in der guten alten Zeit sich noch scheute, von Buhlerinnen, und wäre es solche wie Leäna gewesen, Porträtstatuen öffentlich aufzustellen.

Wichtiger als die bisher besprochenen Künstler sind uns Hegias oder Hegeias und Kritios und Nesiotes, welche Zeitgenossen des Argivers Ageladas und der Ägineten Kallon und Onatas genannt werden, und deren Zeit durch zwei feste Daten bestimmt ist, nämlich dadurch, dass Hegias der, wahrscheinlich erste, Lehrer des Phidias vor Ageladas war, und dass die gemeinsam arbeitenden Künstler Kritios und Nesiotes die neueren Bilder der Tyrannenmörder arbeiteten, welche Ol. 75, 4 (476) am Aufgange der Akropolis aufgestellt wurden. Wie lange nachher diese Künstler noch thätig waren, lässt sich nicht bestimmen, jedoch scheint die Angabe des Plinius (34, 49), welcher als Rivalen des Phidias in der 84. Olympiade Alkamenes (Ph.'s Schüler), Hegias (Ph.'s Lehrer), Kritios und Nesiotes nennt wenigstens in sofern ungenau, als sie sich auf die Blüthe dieser Künstler bezieht (aemuli fuerunt), die immerhin noch zur Zeit von Phidias' Schülern gelebt haben mögen. Denn mehr als ein Umstand (Inschriften und die Berechnung einer Schülerreihe des Kritios) stellt es fest, dass die Blüthe dieser Künstler in die Mitte der 70er Olympiaden fällt, also nicht bis in die Mitte der 80er (40 Jahre lang) gedauert haben kann. Auch werden die Künstler durch die Urtheile der Alten über ihren Stil deutlich genug als Meister

der älteren Zeit charakterisirt; so bezeichnet ein Urteil Lukian's (rhet. praec. 9) die Werke des Hegias, Kritios und Nesiotes als: zugeschnürt, knapp, also ohne freie Bewegung, schmig und trocken und übermässig hart im Umriss, und Quintilian (12, 10, 7) nennt die Werke des Hegias wie die des Kallon härter und den etruskischen Arbeiten näher stehend als die des Kalamis, der seinerseits wieder für härter gilt als Myron. Diese Urteile, denen wir freilich vieles von ihrer Härte benommen sehen, wenn wir erfahren, dass die jüngeren attischen Künstler der Blüthezeit eine Hermesstatue aus der vorpersischen Epoche so oft als Modell abformten, dass sie dadurch schwarz wurde (Müller-Schöll p. 31), sind uns, namentlich als absolut lautende, wichtiger, als die Kenntniss der wenig hervorragenden Werke dieser Künstler, von denen wir von Hegias nur die nach Rom versetzten Statuen der Dioskuren Kastor und Polydeukes und Knaben auf Rennpferden, dergleichen auch Kanachos bildete, nennen.

Auf die Dioskuren des Hegias hat man, freilich ohne alle Gewähr, ein unten beizubringendes, in der tiburtinischen Villa Hadrian's gefundenes Relief bezogen, welches Kastor als Rossebändiger darstellt. Von Kritios' und Nesiotes' Hauptwerke, der Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton scheinen dagegen wirklich Nachbildungen vorhanden zu sein, die wir nachstehend mittheilen, und deren Nachweisung wir Stackelberg und Welcker verdanken.

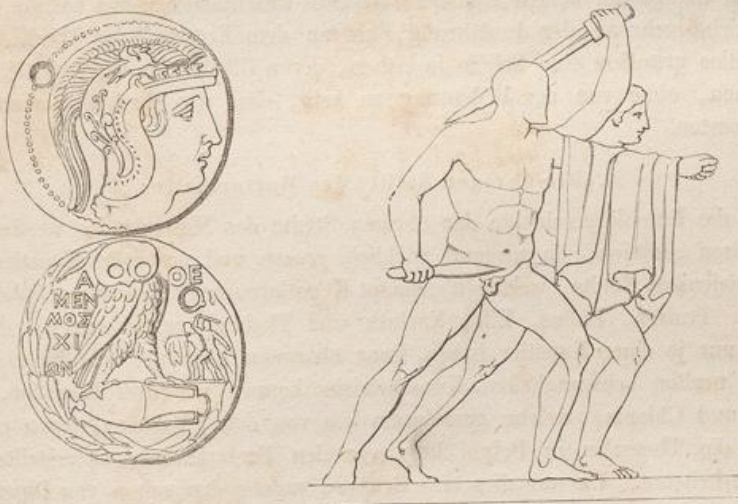


Fig. 11. Nachbildungen der Gruppe der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes.

Die bedeutendere Nachbildung ist diejenige in dem Relief an der Lehne eines attischen obrigkeitlichen Lehnssessels von Marmor (bei uns rechts); Stackelberg, der dies Relief in seinen „Gräbern der Hellenen“ zuerst als Vignette S. 56 herausgab, erkannte wohl den Gegenstand, aber erst Welcker (Alte Denkmäler 2. S. 213 ff.) machte auf den interessanten Umstand aufmerksam, dass attische Münzen, deren wir eine beibringen (Fig. 11, links), die beiden Figuren des Lehnssesselreliefs von der anderen Seite her, im Übrigen durchaus übereinstimmend darstellen, wodurch allerdings unwiderleglich bewiesen ist, dass beide Darstellungen sich auf eine freistehende Gruppe beziehen, die bald in dieser, bald in jener Ansicht aufgenommen werden konnte.

Dass diese Gruppe von Kritios und Nesiotes sei, geht allerdings aus den Nachbildungen nicht hervor, um so weniger als diese den Stil der alten Meister durchaus nicht einhalten. Da aber die ältesten Darstellungen des Harmodios und Aristogeiton aus Athen weggenommen waren, auch schwerlich schon eine so bewegte Gruppe bildeten, und da ferner die uns bei Plinius (34, 10) vorliegende Notiz über eine dritte Darstellung desselben Gegenstandes von der Hand des Praxiteles so verworren ist, dass sie starke Zweifel über die Thatsächlichkeit dieses praxitelischen Werkes übrig lässt, so scheint Welcker mit Recht an der Ansicht festzuhalten, dass unsere Nachbildungen sich auf das Werk der beiden älteren Meister beziehen, während Brunn (K.-G. 1, S. 343) dieselben lieber auf Praxiteles zurückzuführen möchte. Jedenfalls ist die Darstellung voll Leben und Bewegung, das einige Vorschreiten beider Männer und die Vertheilung der Rollen unter sie, indem der jüngere in erster Reihe thätig ist und eben mit dem Schwert zum Todesstreich auf den Tyrannen Athens ausholt, während der ältere den Genossen mit vorgestrecktem Mantel deckt und sein kürzeres Schwert zum Angriff in Bereitschaft hält, das ist ganz vorzüglich componirt, und lässt uns den Ruhm begreiflich erscheinen, den die Meister trotz der Herbeheit ihres Stils genossen. — Ihre übrigen Werke verlohnt es sich nicht, einzeln anzuführen, und wir schliessen mit der Bemerkung, das Kritios als der bedeutendere auch allein thätige der beiden Künstler, Nesiotes wesentlich als sein Gehilfe erscheint, und vielleicht mehr an der Ausführung, als an dem Entwurf der Werke theilhaftig war. Kritios gründete eine Schule in Athen, deren Glieder bis Ol. 100 (380 v. Chr.) hinabreichen, ohne von der Bedeutung zu sein, dass wir sie hier namentlich aufzählen müssten.

5. Die übrigen Städte des Mutterlandes.

Über die Künstlergeschichte der übrigen Städte des Mutterlandes werden wenige kurze Notizen genügen, da nirgend wirklich grosse und namhafte Künstler hervortreten. Diejenigen Städte, welche überhaupt Künstlernamen aufzuweisen haben, sind: Naupaktos, Troizen, Phlius, Elis, Korinth und Theben, von denen wir die ersten vier, die nur je einen Künstler haben, ganz übergehn können. Aus Korinth, der Stadt des uralten schwunghaften Kunstbetriebs kennen wir drei Künstler, Diylos, Amykläos und Chionis, welche gemeinsam ein von den Phokiern wegen eines Sieges über die Thessaler in Delphi kurz vor den Perserkriegen aufgestelltes Weihgeschenk arbeiteten. Es war dies eine Gruppe, welche den schon von Dipoinos und Skyllis behandelten Gegenstand des Dreifussraubes oder vielmehr den Kampf um den Dreifuss zwischen Apollon und Herakles darstellte, denn Pausanias (10, 13, 4) giebt ausdrücklich an, dass die beiden Söhne des Zeus den Dreifuss haltend mit einander im Kampfe waren, von welchem sie Artemis einerseits, Athene andererseits zurückzuhalten strebte.

Nach dieser Angabe muss es zweifelhaft bleiben, ob wir in den vielfachen nachgeahmt alterthümlichen Reliefs dieses Gegenstandes, von denen wir weiter unten ein Exemplar aus Dresden beibringen, wie vermuthet worden, Nachbildungen dieser Gruppe besitzen. Eher glaube ich dies von einem bis jetzt in zwei Exemplaren bekannten Thonrelief annehmen zu dürfen, von denen das besser erhaltene aus der Campana'schen Sammlung in Rom auch in Welcker's Alten Denkmälern 2, Taf. 15,

Nr. 29 abgebildet ist. Denn hier haben wir eine Vorstellung, die sich gar nicht genauer bezeichnen lässt, als mit den Worten, die Pausanias von dem Werke des Dyllos und Amykläos gebraucht. Was aber den Stil dieses Reliefs anlangt, so mag dieser in der Nachbildung Etwas von der Strenge des Vorbildes verloren haben, aber trotz aller Vortrefflichkeit in der Formgebung ist in dem Reliefe ein beträchtlicher Grad steifer Symmetrie und eines einförmigen, gebundenen Rhythmus der Bewegung fühlbar genug, um dasselbe mit Fug der Mitte der 70er Oll. zuweisen zu dürfen und nicht etwa in die Zeit der völlig entwickelten phidiassischen Kunst zu setzen.

Endlich tritt, so viel wir wenigstens sehn können, in diesem Zeitraum zuerst in den Kreis kunstfleissiger Städte Theben, welches mehre Künstlernamen, wie Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates aufweist, von denen wir nur die beiden letzten hervorheben wollen, weil sie ein Götterbild, die dindymäische Göttermutter, thronend, aus einem Block pentelischen Marmors verfertigten, welches nebst dem Tempel, in dem dasselbe aufgestellt war, von dem grossen Pindar geweiht wurde, wodurch zugleich die Zeit als ungefähr das Ende der 70er Olympiaden bezeichnet wird.

Nachdem wir in diesen Notizen uns eine Übersicht über die Entwicklung der Kunst zu verschaffen gesucht haben, sofern dieselbe an die Wirksamkeit einzelner namhafter Künstler geknüpft war, wollen wir jetzt versuchen, uns im folgenden Capitel durch die Betrachtung der erhaltenen Monumente das Bild von der Kunst dieser alten Zeit zu beleben und zu verdeutlichen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die erhaltenen Monumente.

Die erhaltenen Monumente der Plastik aus den 60er und 70er Olympiaden werden wir unsern Lesern in einer Anordnung vorführen, welche vielleicht auf den ersten Blick den Nachtheil zu haben scheint, dass durch sie Gleichartiges getrennt und dass der Fluss der Darstellung einer classificirenden Systematik zum Opfer gebracht wird. Hoffentlich aber werden wir alle unsere Leser überzeugen, dass diese Nachtheile durch ungleich grössere Vortheile aufgewogen werden, wenn wir die datirten, datirbaren und local bestimmten Originale von den nicht local bestimmbar Originalen absondern, erstere nach ihren Entstehungsorten ordnen, und erst nach der Betrachtung aller Originale, nur zur Ergänzung hieratisch-archaistische (nachgeahmt alterthümliche) Sculpturen hinzufügen.

Dass wir durch solche Denkmäler, welche ein Datum an sich tragen, oder deren Datum berechenbar ist, uns zunächst eine feste Unterlage für die kunstgeschichtliche Monumentalkritik schaffen müssen, oder dass eine solche sichere Unterlage bei der wenig präzisen Stilbezeichnung in den Urteilen der Alten über die Künstler der hier