Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Sechstes Capitel. Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-77313

die Merkmale der Unechtheit in der zweiten Reliefplatte hervor, die wir eben deshalb als zweites Beispiel ausgewählt haben. Dieselbe ist wahrscheinlich das Weihgeschenk eines siegreichen Kitharsängers oder Kitharspielers, und stellt den von seiner Schwester Artemis und seiner Mutter Leto begleiteten Apollon, den Schutzgott und das Vorbild der Kitharsänger selbst als Sieger in solchem musischen Wettstreit dar, indem ihm die Siegesgöttin den Sängerpreis „den Becher edlen Weins in lautrem Golde" darreicht und spendet. Eine genaue Analyse der Darstellung, die ich unsern Zwecken gemäss nur im Allgemeinen charakterisire, findet der Leser in Welcker's Alten Denkmälern 2, S. 37 ff., wo auch die verschiedenen Wiederholungen dieser Composition zusammengestellt und verglichen sind. Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes zu übergehen, besonders in der affectirten Zierlichkeit der Bewegungen und der Arbeit in den Gewändern zu erkennen, während der Umstand, dass die Gewandung des Apollon bereits zu einer grossartig wirkenden Draperie benutzt und gesteigert ist, dem Geiste der echt alterthümlichen Werke widerspricht. Es mögen diese beiden Proben genügen; der aufmerksame Leser wird durch ihre Vergleichung mit den früher mitgetheilten echtalterthümlichen Werken der grossen Differenzen eines originalen Stils und der nachahmenden Manier ohne Frage sich bewusst werden, und sich in demselben Masse von den echt alterthümlichen Werken je länger desto mehr angemuthet, wie von diesen Nachbildungen abgestossen fühlen.

SECHSTES CAPITEL.

Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst.

Aus der Reihe der Künstler, in deren Werken sich die Blüthe der alten Kunst entfaltet, haben wir drei Meister, Kalamis von Athen, Pythagoras von Rhegion und Myron von Eleutherä zu einer eigenen Behandlung ausgesondert, obwohl sie in einer rein chronologisch gefassten Geschichte allerdings mit jenen zusammen besprochen werden müssten, die aber eine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Kunst einnehmen, welche sie über ihre Zeitgenossen erhebt, und der Kunstvollendung, die sie gleichwohl nicht erreichen, nahe bringt. Es ist möglich, dass die Sonderstellung, in der wir die genannten Künstler finden, nur aus der Beschaffenheit unserer Quellen abzuleiten ist, möglich, dass wir ihnen den grossen Onatas von Ägina beigesellen würden, wenn wir über seinen Stil genauer unterrichtet wären als wir es sind; möglicher Weise aber entspricht der Platz, den sie in der Überlieferung einnehmen und den für sie nachgewiesen zu haben Brunn's besonderes Verdienst ist, wirklich demjenigen, auf dem sie in der Entwickelungsgeschichte der Kunst standen, und jedenfalls müssen wir uns an die Quellen halten. In diesen ist

freilich von einer gesonderten Zusammenstellung von Kalamis, Pythagoras und Myron nirgend die Rede, ja einzelne Zeugnisse geben sogar chronologische Daten, nach denen zwei der Meister einer weit späteren Zeit angehören, und über Phidias' Lebensende hinaus nicht allein thätig, sondern in der Blüthe ihrer Thätigkeit sind; wir werden aber sehn, dass diese Daten unrichtig sein müssen, und dass eine Zusammenordnung der drei Künstler als derjenigen, welche, jeder auf seine Weise, die Kunstvollendung vorbereiten, ermöglichen und den Übergang zu derselben bezeichnen, sich ganz von selbst ergiebt. — Wir beginnen mit

Kalamis[74]), der freilich nirgend direct Athener genannt wird, der aber als in Athen thätig und Lehrer eines attischen Künstlers, des Praxias, endlich nach dem Wesen seines Stiles als Attiker gelten kann. An festen Daten aus dem Leben und für die Chronologie des Kalamis haben wir eigentlich nur eines, nämlich dass er Rennpferde mit Knaben darauf arbeitete, die in Olympia neben dem von Onatas gemachten und von Hieron von Syrakus Ol. 78 (468—464) geweihten Viergespann standen und zwar als mit zu Hieron's Weihgeschenk gehörend. Nach einem schon einige Male hervorgehobenen Grundsatze, dass nämlich Bestellungen aus der Ferne an Meister auf der Höhe ihres Ruhmes, also im reiferen Alter, nicht an aufkeimende junge Talente, die erst zu „einem gewissen Ruf"[75]) gelangt sind, einzugehn pflegen, müssen wir dies Datum als ein solches aus dem höheren Mannesalter des Kalamis betrachten, was auch damit stimmt, das wir kein sicheres viel späteres haben, wohl aber ein wahrscheinliches früheres[76]), Ol. 75. Denn dass Kalamis eine Statue arbeitete, die der Ol. 85, 2 (438 v. Chr.) im höchsten Alter verstorbene Pindar weihte, braucht uns, wenn überhaupt, so doch nicht weit über jenes feste Datum hinauszuweisen, da wir nicht wissen, wann jene Weihung erfolgte; eine dritte Jahreszahl aber, welche auf die Thätigkeit des Kalamis bezogen worden ist, nämlich Ol. 87, 3 (429) als das Ende der grossen Pest in Athen bezieht sich, wie das gleiche Datum in der Chronologie des Ageladas von Argos, auf die Weihung, nicht auf die Anfertigung eines Werkes von unserem Künstler, einen fluchabwehrenden Apollon nämlich. Halten wir uns demnach an das einzige unzweideutige Datum aus Kalamis' Leben, die 78. Ol., in der Kalamis zwischen 40 und 50 Jahre alt gewesen sein wird, so haben wir seine Künstlerwirksamkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 70er Olympiaden zu setzen, wobei wir zugeben können, dass dieselbe sich bis in den Anfang der 80er Olympiaden erstreckte. —

Von Kalamis' Werken wird uns eine ansehnliche Zahl genannt, welche einem ziemlich weiten Kreise der Gegenstände angehören, wir finden Götterbilder, dreimal Apollon, Zeus Ammon, den Pindar weihte, Hermes den Widderträger, Bakchos, einen jugendlichen Asklepios, eine Aphrodite, eine ungeflügelte Siegesgöttin und endlich eine unter dem Namen Sosandra (Mannerhalterin) mehrfach erwähnte Statue, die wahrscheinlich eine Here darstellte[77]); daran reihen sich ein Paar Bilder von Heroinen, Alkmene, Herakles' Mutter und Hermione, die Tochter der Helena; ferner arbeitete Kalamis die Statuen betender Knaben, welche die Agrigentiner als Weihgeschenk für einen Sieg in Olympia aufstellten, und endlich werden uns mehrfache Rosse mit Reitern und Viergespanne erwähnt, wovon wir die Rennpferde, die Hieron weihte, schon kennen. Als Material seiner Werke verwendete Kalamis theils Marmor, theils Erz, von dem die Mehrzahl der Thierdarstellungen und eine kolossale (45′ grosse)

Apollonstatue war, die Lucullus aus Apollonia am Pontos nach Rom schleppte; theils endlich Elfenbein und Gold, woraus der Asklepios in Korinth bestand. Vergessen dürfen wir nicht, dass Kalamis auch als caelator, Ciseleur berühmt war, und dass man zwei silberne Becher von seiner Arbeit besass; denn die Bedeutsamkeit des Künstlers in dieser Technik, der Bearbeitung des Metalls auf trockenem und kaltem Wege und im Kleinen und Feinen vereinigt sich mit Anderem, um uns das Bild seines Kunstcharakters lebendig zu machen. — Erhalten ist uns von Kalamis kein verbürgtes Werk; von einer kleinen Statue, die auf ihn zurückzuführen sein dürfte, können wir erst am Schlusse reden. Trotzdem sind wir durch Schlüsse aus den uns angeführten Werken des Kalamis und aus einigen, wenn auch nur kurzen und beiläufigen Urteilen der Alten über ihn im Stande, uns ein ziemlich bestimmtes und lebendiges Bild von dem Charakter seiner Kunst zu entwerfen. Vor allem müssen wir beachten, dass Kalamis' Werke in den bereits bei Kanachos und Kallon angeführten Stellen aus Cicero und Quintilian eine Stufe höher gestellt und weicher genannt werden als diejenigen der verglichenen alten Meister. Denn es ist in diesem Vergleich nicht allein die Anerkennung einer relativ höheren Vollendung enthalten, sondern es wird zugleich Kalamis' kunstgeschichtliche Stellung im Allgemeinen fixirt: er rangirt zu den alten Künstlern, schliesst die Stufenleiter der alten Kunst, nicht aber eröffnet er den Reigen der neuen Entwickelung. Dies festgehalten giebt uns einen Massstab und ein Mittel zur Würdigung und zum tieferen Verständniss der ferneren Urteile der Alten. Bevor wir diese zur Erwägung ziehn, werfen wir einen Blick auf die angeführten Werke des Künstlers zurück; ihre bedeutende Zahl stellt uns Kalamis als einen fleissigen und fruchtbaren Künstler dar, während wir aus der Verschiedenartigkeit der Materiale und der Gegenstände das Bild einer vielseitigen Productionskraft gewinnen. Je weiter wir in das Detail eingehn, desto lebhafter muss der Eindruck dieser Vielseitigkeit werden; keiner der älteren Künstler hat eine so bedeutende Reihe von Götterbildern geschaffen, keiner sich an die Darstellung so verschiedener Göttergestalten gewagt; darf man freilich bei Kalamis' Bakchos und bei seiner Aphrodite noch nicht an die zarten und weichen Idealgestalten denken, welche die Schöpfungen einer weit späteren Zeit waren, darf man auch nicht glauben, dass Kalamis für jeden seiner Götter einen eigenthümlich entwickelten, persönlichen Idealtypus geschaffen habe, so liegt doch schon in dem sicher in reiferem Alter dargestellten Zeus Ammon, in den Apollonstatuen, die wie der unbärtige Asklepios in jugendlicher Männlichkeit gebildet sein mussten, es liegt in den Göttinnen neben den Göttern, in den reichlicher und weniger bekleidet zu denkenden Figuren allein innerhalb dieses Kreises eine Mannigfaltigkeit vor, welche von früheren und gleichzeitigen Künstlern, Onatas nicht ausgenommen, nicht einmal angestrebt wurde. Und doch gesellen sich dazu noch die Heroinenstatuen, die Knabenbilder, die mehrfachen einzeln und in Zwei- und Viergespannen dargestellten Pferde nebst ihren Reitern und Lenkern, so dass neben jenen ersten Kreis der Gegenstände aus dem Idealgebiet sich ein anderer aus dem Gebiete des realen Lebens stellt, der allein ausgereicht haben würde, um das Leben eines anderen Künstlers auszufüllen und seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen. Vergisst man dabei nun nicht, dass Kalamis zu den alten Künstlern gehört, so tritt er uns in einer Bedeutsamkeit entgegen, welche ihn über die meisten seiner älteren Zeitgenossen erhebt. Von den Urteilen der Alten über Kalamis dürfte dasjenige, welches Plinius

ausspricht, für das am allgemeinsten charakterisirende gelten. Plinius berichtet, dass Kalamis' Pferde, so oft er dies edle Thier gebildet habe, immer unübertroffen dargestellt seien (semper sine aemulo expressi), auf ein Viergespann des Kalamis aber habe Praxiteles unter Beseitigung der ursprünglichen Statue einen neuen Wagenlenker gestellt, „damit Kalamis nicht in Menschenbildungen schwächer als in derjenigen von Thieren erscheinen möge". Offenbar aber war er dies nach dem Urteil des Praxiteles dennoch in der That, der Wagenlenker stand wirklich gegen die Rosse zurück, erst ein neuer Lenker von Praxiteles' Meisterhand entsprach den herrlichen Thieren; sonst hätte die ganze Geschichte bei Plinius keinen Sinn. Trotzdem fährt derselbe Plinius also fort: damit Kalamis aber nun nicht wirklich in Menschendarstellungen geringer erscheine, nenne ich seine Alkmene, die Niemand edler gebildet haben würde. Hier ergiebt sich ein Widerspruch; aber nur ein scheinbarer, welcher sich zu einer feineren Charakteristik des Künstlers auflöst, wenn wir die angeführten Werke genauer in's Auge fassen und die gebrauchten Ausdrücke erwägen. Den Wagenlenker, den Praxiteles beseitigt, weil er den Rossen nicht entsprach, haben wir uns fast gewiss als eine nackte athletische Gestalt zu denken, die Alkmene dagegen war eine Gewandstatue; der Vorzug einer Wagenlenkerstatue kann wesentlich nur in der vollendeten Richtigkeit und Schönheit der Körperformen bestehen, nicht in einem Geistigen, nicht im Ausdruck; bei einer weiblichen Gewandstatue aber kann von schöner Körperdarstellung nicht oder nur in beschränktem Masse die Rede sein, während bei einer als Gewandstatue dargestellten Heroine grade das Moment zur Geltung und zum Vortrag kommen konnte, welches bei dem Wagenlenker von gar keiner oder geringer Bedeutung war, das Seelische und sein Ausdruck. Wenn wir nun wohl beachten, dass Plinius die Alkmene nicht etwa als besonders formschön, im Körperlichen vollendet anführt, sondern als so edel, dass Niemand sie edler gemacht haben könnte, so werden wir ziemlich die Elemente in der Hand haben, welche zur Bestimmung einer Urteils nöthig sind. Kalamis gehört der alten Schule der Bildnerei an, welche bei allem soliden Streben nach gesundem Naturalismus in der Darstellung des menschlichen Körpers dennoch befangen und von einem gewissen conventionellen Typus beherrscht war; auch Kalamis theilt noch diese Befangenheit, seine nackten Männergestalten wird z. B. noch jener einförmige Rhythmus, den wir kennen gelernt haben, gebunden, unfrei, alterthümlich haben erscheinen lassen, das lehrt uns der Wagenlenker; bei den Thiergestalten aber, die bei weitem nicht so oft gebildet und nicht so typisch ausgeprägt waren wie die Menschengestalt, konnte der Künstler ganz frei seinem eigenen Formgefühle folgen, und dass Kalamis dies gethan hatte, lehren uns seine „niemals übertroffenen" Pferde. Aber auch noch auf einem anderen Gebiete gab der Künstler seinem Genius frei nach, in dem Streben nach der Darstellung des Seelischen in der Form, nach einem würdigen Ausdruck. Das lehrt uns seine Alkmene; denn mögen wir Plinius' Äusserung: Niemand würde sie edler gebildet haben, drehen und wenden wie wir wollen, mögen wir einen Theil dieses Adels in der Erscheinung der Alkmene aus der Behandlung ihres Gewandes ableiten, blos auf dies und blos auf die rein äusserliche Form, ohne Rücksicht auf den in ihr liegenden seelischen Gehalt, lässt sie sich nimmermehr beziehn. — Was wir aus diesem einen Urteil gewonnen haben, dass Kalamis, in der Darstellung des nackten Körpers noch alterthümlich befangen, in Thierbildungen zu voller Formschönheit

gelangt war, und eine Heroine zu vollendet würdevoller und edler Erscheinung zu bringen wusste, das bestätigen uns die ferneren Urteile, von denen die schon angeführten des Cicero und Quintilian nach dem Gesagten offenbar vorzüglich der Darstellung der nackten Körperlichkeit gelten. Einem feinen geistigen Ausdruck dagegen gilt das, was Lukian über die Sosandra des Kalamis in einem Gespräche aussagt, in welchem die Schönheit eines Mädchens durch Vergleichung mit den berühmtesten Kunstwerken anschaulich gemacht werden soll, indem von jedem dieser Kunstwerke dasjenige genannt wird, was an ihm am ausgezeichnetsten war. Von Kalamis' Sosandra aber wird nicht ein bestimmter einzelner Zug von körperlicher Schönheit als solcher genannt, sondern es heisst: „Sosandra und Kalamis mögen unser Idealbild mit keuscher Züchtigkeit schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewusst wie das der Sosandra.“ Es versteht sich wohl von selbst, dass hier im Allgemeinen schöne Formen des Gesichtes vorauszusetzen sind, aber nicht auf sie wird das Gewicht gelegt, sondern auf den feinen Hauch des Seelischen, den der Künstler in ihnen und durch sie, sowie, was namentlich noch aus einer zweiten Stelle desselben Gewährsmannes sich zu ergeben scheint, durch die ganze Haltung der Figur auszudrücken verstanden hat. Und dass es ein im eminenten Sinne fein Seelisches war, was die Sosandra des Kalamis auszeichnete, um dessentwillen sie mit den Meisterwerken aus der höchsten Blüthezeit der Kunst zusammen genannt wird, das wird Jeder einsehn, der erwägt, wodurch ein Antlitz den Ausdruck zarter Sittsamkeit erhält und wie sich ein ehrbar unbewusstes von einem gefallsüchtig bewussten Lächeln unterscheidet. Einen solchen feinen Ausdruck des Gesichts und des Geistigen in den Zügen finden wir aber bei Kalamis zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, und das, was dieser grosse Künstler durch diese Neuerung errang, scheint um so bedeutender, je mehr grade der seelische Ausdruck im Gesichte dasjenige ist, was bisher gegen die Darstellung der Körperformen so sehr zurückstand. In diesem Geltendmachen des seelischen Elements, in diesem Anbahnen des Idealismus scheint mir der Mittelpunkt der Bedeutsamkeit des Kalamis für die Entwickelung der Kunst zu liegen; um aber ein vollständiges Bild von Kalamis' Verdiensten zu geben, dürfen wir namentlich jenem Tadel seiner nackten Figuren gegenüber nicht unerwähnt lassen, dass an seiner Sosandra neben dem feinen Ausdruck noch das Wohlgeordnete und Zierliche der Gewandung gerühmt wird. Und wenn nun auch ein letztes Urteil (bei Dion. Halic. de Isocrat. p. 95. Sylb.) an Kalamis gegenüber dem Phidias mehr die Zierlichkeit und Anmuth als Grossartigkeit und Erhabenheit rühmt, wenn dies Urteil angiebt: Kalamis sei glücklicher in der Darstellung der Sphäre des rein Menschlichen, Phidias in der des Göttlichen gewesen, so wollen wir uns hiedurch einerseits vor Überschätzung des Kalamis bewahren lassen, der den höchsten Aufgaben der Kunst nicht gewachsen war, ja der diese höchsten Aufgaben vielleicht so wenig ahnte, wie ein Künstler vor ihm, andererseits aber wollen wir auch hier noch einmal bemerken, dass der Charakter von Kalamis' Kunst mit dem köstlichen Worte „Charis“ bezeichnet wird, welches nur wir Deutschen mit dem eben so köstlichen Worte „Anmuth“ übersetzen können, mit einem Worte, das eben darum so unendlich viel mehr sagt als Grazie und dergleichen Ausdrücke, weil eine Schönheit nur dann anmuthig sein kann, wenn sie von Gemüth und Geist durchdrungen ist.

Von dem schon oben erwähnten widdertragenden (kriophoros) Hermes, den

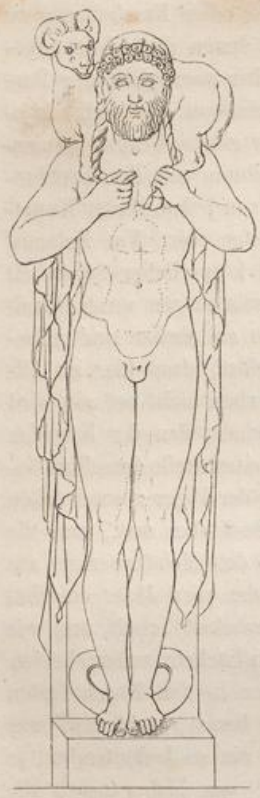

Fig. 31. Hermes kriophoros nach Kalamis.

Kalamis für die böotische Stadt Tanagra bildete, ist eine Nachahmung auf uns gekommen, die dem Original in jedem Falle sehr nahe steht. Ich spreche von einer kleinen Marmorstatue der Pembroke'schen Sammlung in Wilton house in England, von der wir eine, wenn auch nur leicht skizzirte Zeichnung (Fig. 31.) beifügen. Ich hatte (Arch. Zeitung 1853, Nr. 54) dieses Werk als eine Nachbildung der Statue des Kalamis wegen des Stiles angesprochen, ohne zu beachten, dass wenige Jahre vorher eine Münze von Tanagra aus der Sammlung des Herrn Prokesch von Osten veröffentlicht worden sei (Arch. Zeitung 1849, Taf. 9, Nr. 12), welche auf dem Revers ein Abbild des Hermes von Kalamis enthält, durch dessen Übereinstimmung mit unser Statue der äusserliche Beweis geführt wird, dass ich mich in meiner Vermuthung nicht geirrt hatte. Es hätte aber der Münze kaum bedurft, da die Statue in ihrer Formeigenthümlichkeit als der Kunst des Kalamis angehörend, sich deutlich genug zu erkennen giebt und in dieser Beziehung recht lehrreich ist. Offenbar nämlich tritt uns in diesem Werke eine Differenz zwischen der Bildung des nackten männlichen Körpers und derjenigen des Widders entgegen, den der Gott auf den Schultern trägt. Der Körper ist durchaus in der typisch ruhigen Haltung der ältesten Götterbilder dargestellt, und doch, wenn wir ihn mit einem Apollon von Tenea, ja selbst wenn wir ihn mit den Ägineten vergleichen, erscheint er in Linien- und Flächenbehandlung weicher, fliessender, freier. Vor dieser Statue verstehn wir so recht, was das Urteil der römischen Schriftsteller sagen wollte, Kalamis' Werke seien weicher als die des Kallon und Kanachos, während uns die steife Haltung und die conventionelle Behandlung des Haares und Gewandes noch einen Meister der alten Zeit vergegenwärtigt. Des Kalamis' Hand aber entdecken wir in dem mit voller Freiheit gearbeiteten Thiere, welches allerdings nicht bedeutend genug erscheint, um uns zu einem Urteil wie dasjenige über Kalamis' Rosse zu veranlassen, in dem aber von Convention, Gebundenheit, mangelhaftem Vermögen und dergleichen offenbar nicht die Rede sein kann. Und somit kann dieses Werk uns als Anhalt dienen, um uns die Stellung des Kalamis auf der Grenze zweier Epochen klar und die Urteile der Alten über seine formellen Eigenthümlichkeiten lebendig zu machen.

Pythagoras von Rhegion in Unteritalien[78]) heisst Schüler des Klearchos aus derselben Stadt, den wir als Schüler des Dipoinos und Skyllis bereits früher kennen gelernt haben. Für seine Chronologie haben wir zwei feste Daten, nämlich Ol. 73 (488—484 v. Chr.) und Ol. 77 (472—468 v. Chr.), welche von um so grösserer Wichtigkeit sind, da sie eine Angabe des Plinius, der Pythagoras in die 90. Olymp. ansetzt, unwidersprechlich widerlegen und zugleich dem eben dahin von Plinius angesetzten Myron, welcher von Pythagoras in einem Wettstreite besiegt wurde, eine frühere Lebenszeit zuweisen. War Pythagoras Ol. 73 als selbständiger Künstler thätig[79]),

also doch aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens 30 Jahre alt, so ist augenscheinlich, dass seine Wirksamkeit sich über die 80. Olympiade kaum erstreckt haben kann, wenn man dem Künstler nicht ohne allen Grund ein sehr langes Leben zuschreiben will, dass er folglich wesentlich der alten Kunst angehört, innerhalb deren Entwickelungsgang er wie Kalamis seine hohe, wenn auch verschiedene Bedeutung hatte.

Von Pythagoras' Werken kennen wir zwei Götterbilder, von denen aber eines, Apollon im Kampfe gegen die Pythonschlange, sicher kein Tempelbild war, sondern, soviel wir wissen, zum erstenmale eine Götterstatue in lebendiger und bewegter Handlung darstellte[80]); denselben Charakter trug wenigstens in gewissem Masse das zweite Götterbild des Meisters, ein Apollon Kitharödos (Kitharspieler), da ein solcher wenigstens sicher nicht in der unthätigen Ruhe der eigentlichen Tempelbilder zu denken ist[81]). Etwas zahlreicher sind die Heroenbilder des Pythagoras, von denen wir Kunde haben, er stellte in einer Gruppe den Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes dar, ferner Perseus, in welcher Situation ist allerdings nicht bekannt, und endlich einen hinkenden Philoktetes, „bei dessen Anblick der Beschauer den Schmerz in der unheilbaren Fusswunde mit zu empfinden glaubte", und dessen Hinken so meisterhaft ausgedrückt war, dass die Statue nicht als Philoktet, sondern schlechthin als „der Hinkende" des Pythagoras bezeichnet wurde und uns überliefert ist. Dass trotzdem Philoklet und kein anderer gemeint sei, ist zuerst von Lessing (Laokoon 2. Capitel) erkannt und seitdem allgemein angenommen. Zu diesen drei Heroenbildern gesellt sich eine Heroine, nämlich Europa auf dem Stier, zugleich die einzige Statue eines Weibes von Pythagoras' Hand, von der wir Kunde besitzen. Den Reigen schliessen Athletensiegerstatuen, ihrer sieben an der Zahl, also mehr als die Hälfte aller Werke des Pythagoras, zugleich diejenigen, mit welchen er den grössten Ruhm erwarb. So befand sich unter ihnen die Statue eines Pankratiasten (Allkämpfers), mit welcher Pythagoras Myron überwand, und die Statue des Lokrers Euthymos, welche der wortkarge Pausanias als besonders sehenswerth unter den hunderten von Siegerstatuen in Olympia hervorhebt.

Wenn wir nun diese Werke überblicken, und wenn wir zugleich erfahren, dass Pythagoras nur in Erz, nicht auch in Marmor und in Goldelfenbein gearbeitet habe, so erscheint der Kreis seiner Kunst in jeder Weise bedeutend beschränkter, als der des Kalamis. Und so wie bei Kalamis' Werken der Eindruck der Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit wächst, je genauer man die Liste seiner Werke betrachtet, so nimmt der Eindruck von der Beschränktheit des Kunstkreises bei Pythagoras zu, je specieller wir auf die uns von ihm bekannten Werke eingehn. Dass die Darstellung ruhiger Götterhoheit nicht seine Sache war, ergiebt sich mit zweifelloser Gewissheit aus dem, was oben bereits erinnert ist; dass die Statuen des Pythagoras Götter darstellen, ist offenbar das Secundäre, das Hauptgewicht fällt auf die Darstellung der bewegten Handlung. Ebenso bei den Heroenbilder, unter denen wir den Perseus, dessen Situation nicht angegeben ist, ohne Furcht vor grossem Widerspruch als den Sieger der Medusa, wahrscheinlich mit ihrem abgehauenen Kopfe davoneilend betrachten. So wenig wie ruhige Götterhoheit scheint zarte Frauenschönheit Sache des Pythagoras gewesen zu sein; es kann Zufall sein, dass wir nur die eine Europa von ihm kennen, aber es wäre ein merkwürdiger, falls Pythagoras in der Darstellung von Frauen wirklich bedeutend

gewesen wäre; Europa aber auf dem Stier, d. h. von dem in einen Stier verwandelten Zeus wahrscheinlich im schnellen Laufe entführt, stellt uns wieder eine bewegte Handlung vor die Augen, die sich den übrigen, die wir schon kennen, vollkommen anreiht. Was nun endlich die Athletenstatuen anlangt, so muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass dieselben nicht sowohl porträtähnlich, was das Gesicht anlangt, gebildet wurden, als es vielmehr die Aufgabe des Künstlers war, in ihnen die Kampfart, in welcher sie gesiegt, und die eigenthümlichen Wendungen im Kampfe, durch welche sie sich hervorgethan hatten, in mannigfaltig bewegten Stellungen zur Anschauung zu bringen. Dies festgehalten werden wir begreifen, wie schöne Gelegenheit sich dem Pythagoras bot, in den von ihm gegossenen Statuen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern, Pankratiasten, Ringern, Wagenrennern die höchste Mannigfaltigkeit der Stellungen und Situationen zur Anschauung und dasjenige zur Geltung zu bringen, was ihn, wie wir sehn werden, unter Anderem auszeichnete, fein beobachtete Bewegung. Erhalten ist uns von Pythagoras' Werken direct keines, von Nachbildungen seines Hinkenden in ein paar Gemmen werden wir am Schlusse reden. Wenden wir uns zunächst zu den Urteilen der Alten über diesen Künstler, um zu sehn, inwiefern dieselben das Bild von seinem Kunstcharakter, das wir uns unfehlbar bereits aus seinen Werken abgezogen haben, bestätigen oder modificiren.

Pausanias begnügt sich in seiner gewöhnlichen Weise mit einem ganz allgemeinen Urteil, Pythagoras, sagt er, ist ein besonders tüchtiger Bildgiesser, und lobt, wie schon erwähnt, besonders seine Statue des Euthymos. Die grosse Tüchtigkeit des Pythagoras ergiebt sich denn auch aus seinem Siege über Myron, dessen ganze Bedeutung wir erst bei der Besprechung Myron's werden schätzen lernen. Sehr speciell dagegen ist Plinius' Urteil, jedoch bietet es dem Verständniss keinerlei Schwierigkeiten; Plinius sagt aus, Pythagoras habe zuerst Sehnen und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger gebildet. Dies „zuerst" haben wir so zu fassen wie in den meisten Fällen, wo es gebraucht wird, selten, vielleicht nie, dürfen wir es wörtlich nehmen und auf wirkliche allererste Erfindung oder Anwendung eines Neuen beziehn; meistens gilt der Ausdruck nur der ersten principiellen und durchgeführten Anwendung einer Neuerung, und nicht selten dürfen wir das Wort dahin verstehn, dass eine Neuerung bei dem und dem Künstler zuerst bemerkt und von der Kunstgeschichte beachtet wird. So auch hier; bei den äginetischen Giebelstatuen, die unbedingt lange vor Pythagoras gemacht sind, sind Sehnen und Adern auf's Sorgfältigste ausgedrückt; Tempelgiebelgruppen aber fanden im Alterthum als, wenngleich im höchsten Sinne, decorative Sculpturen nirgend die Beachtung, wurden nie so sehr im Detail betrachtet wie einzelne, der Beschauung in grösserer Nähe ausgesetzte, durchaus selbständige Werke. Deswegen werden wir den Bericht, dass Pythagoras Sehnen und Adern zuerst sorgfältiger ausgedrückt habe, dahin verstehn müssen, dass an seinen Werken diese feine Behandlung der Fläche zuerst so fühlbar in Einzelwerken hervortrat, dass die Kunstgeschichte davon Notiz nahm. Was aber die Darstellung von Sehnen und Adern anlangt, so trägt dieselbe zunächst zum lebendigen Naturalismus der Statuen wesentlich bei, die Darstellung der Sehnen aber, welche nur an den Extremitäten, und zwar an den Gelenken zur Geltung kommen kann, befördert den Naturalismus der Bewegung der Glieder, oder macht die Bewegungen erst

völlig naturwahr. Wie vortrefflich ordnet sich nun dieser Zug, der scheinbar nur einer feinen Detailbildung überhaupt zu gelten scheint, wie etwa die weitere Ausbildung des Haares, dem Bilde ein, das wir uns aus den Werken des Künstlers gemacht haben, in welchem Pythagoras als Meister lebendiger Bewegungen, erregter Situationen erscheint. Und dies Bild wird vollendet durch das am tiefsten greifende Urteil über Pythagoras, welches Diogenes von Laerte (Pyth. 25) uns bewahrt hat: Pythagoras sei zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen. Allerdings muss dies Urteil erst erklärt werden, doch werden dazu wenige Worte genügen.

Metrum heisst Mass und bedeutet das absolute Mass der Theile eines Ganzen in Rede und Bild, abgesehn von aller Bewegung; Symmetrie heisst folglich die Übereinstimmung des Masses aller Theile, aus denen eine Composition besteht, mit einander und mit dem Ganzen, Ebenmass, Gleichmass. Rhythmus aber bezeichnet die Bewegung innerhalb eines organisch gegliederten Ganzen, die „Composition der Bewegung", wie Platon sehr richtig definirt (*τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη.* Legg. 665, a). So ist in der Poesie Metrum, Symmetrie das den Versen in ihren Theilen zu Grunde liegende Mass (Versfüsse: Iambus, Daktylus u. s. w.), der Rhythmus aber liegt in der verschieden bewegten Zusammensetzung dieser Masstheile, sei es z. B. zum daktylischen Hexameter, oder zum Pentameter, oder zu den verschiedenen Combinationen in den Chorstrophen der antiken Tragödie; in der Musik ist Metrum Takt, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w., der Rhythmus aber liegt in dem Bau der musikalischen Periode; in der bildenden Kunst endlich bezeichnet Symmetrie das übereinstimmende Mass aller Körpertheile, das Verhältniss des Kopfes zum Körper, der Arme zum Rumpf u. s. w. Rhythmus aber, oder die Composition der Bewegung ist die übereinstimmende Darstellung, die Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers. Dem Pythagoras also spricht Diogenes zu, dass er der Erste gewesen, der auf Symmetrie und Rhythmus bedacht gewesen, der Rythmus und Symmetrie mit grösserem Fleisse angestrebt habe; dass er auf diesem Gebiete das Höchste geleistet habe, sagt der alte Zeuge nicht, was Myron's wegen wohl zu merken ist. Jeder Leser sieht ein, dass dies Urteil unsere Vorstellung von Pythagoras vollendet; er ist der Künstler, welcher von feiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung in der Darstellung des menschlichen Körpers ausging, der diese feine Naturbeobachtung in sorgfältiger Detailbildung der Flächen des Körpers, noch mehr aber in der Wahrnehmung der richtigen Proportionen und in derjenigen des durchgeführten Rhythmus lebendiger Bewegungen zur Geltung brachte. Pythagoras bildet also einen Gegensatz zu Kalamis, aber zugleich liefert er die glücklichste Ergänzung; dort feiner seelischer Ausdruck, das Streben nach dem Geistigen, nach Würde und Anstand in ruhigen Stellungen bei einer noch zurückstehenden Behandlung des nackten menschlichen Körpers, hier eine feine Durcharbeitung eben des Körperlichen als eines bewegten, lebensvollen Organismus bei geringer Entwickelung des Geistigen und Innerlichen. Denn wenn auch Pythagoras Gegenstände behandelt hat, bei welchen füglich das Seelische im Menschen, Gefühl und Leidenschaft zur Darstellung kommen konnte, so wird nirgend gesagt, das dies Geistige wirklich zur Darstellung gekommen sei. Dass lebhafte und mannigfaltige, feinabgewogene, leidenschaftliche Bewegung dargestellt werden könne, ohne dass die der körperlichen Bewegtheit entsprechende Erregtheit des Ge-

müths und der Leidenschaft zum Vortrag gelange, wird Niemand bezweifeln, der sich der Ägineten erinnert. Mag Pythagoras eine Stufe höher gestanden haben als der Meister der Ägineten, was wir z. B. aus seiner vollendeteren Bildung des Haupthaars schliessen mögen, dasselbe Kunstprincip, das Kunstprincip des reinen, gesunden, kräftigen Naturalismus ohne alle Idealität vertritt Pythagoras ohne allen Zweifel. Werfen wir nun schliesslich noch einen Blick auf die Gemmen, in denen wir Nachbildungen seines einen Meisterwerkes, des hinkenden Philoktet erkennen dürfen. Es sind ihrer zwei, eine im berliner Museum (Fig. 32. rechts), eine andere (das. links), was den Rhythmus anlangt, weit vorzüglichere im Privatbesitz der Frau Mertens Schaaffhausen in Bonn, und von mir zuerst herausgegeben (Gall. her. Bildw. Taf. 24, Nr. 13.). In der berliner Gemme sehn wir Philoktet, welcher, Bogen und Köcher in der Linken, vorsichtig einherscheitet, indem er, um den wunden, mit einer Binde umwickelten Fuss leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des schlimmen Fusses sind gut wiedergegeben; ungleich vorzüglicher aber ist dies der Fall bei der bonner Gemme, und ich glaube sagen zu dürfen, dass auch bei ihrer genauen Betrachtung die Leser den Schmerz in dem vorgesetzten wunden Fusse mit empfinden werden. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erreicht, dass der Körper etwas mehr vorgebeugt erscheint als in der berliner Gemme, und auf dem gesunden Fusse elastischer getragen wird, während der Held sich durch zwei Stützen im Gleichgewicht hält. Während in der berliner Gemme durch den Rhythmus der Bewegung auch ein vorsichtig leises Heranschleichen an Etwas ausgedrückt sein könnte, ist in dem bonner Stein diese Unklarheit durchaus vermieden und der Rhythmus des Hinkens in der feinsten Weise beobachtet.

Fig. 32. Der hinkende Philoktet nach Pythagoras von Rhegion.

Myron von Eleutherä in Böotien[82]) nach Plinius, wird von Pausanias Athener genannt, was wohl nicht allein dadurch zu erklären ist, dass jene böotische Grenzstadt sich Athen politisch anschloss, sondern auch dadurch, dass Myron allem Anschein nach den grössten Theil seines Lebens in Athen wirkte, wie denn auch seine Schule sich in Athen fand, und wie er auf die attische Kunst neben Phidias den grössten Einfluss ausübte. Über seine Zeit haben wir direct nur die eine Angabe bei Plinius, der ihn in die 90. Olympiade versetzt; dass diese sicherlich unrichtig und zwar total unrichtig sei, ergiebt sich aus seiner schon berührten Rivalität mit Pythagoras. Setzt man auch den Wettkampf mit jenem in Pythagoras' späteste und in Myron's früheste Zeit, so kommt man immer höchstens auf den Anfang der 80er Olympiaden, so dass Myron um 90 allenfalls als hochbetagter Greis noch gelebt haben kann, während man ein solches Datum doch gewiss nicht zur einheitlichen Zeitbestimmung eines Künstlerlebens benutzen darf. Myron's Blüthe muss vielmehr in das Ende der 70er und die erste Hälfte der 80er Oll. fallen, und er ist ein älterer Zeitgenosse des Phidias, dessen Mitschüler bei Agelades er wie Polyklet war.

Myron's Werke fallen unter fünf Classen. Erstens Götterbilder, unter ihnen ein Holzbild der Hekate für Ägina, das vorletzte, von dem wir Kunde besitzen; ferner

zweimal Apollon, in welchen Situationen ist unbekannt, einmal Dionysos, sodann eine Gruppe von Zeus, Athene und Herakles im Heretempel auf Samos, und eine andere Gruppe der Athene, welche die Doppelflöte wegwarf, weil ihr Spiel das Gesicht verzerrt und Marsyas[83]), der zu seinem Unheil diese Flöten aufnahm, mit denen gegen Apollon's Leierspiel kämpfend er unterlag und furchtbar gestraft, nämlich lebendig geschunden wurde, endlich Nike auf einem Stier sitzend. Zweitens Heroenbilder, nämlich ausser dem eben erwähnten noch zweimal Herakles in unbekannter Situation, Perseus als Sieger der Medusa, den auch Pythagoras gebildet hatte, und den attischen Stammhelden Erechtheus, dessen Bild Pausanias sehr hoch stellt. Drittens Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen für Olympia, von denen uns sechs namhaft gemacht werden, während Plinius deren noch mehre im Allgemeinen anführt. Unter diesen war der Läufer Ladas, von dem wir weiter unten genauer sprechen, und zu diesen mag man auch den berühmten Diskoswerfer rechnen, von dem wir Copien besitzen, nur dass derselbe nicht das Bild eines bestimmten Athleten und Siegers, sondern eine frei erfundene Darstellung des bedeutendsten Actes des Diskoswurfs ist, also ein Genrebild aus athletischem Kreise, etwa der Art, wie moderne Künstler Kegelschieber gemalt haben. An diese Statue reiht sich, die vierte Classe vertretend, das erste eigentliche Genrebild, d. h. das erste Charakterbild aus dem wirklichen Leben an, eine betrunkene alte Frau, die sich in Smyrna befand, und von der wir uns nach Anleitung einer vortrefflichen Statue im capitolinischen Museum (Mus. Capitol. 3, 37) eine Vorstellung bilden können, nur dass wir nicht glauben dürfen, in derselben eine Nachbildung des myronischen Werkes zu besitzen. Dies ist wenigstens unerwiesen und wohl auch unerweislich, obgleich die Statue dem Kunstgeiste Myron's wohl entsprechend ist. Endlich fünftens Thiere, unter ihnen die hochberühmte Kuh, von der wir schon als Kinder hören, vier Stiere, ein Hund und endlich Seedrachen, Seeungeheuer (pristae), also Fabelthiere, der Phantasie des Künstlers allein entsprungen.

Das Material dieser Werke ist durchweg Erz, nur eines derselben, die Hekate, war von Holz, und eines, das alte Weib in Smyrna, von Marmor; ausserdem ciselirte Myron auch in Silber.

Von Seiten der Technik also erscheint Myron nicht so vielseitig wie Kalamis; es mag sein, dass er auch noch ein zweites und drittes Mal in Marmor gearbeitet hat, ohne dass wir es wissen, aber das ist gewiss, dass er dem Erz unbedingt den Vorzug gab. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn wir können behaupten, dass alle Künstler, welche überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus und der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffenden, diejenigen, welche ihr Hauptstreben auf Darstellung des Geistigen in den Körperformen richteten, entweder Goldelfenbein oder Marmor vorzogen. Es liegt das, wie an einem anderen Orte weiter dargethan werden soll, darin, dass das Erz eine schärfere, der Marmor eine zartere Behandlung zulässt. Demgemäss finden wir durch die ganze Kunstgeschichte das Erz von den dorischen Künstlern, den Marmor von den attischen vorgezogen, wenigstens von den Attikern, welche die geistig ideale Richtung der Kunst, die Attika eigen ist, vertreten. Gegenüber dieser geringen Vielseitigkeit in der Technik erscheint nun in Myron's Werken eine grosse Mannigfaltigkeit der Gegenstände; diese Mannigfaltigkeit

müssen und wollen wir anerkennen, dennoch aber dürfen wir nicht verschweigen, dass der Eindruck von derselben abnimmt, je genauer wir die Werke und die Berichte der Alten über dieselben betrachten. Von den Götterbildern Myron's wird keines mit besonderem Lob erwähnt[84]); die Darstellung der Götterhoheit scheint sein Feld so wenig gewesen zu sein, wie das des Pythagoras, sicher leistete er auf demselben nichts Hervorragendes; auch zarte Frauenschönheit scheint er so wenig dargestellt zu haben, wie sein Nebenbuhler aus Rhegion, denn wie jener nur die eine Europa, hat Myron nur die eine Nike, und bei beiden Künstlern sitzen diese Gestalten auf Stieren, so dass wir dort wie hier, und hier bei Myron, dem berühmten Thierbildner noch mehr als bei Pythagoras, annehmen können, dass das tragende Thier dem Künstler wichtiger war als die Reiterin. Dass Herakles, man mag ihn fassen wie man will, sich den athletischen Gestalten nähert, ist so unbestreitbar, wie dass in ihm kein hervorragendes geistiges Element liegt, durch welches er charakterisirt würde; sondern er ist der Heros körperlicher Tüchtigkeit; auch im Perseus, dem Medusensieger, kommt es mehr auf die Darstellung körperlicher Kraft und Gewandtheit, als auf fein aufgefasste geistige Stimmung, wie z. B. bei Achill, an. Von allen Heroenbildern Myron's erhält nur der eine Erechtheus ein Lob, welches wir freilich nicht controliren und auf einen bestimmten Vorzug beziehen können. Dagegen ruht Myron's Grösse auf den Athletenbildern und den Thieren, und der Läufer Ladas, der Diskoswerfer und die Kuh sind die eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes.

Aus dem Gesagten werden wir folgern, dass das Geistige in der Kunst, welches die Körperformen zu Trägern des seelischen Ausdrucks macht, jenes Geistige, das wir zuerst bei Kalamis fanden, und in welches die hervorragenden Meister der attischen Schulen den Schwerpunkt ihres Schaffens legten, nicht Myron's Sache war. Diese unsere Schlussfolgerung wird uns vollkommen und sehr nachdrücklich von Plinius bestätigt, welcher sagt, Myron, auf's äusserste auf die Darstellung des Leiblichen bedacht, habe die Bewegungen des Geistigen nicht ausgedrückt (corporum tenus curiosus *animi sensus non expressit*). Wenn aber nun die Idealbildnerei auf der Darstellung eines innerlich, im Geiste Erschauten und Empfundenen in vollendet entsprechender Form beruht, und die Form wesentlich nur zur Trägerin des Inneren, Seelischen und Geistigen im Menschen macht, so darf man, ohne mit dem Worte zu spielen, Myron nicht Idealbildner nennen, nicht um dessentwillen, dass er als attischer Künstler erscheint, den Hauptcharakter der attischen Kunst, wie sie Phidias und die Seinen ausprägten, den Idealismus oder eine ideale Tendenz in Myron's Werken nachweisen wollen. Denn nicht jede Abstraction von der realen Einzelerscheinung des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit all' ihrem Zufälligen verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Natur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen. So in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatze zum Realismus darin, dass er, alle Mängel und Zufälligkeiten, welche das normale Wesen verhüllen und beeinträchtigen, die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den

Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet. Und dies, grade dies und nichts Anderes hat Myron gethan, im höchsten Grade von Vollendung. Dahin lauten die directen und indirecten Urteile der Alten, und das finden wir in dem einen Werke des Meisters wieder, welches gute Copien uns specieller zu beurteilen erlauben. — Prüfen wir zuerst die Urteile und Aussagen der Alten. Auf Myron's Kuh besitzen wir 36 Epigramme, aus denen wir für die Stellung, in welcher der Künstler das Thier gebildet hatte, fast Nichts entnehmen können, die aber alle darauf hinauslaufen, seine hohe Naturwahrheit und Lebendigkeit hervorzuheben, und die in verschiedenen Variationen die Möglichkeit der Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug zu preisen wissen. So verschieden aber auch diese witzigen Einfälle gestaltet sind, eine Vorstellung klingt durch alle hindurch, ja ein Wort kehrt in mehren wieder, und dies Wort ist: lebendig, beseelt. Und dieses selbe Wort gebraucht Properz von den ehernen Stieren des Myron, die in Rom aufgestellt waren, mit demselben Worte wird in einem Epigramme die Statue des Läufers Ladas angeredet, von der sogleich das Nähere, und es ist nur eine weitere Ausführung desselben Urteils, wenn es bei Petronius heisst, Myron habe die Seele der Menschen und Thiere in's Erz eingeschlossen, denn das Wort, welches hier gebraucht ist, *anima*, bezeichnet das physische, animalische Leben im Gegensatze zum *animus*, dem geistigen Leben, welches Plinius dem Myron abspricht.

Suchen wir zu erfassen, worin dies specifisch Lebendige der myronischen Statuen lag. Leben ist Bewegung, wo wir Bewegung sehn, empfangen wir den Eindruck von Leben. Nun sind am menschlichen Körper die Glieder, Arme und Beine allerdings das eigentliche Bewegende, die Träger und Darsteller der Bewegung im Kunstwerke, aber die Bewegung ist nicht auf die Glieder beschränkt, sondern sie reflectirt sich in dem wesentlich bewegten, in dem Rumpfe, welcher den eigentlichen Sitz des Lebens, Herz und Lungen, umschliesst, und in dem Kopf, von dem das Wollen und Bewusstsein der Bewegung ausgeht, und dem Gesicht, auf dem eben dies Wollen und Bewusstsein sich spiegelt, durch welches dasselbe Ausdruck gewinnt. Der Eindruck von Lebendigkeit, den wir von einer Statue empfangen, wird also von der Darstellung der Bewegung nicht allein in den Gliedern, nicht allein in den Stellungen des Rumpfes abhangen, sondern davon, dass der Reflex der Gliederbewegungen auf die inneren Theile, auf Herz und Lungen und auf das Antlitz beobachtet werde. Je heftiger die Bewegung, desto stärker der Pulsschlag, desto lebhafter der Athmungsprocess, der die Brust und den Leib hebt und senkt, der den Mund öffnet, die Nüstern bläht, desto gespannter der Ausdruck der Thätigkeit im Antlitz. Man werfe nur noch einen Blick auf die äginetischen Giebelstatuen, sie athmen nicht und ihre Gesichter sind ohne Ausdruck, deswegen leben sie nicht, und würden nicht leben, wenn sie auch noch viel heftiger bewegt wären, wenn der Rhythmus ihrer Bewegungen auch noch feiner durchgebildet wäre, wie etwa in den Werken des Pythagoras. Und eben die Darstellung der Reflexe der Gliederbewegungen auf die inneren Theile und das Gesicht scheint es gewesen zu sein, wodurch Myron seine Werke lebendig erscheinen machte. Dafür bietet sich als erstes Zeugniss die Schilderung der Statue des Läufers Ladas[85]). Dieser Ladas war ein lakedämonischer Wettläufer, welcher sich bei einem Doppellaufe (Dolichos) in Olympia derart überanstrengte, dass

dass er als Sieger todt zusammenbrach. Wie hatte ihn Myron gebildet: im Momente der höchsten Anstrengung des Laufes, so als wolle er von der Basis springen und den Siegerkranz ergreifen, so, als ob der letzte Athem aus den leeren Lungen auf seinen Lippen schwebe. Man erfasse diese kurze Andeutung des Epigrammes wohl; nicht sowohl auf die Bildung der Lippen, oder wenigstens nicht allein auf die Bildung der Lippen kommt es bei ihm an, natürlich mussten diese geöffnet sein, als hauchte der Mund mit Gewalt aus, sondern vielmehr auf den anderen Theil der Beschreibung, dass der Athem aus den leeren Lungen auf die Lippen gedrängt sei. Dies zeichnet den Zustand, den wir: ausser Athem sein nennen, wo die Weichen einsinken, die Brust sich senkt, der Mund wie nach Luft schnappend geöffnet ist. Und eben diese Darstellung der höchsten Energie im Athmungsprocess ist es, wodurch Myron's Ladas lebendig erschien, derentwillen er mit „athmender, lebender Ladas" (ἔμπνοε Λάδα) angeredet wird, durch welche die Bewegung der Glieder im Laufe erst ihre eigentliche Bedeutung erhielt. Wie die anderen Theile des Gesichtes gebildet waren, wissen wir nicht, an dem Kopfe des Ladas können wir also die oben angedeuteten Züge von Lebendigkeit nicht verfolgen, durch ihn nicht das Lob controliren, welches ein ungewisser römischer Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Köpfen der myronischen Werke wie den Rümpfen der polykletischen und den Armen der praxitelischen ertheilt.

Vielleicht ist dies dagegen an dem zweiten Hauptwerke des Myron, dem Diskoswerfer[86]) der Fall, von dem die beiliegende Tafel eine Abbildung enthält. Über die von Lukian (Philops. 18) kurz aber richtig charakterisirte, als höchstes Muster des *distortum* und *elaboratum* von Quintil. 2, 13, 8 gepriesene Stellung oder Action der Statue müssen hier wenige Andeutungen genügen. Es galt beim Diskoswurf, eine ca. 8 Pfund schwere metallne Scheibe in hohem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Zu dem Zwecke wurde dieselbe zunächst nach vorn im gestreckten Arm erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen, um aus dieser Lage mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Conflict sind, in jenem Momente der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was die Bewunderung schon der Alten erregte und fortfährt die unsere zu erregen; das ist das distortum Quintilian's. Die andere Seite ist die wunderbare Durchführung der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt, und unter dem elaboratum Quintilian's zu verstehn ist. Im Augenblick, wo der Diskos nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fusse vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt, und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuss ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs vornzutreten und seinerseits die Last des vornüberstürzenden Körpers

Fig. 33. Marmorcopie von Myron's Discobol im Palast Massimi alle colonne in Rom.

aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muss dieser Fuss frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fusses schwebt und balancirt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskos hat den rechten Arm bis auf's äusserste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgerissen, so auch den Kopf, dessen Lage man ganz missverstehn würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell, hält der Werfer sein Geschoss nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Überblicken der Wurfebene corrigiren. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm herumgerissen, dessen Hand sich auf den rechten Schenkel legt, um dem Rückschwunge seine Grenze zu ziehn und die Wucht des Wurfes durch Vermehrung des Haltes zu vergrössern. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im grossen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskos schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verlässt seine Lage und streckt sich balancirend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskoswerfers auf's höchste energisch bewegt; dass aber die Statue uns lebendig dünkt, das liegt nicht allein in dieser energisch bewegten Stellung, nicht allein auch in dem durch jeden Muskel durchgeführten Rhythmus dieser Bewegung, sondern wesentlich wieder an dem Ausdruck der Function des Athems in Brust und Leib und in dem Ausdruck gespannter Energie im Kopfe. Der Diskoswerfer hat im Gegensatze zum Ladas voll eingeathmet, die Brust ist gehoben, der Leib energisch eingezogen, der Mund geschlossen ohne gekniffen zu sein; beim Abwurf wird der Athem plötzlich hervorbrechen, wie wir ihn bei Menschen hervorbrechen hören, welche mit grosser Anstrengung schwere Schläge führen. Aus Brust und Leib allein, wenn auch Arme und Beine fehlten, müssten wir auf gewaltsame Bewegung schliessen, wenngleich wir vielleicht die Art derselben nicht begriffen. Wie anders bei den Ägineten; fehlten an diesen Körpern Arme und Beine ganz, so würden wir nimmer sagen können, ob Brust und Leib einem Kämpfenden oder einem Gefallenen angehören. Und nun der Kopf. Es ist mit grossem Rechte darauf hingewiesen, dass derselbe wenig individualisirt sei, dass nicht seine Individualität uns fessele, eben so wenig spiegelt sich geistige Thätigkeit, Nachdenken, Begeisterung, Freude in diesem Gesicht. Aber es sind nicht allein die feinen attischen Züge dieses Antlitzes, die uns anziehn, es ist vor allem Energie in diesen Zügen, der Reflex der Bewegung des Körpers. Das Auge blickt nicht, denn es hat Nichts zu blicken, der Mund athmet nicht, denn der Athem wird angehalten, aber die Züge sind, was unsere Zeichnung leider nicht ganz wiedergiebt, so ruhig aufmerksam, haben bei aller Mässigung des Ausdrucks etwas so eigenthümlich Zusammengefasstes, wie wir es gewiss in nicht vielen antiken Köpfen wiederfinden, und wie es als Spiegel der kunstgemäss bewegten Handlung nicht feiner ersonnen werden könnte. Hierin also, in der Darstellung der Bewegung in Brust und Kopf, liegt dasjenige, wodurch Myron's Statuen lebendig wurden, und hierin werden wir denn auch die Hauptunterscheidung Myron's von Pythagoras zu suchen haben, der im Übrigen wie Myron Meister der Bewegungen, wie Myron auf den Rhythmus derselben bedacht war.

Aber freilich finden sich der Unterschiede noch mehr. Pythagoras bildet das Detail besonders fein aus, nicht allein die Adern und Sehnen, sondern auch das Haar; und grade von dem letzteren wird uns gesagt, dass Myron es kaum sorgfältiger dargestellt habe als das frühere Alterthum. Es ist schwer denkbar, dass Myron in diesem einen Punkte allein auf die Detailbildung weniger Werth gelegt habe, es muss uns diese Angabe dahin führen, anzunehmen, Myron habe, natürlich ohne die Richtigkeit des Details in Muskeln und Sehnen zu versäumen, auf dessen Hervorbildung im Einzelnen weniger Gewicht gelegt, dasselbe dem Ganzen und Wesentlichen mehr untergeordnet als Pythagoras, so dass bei des Letzteren Werken etwa wie bei dem Fig. 26. mitgetheilten Relief der Beschauer leichter auf Adern und Sehnen aufmerksam wurde, als bei Myron, dessen Werke im Ganzen und als Ganzes wirkten. Wir können das freilich nicht nachweisen, denn von Pythagoras haben wir keine Werke, von Myron nur Nachbildungen, bei denen Eigenthümlichkeiten am ersten verloren gehn, aber die Erwägung dessen, was das Alterthum bei dem einen und dem anderen Künstler hervorhebt, kann unser Urteil doch sicher leiten.

Überhaupt dürfen wir wohl hoffen, ein klares und in sich harmonisches Bild des grossen Künstlers vor uns zu haben, zu dessen Vollendung wir noch ein Urteil bei Plinius hinzufügen. Der erste Theil desselben: Myron hat zuerst die Wahrheit vervielfältigt, d. h. mannigfachere Gestalten und verschiedenere Situationen als seine Vorgänger in lebensvoller Naturwahrheit ausgeprägt, bietet dem Verständniss keine Schwierigkeiten, wohl aber beurkunden diese Worte jenen Reichthum der Phantasie, der sich schon aus der grossen Zahl myronischer Werke, namentlich aber auch daraus ergiebt, dass er über die Darstellung des unmittelbar Erschauten hinausgehend, in den Seedrachen, die wir oben erwähnt haben, eine Classe jener Phantasiegestalten und Mischbildungen schafft, welche allein im Stande wären, unsere Bewunderung für die griechische Kunst bis zu einem hohen Grade zu steigern. Und zwar grade vermöge dessen, worin Myron gross war, vermöge des lebensvollen Naturalismus, welcher diese phantastischen Wesen so ausprägt, dass wir an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben müssen und in ihnen gleichsam eine Fortsetzung der Schöpfungen der Natur erkennen. Worin nun aber speciell die Vorzüge der Seedrachen Myron's bestanden haben, wissen wir nicht, es muss uns daher genügen, in ihrem Vorhandensein unter seinen Werken ein neues Zeugniss für die Vielseitigkeit seines lebendigen Naturalismus zu finden. — Viel mehr Kopfbrechen hat der zweite Theil jenes Urteils des Plinius gemacht, welches sich dem eben beleuchteten unmittelbar anschliesst, und in welchem Myron in Bezug auf Rythmus über Polyklet erhoben wird. Es ist hier nicht der Ort, die Schwierigkeiten dieser Stelle und die Versuche zu deren Lösung darzulegen; ich habe dies an einem anderen Orte versucht[87]), und kann hier nur sagen, dass ich als das Endergebniss des Urteils betrachte: Myron hat die Naturwahrheit vermannigfacht und hat einen reicheren Rythmus gehabt als Polyklet. Dies ist vollständig richtig und hangt unter sich vollkommen zusammen, Myron schafft viele starkbewegte und mannigfache Gestalten aus verschiedenen Kreisen, Polyklet beinahe nur ruhig stehende und überwiegend ruhig stehende Jünglingsgestalten. Wenn aber Rhythmus die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung ist, wie sollte da Myron in seinen Werken nicht mannigfacheren Rhythmus als Polyklet gehabt haben! Ja kaum ein Künstler hatte reicheren und mannigfaltigeren Rhythmus; die Darstellung eines von allen metri-

schen Fesseln so freien Rhythmus, wie ihn der Diskobol uns zeigt, ist nächst der Darstellung des Lebens die grösste That Myron's und dasjenige, wodurch er seinerseits, wie Pythagoras durch die vollendete Naturwahrheit des Details und Kalamis durch die erste Ausprägung eines feinen seelischen Ausdrucks die höchste Vollendung der Kunst vorbereitet, die Kunst reif macht, fortan Trägerin der reinsten und höchsten geistigen und sittlichen Ideen in der vollkommenen Form zu sein.

Bevor wir jedoch die Bildkunst diese letzte Stufe ersteigen sehn, wenden wir noch einmal den Blick zu einer kurzen Übersicht des bisher durchmessenen Weges zurück. Wir haben in der Einleitung zum fünften Capitel die eben besprochene Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnet, welche auf das früher betrachtete Zeitalter der Anfänge und Erfindungen gefolgt ist. Es werden nicht viele Worte nöthig sein, um diese Bezeichnung zu rechtfertigen. Alle technischen Erfindungen gehören dem früheren Zeitraume an, dem späteren blieb nur ihre Vervollkommnung und ihre ausgedehntere und kühnere Anwendung. Alle Gegenstände der bildenden Kunst, vom Götterbilde herab bis zur Darstellung der Thiere, denn auch diese findet sich unter den Werken des Dipoinos und Skyllis und ihrer Schüler, und mit Einschluss der wenigstens in den Kreis der Kunstübung aufgenommenen athletischen Siegerstatuen hatte ebenfalls die vorige Periode eingeführt, und auch hier blieb der zuletzt besprochenen nur die Entwickelung und Ausbildung. Endlich in Bezug auf die Locale der Kunstübung sahen wir in der vorigen Epoche die Kunst sich langsam von einzelnen Stätten grosser Erfindungen und erster Übung an andere Orte verbreiten, wo sie vielfach, wie in Argos, Sikyon, Athen eine handwerksmässig, zünftig geübte Kunst vorfand, während wir im Laufe der 60er und 70er Olympiaden, wenn wir die schriftlichen Nachrichten mit den Monumenten zusammenhalten, so ziemlich ganz Griechenland in den Kreis eines individuell entwickelten Kunstbetriebes aufgenommen finden. Die Grenzen der Ausbreitung der Kunst finden wir also am Schlusse unserer Periode technisch, gegenständlich, local ziemlich erreicht, der folgenden Zeit blieb wesentlich nur die Erhöhung der Thätigkeit und des Schaffens sowie die Vertiefung in sich selbst. — Suchen wir uns das Gesagte etwas genauer zu begründen. Von einer erneuten Aufzählung der Locale glaube ich absehn zu können, wir wenden demgemäss unsere Aufmerksamkeit zuerst der materiellen Technik zu. In Beziehung auf diese ragt besonders der Erzguss hervor, den die frühere Zeit nur zu einzelnen Figuren in Lebensgrösse und von ruhiger Haltung zu verwenden weiss, während ihn die Kunst der 60er und 70er Olympiaden auf Kolosse, auf ausgedehnte Gruppen und auf Werke von der complicirten Stellung des myronischen Ladas und Diskoswerfers anwendet, und dadurch ihre technische Meisterschaft auf diesem Gebiete bekundet. Gegen diese wachsende neuere Technik tritt die älteste der Holzschnitzerei so sehr in den Hintergrund, dass wir sie bei den Künstlern der 60er und 70er Olympiaden nur noch einzeln und zwar fast zuletzt angewendet sahen; auch die Goldelfenbeinbildnerei, die wir aus der Verbindung der Metallarbeit mit der Holzschnitzerei hervorgehn sahen, wird in diesem Zeitraume weit weniger betrieben als im vorhergehenden, welchem ihre Erfindung und im folgenden, welchem ihre Vollendung angehört. Nur die Marmorsculptur erhält sich neben dem

Erzguss in ausgedehnterer Anwendung, und Werke, wie die äginetischen Giebelstatuen, um nur diese zu nennen, beweisen, dass auch die Bearbeitung des Marmors äusserlich zu vollständiger Meisterschaft gelangte. Hand in Hand mit der fortschreitenden Ausbildung der materiellen Technik und mit der zunehmenden Leichtigkeit in Überwindung der materiellen Schwierigkeiten geht das Streben nach Vollendung der Form, an der alle Künstler dieses Zeitraums, jeder auf seine Weise, betheiligt sind, ein Streben, welches bei aller Energie, welche uns in dem raschen Fortschritt des kurzen Zeitraums entgegentritt, doch nirgend zu Übereilung und Überstürzung treibt, sondern von der echt griechischen Masshaltung gezügelt, jene hohe Solidität der Arbeit, jenen Fleiss hervortreten lässt, der den Werken noch in unseren verwöhnten Augen wie in denen der späten antiken Kunstkritiker einen Reiz verleiht, dem sich kein nur irgend mit Kunstgefühl begabter Mensch entziehn kann.

Gehn wir über zur Betrachtung der Gegenstände. Völlig Neues wird auch hier nicht eingeführt, es sei denn, dass man die Seedrachen Myron's geltend machen wollte, und doch sind die Unterschiede gegen den früheren Zeitraum sehr bedeutend und sehr fühlbar. Sowie die statuarische Kunst am Götterbilde begonnen hatte, so fanden wir dieselbe in der vorigen Periode auch fast allein auf das Götterbild beschränkt, nur ganz einzelne Künstlerporträts und ebenso nur verhältnissmässig wenige Athletenbilder reihen sich in statuarischer Ausführung den Götterbildern an, die Heroenkreise namentlich sind noch auf das Relief beschränkt, und die Thierbildungen sind noch nicht zu selbständigen Aufgaben der Kunst geworden. In dem zuletzt besprochenen Zeitraum dagegen finden wir die statuarische Kunst auf alle Objecte ausgedehnt, neben den Göttern treten Heroen, Menschen, Thiere in freien Rundbildern und Rundbildergruppen auf, ja die statuarische Ausführung scheint grade in dieser Zeit die Reliefbildnerei in den Hintergrund gedrängt zu haben. Je mehr nun grade das Götterbild als der älteste, typisch gewordene Gegenstand der Kunst dem Herkommen, als Gegenstand der Verehrung religiöser Befangenheit Raum liess und Macht gab über den freischaffenden Genius des einzelnen Künstlers, desto befreiender für die Kunst musste es sein, als sie sich mit ihrer Haupttechnik, der Darstellung der Statue und der Statuengruppe in Kreise wendete, bei denen von priesterlicher Satzung, religiöser Scheu, künstlerischem Herkommen und populärem Vorurteil entweder gar nicht, wie bei Menschen und Thieren, oder doch in weit geringerem Masse die Rede ist wie bei den Heroen. Es ist so oft gesagt und auch wohl in unseren Betrachtungen genugsam hervorgehoben worden, dass die Kunst am älteren Götterbilde zunächst nur materiell erstarkt, an der Darstellung der Thiere und Menschen aber zur Freiheit und zum Individualismus sich erhebt, dass Ursache vorliegt, nach der Wiederholung dieses Satzes auch noch darauf hinzuweisen, wie die zur Freiheit durchgedrungene Kunst sich alsbald in ihrem Sinne auch des Götterbildes bemächtigt; wie Pythagoras sicher in seinem Schlangentödter Apollon, vielleicht auch in dem kitharspielenden, Myron wenigstens sicher in seiner die Flöten wegwerfenden Athene Götterbilder schafft, die nicht Tempelbilder und überhaupt ausser allem directen Zusammenhang mit dem Cultus waren, sondern die in freihandelnder Thätigkeit so auftratraten, wie man bis dahin nur Heroen zu bilden gewagt hatte. Wenn etwas, so bezeichnet dieses die Sprengung dessen, was man die hieratischen Bande der Kunst genannt hat, der Fesseln und Hemmungen, die von Seiten der Religion direct oder

indirect der Entwickelung der Kunst angelegt waren. Was aber die Gegenstände auf dem Gebiete des realen Lebens betrifft, so finden wir in dem älteren Zeitraum durchaus nur das Porträt und die Darstellung des Individuums, mag auch auf die Gesichtsähnlichkeit geringes Gewicht gelegt werden und der Individualismus wenig ausgebildet gewesen sein; erst die Meister, welche wir am Schlusse unserer Periode als Bahnbrecher der neuen Zeit auftreten sehn, namentlich aber Myron dringt auf diesem Gebiete von der Darstellung des Individuums zu derjenigen des Wesens in seiner allgemeinen Geltung und in seiner höheren Bedeutung sowie zur Schöpfung des Charakterbildes durch. Die Thatsache, dass Myron in der betrunkenen alten Frau das erste Genrebild hinstellt, und zwar ein Genrebild, bei dem es durchaus nicht auf Formenschönheit, sondern nur auf Charakterdarstellung ankommen konnte, beweist uns wiederum, dass die Kunst zu individueller Freiheit gelangt und sich der Beherrschung ihrer Mittel bewusst geworden war. Ja diese betrunkene alte Frau kann uns noch mehr lehren, sie kann uns zeigen, dass die Kunst sich bewusst war, die Darstellung der Schönheit in ihrer Gewalt zu haben. Denn die absichtliche Darstellung eines charaktervoll Unschönen, eines komisch Hässlichen ist überhaupt nur denkbar gegenüber dem Vorhandensein des charaktervoll und ernst Schönen; nicht allein kann nur der Künstler eine solche Bildung unternehmen, der in anderen Werken sein Vermögen der reinen Schönheit documentirt hat, sondern es kann überhaupt erst die Zeit das komisch Unschöne in seinem eigenthümlichen Reiz des Charakteristischen auffassen, welche fähig ist dies Unschöne im Gegensatz und als Gegensatz des Schönen aufzufassen.

Was nun endlich den Stil im engeren Sinne des Wortes, d. h. die Behandlung der Form anlangt, so haben wir zunächst die wesentlich in unsere Periode fallenden stufenweisen aber allgemeinen Fortschritte zu wirklicher Schönheit zu bemerken. Diese Fortschritte lernen wir sowohl aus den schriftlichen Quellen wie aus der Vergleichung der Monumente kennen, welche beiderlei Quellen unseres Wissens in den bisherigen Betrachtungen genugsam beleuchtet sein dürften, um uns hier einer resumirenden Betrachtung zu überheben. Nur in Bezug auf die Urteile später Kenner und Kritiker unter den Alten, in Bezug auf die Urteile, die z. B. in den mehrerwähnten Reihenfolgen des Quintilian und Cicero, von Kallon und Kanachos bis Myron, oder in den Worten Lukian's über Hegias und Kritios liegen, sei noch einmal bemerkt, dass wir Ursache haben, sie als Aussprüche durch die ganze spätere Kunst verwöhnter und etwas blasirter Männer zu betrachten, damit wir uns nach den Ausdrücken, die alten Kunstwerke seien hart und starr, nicht zu einer zu geringen Schätzung derselben verleiten lassen. Gelten doch selbst die Werke eines Myron noch nicht für vollkommen schön, noch nicht für vollkommen naturwahr, werden doch als solche erst die Arbeiten des Polyklet von Cicero anerkannt und auch diese noch mit der Reserve, ihm erscheinen sie vollkommen schön, so dass man sieht, dass vielen seiner Zeitgenossen und der grossen Menge auch diese Werke gegenüber der raffinirten Schönheit der späteren noch als streng, zu streng erscheinen. Die beste Compensation des Eindrucks, den wir aus diesen Urteilen empfangen, liegt in der Betrachtung der Monumente, deren Reize wir anerkannt haben, ohne ihre Strenge und Herbheit oder die Unterschiede zu verkennen, die zwischen ihnen und den Schöpfungen der höchsten Blüthezeit stattfinden.

Nächst diesem Fortschritt zur Formschönheit, an dem die ganze Kunst betheiligt erscheint, wäre hier nochmals an die örtlichen Differenzen der Entwickelung zu erinnern. Wir haben aber diese Unterschiede attischer, äginetischer, sicilischer Kunstwerke bereits oben scharf in's Auge zu fassen gesucht, so dass hier wesentlich nur deswegen auf dieses Capitel nochmals zurückzukommen ist, um davor zu warnen, dass wir mit unseren Urteilen und Unterscheidungen uns nicht überstürzen. Wohl mögen wir die Differenzen im Auge behalten, wohl mögen wir streben bei dem allmäligen Wachsen unseres Denkmälervorraths aus den verschiedenen Localen der Kunst, welches Wachsen, so Gott will, noch nicht zu Ende ist, sondern noch einmal wieder stärker werden wird, als wir es in der Gegenwart finden, auf dasjenige recht scharf zu achten, was in den verschiedenen Monumenten eines Ortes Gemeinsames, Übereinstimmendes, was in den Monumenten verschiedener Orte Verschiedenes, Gegensätzliches liegt; aber wir sollen nicht glauben bereits jetzt die nöthigen Elemente zu abschliessendem Urteil und zu abgerundetem, in's Detail gehenden Charakterismus in Händen zu haben. Das ist ganz sicher nicht der Fall, kann schon deshalb nicht der Fall sein, weil, wie wir gesehn haben, wir aus den verschiedenen Orten je nur ein Werk oder deren ein paar besitzen, deren Eigenthümlichkeiten zu verallgemeinern, als Charakterismen der ganzen örtlichen Entwickelung zu betrachten wir uns schon deshalb hüten müssen, weil grade im Laufe unserer Periode neben dem allgemeinen und örtlichen Stil sich der persönliche der einzelnen Künstler schärfer und schärfer entwickelt. Nach meiner besten Überzeugung sind wir noch nicht im Stande, selbst die von den Alten am allermeisten unterschiedenen Stilarten der äginetischen und der attischen Werkstatt in ihrem ganzen und vollen Charakterismus nachzuweisen, geschweige für die ganze ältere Kunst wirklich vollendete Unterscheidungen des Ionismus und Dorismus durchzuführen. Mit der pointirten Verallgemeinerung gewisser augenfälliger Merkmale ist hier sicher weniger gewonnen, als mit dem unbefangenen Aufsuchen der Merkmale selbst. Und so mögen wir hier vor Schnellfertigkeit bewahrt bleiben und in dem erhebenden Glauben an den nie endenden Fortschritt der Wissenschaft nicht ermüden, Steine zu dem Bau heranzutragen, den vielleicht unsere Söhne, vielleicht erst unsere Ururenkel zum Ganzen zu gestalten fähig sein werden.
