



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Zweite Abtheilung. Argos

---

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

metrios weit davon entfernt ein Pfücher zu sein, noch in so später Zeit, wie die des Lukian und Quintilian, als ein bekannter, namhafter Künstler dasteht. Freilich, wie ebenfalls angedeutet, ganz vereinzelt. Man halte mir nicht Myron's trunkene alte Frau entgegen, bei der von Schönheit auch nicht die Rede sein kann; denn dieses Bildwerk, so gut wie alle ähnlichen Charakterbilder, wird dadurch gerechtfertigt, dass bei ihm das Hauptgewicht auf das Komische fällt. Das Komische in der Kunst aber ist dadurch berechtigt, dass es vermöge der Ironie, welche es in uns erregt, die Wirkung des Hässlichen aufhebt und eben dadurch heiter und wohlgefällig wirkt. Von komischem Charakterismus ist jedoch bei Demetrios nicht die Rede, das Unschöne besteht als solches in seinen Werken, die nicht heiter auf den Beschauer wirkten oder wirken sollten, und die, wenn überhaupt, einzig vermöge der Meisterschaft der Technik den Blick fesseln konnten, welche das Unmögliche (z. B. fliegende Haare in Erz) annähernd möglich zu machen wusste.

---

## ZWEITE ABTHEILUNG.

### ARGOS.

## ZEHNTES CAPITEL.

### Polyklet's Leben und Werke.

Es ist bereits in der Einleitung zu diesem dritten Buche bemerkt worden, dass Argos den zweiten Mittelpunkt des Kunstbetriebes dieser Zeit neben Athen bildet, wie dies ein schliesslicher Umblick in ganz Griechenland darthun wird. Diesen zweiten Knotenpunkt der Kunst haben wir jetzt zunächst für sich zu betrachten, um uns sodann zu vergegenwärtigen, wie das hier Geleistete und Geschaffene neben den Productionen Attikas auf den Entwicklungsgang der griechischen Kunst im Ganzen gewirkt hat.

Der Meister, welcher für die argivische Kunst diejenige Stelle einnimmt, in der wir für die attische Phidias finden, ist Polyklet.

Polyklet<sup>85)</sup> ist gebürtig aus Sikyon, lebt und wirkt aber hauptsächlich in Argos, und wird deshalb bald als Sikyonier, bald als Argiver angeführt. Dies ist Veranlassung geworden zu der Annahme, der Sikyonier und der Argiver Polyklet seien verschiedene Personen; neuerdings jedoch ist diese Hypothese als völlig unbegründet nachgewiesen, und es ist dargethan worden, dass die verschieden lautenden Urtheile über Polyklet, welche neben der doppelten Heimathsbezeichnung zur Unterscheidung zweier Künstler geführt haben, nicht allein sich ohne allen Zwang auf eine Person vereinigen lassen, sondern, grade auf eine Person bezogen, uns in den Stand setzen,

von Polyklet's Kunstcharakter ein so präcises Bild zu entwerfen, wie von dem weniger anderen Künstler. Wir haben es also, abgesehen von einem beträchtlich jüngeren Namensgenossen, mit einem einzigen Polyklet zu thun.

Von seinem Leben ist so gut wie Nichts überliefert, ja nicht einmal sein Zeitalter vermögen wir aus alten Quellen genau festzustellen. Plinius setzt Polyklet in die 90. Olympiade (420—416 v. Chr.), und dies ist das einzige verbürgte Datum, jedoch besagt dasselbe mehr als man auf den ersten Blick glaubt. Es bezieht sich dasselbe nämlich auf die Aufstellung des Kolossalbildes der Here von Argos, deren Tempel Ol. 89, 2 (423 v. Chr.) abbrannte. Dies Kolossalbild der Here ist aber, wenn wir es nicht gradezu das grösste Meisterwerk Polyklet's nennen wollen, ohne allen Zweifel eine seiner vollendetsten und reifsten Leistungen, es ist zugleich das einzige Werk, das er, so viel wir wissen, in öffentlichem Auftrag verfertigte. Schon daraus würden wir zu folgern berechtigt sein, dass dasselbe in sein höheres Mannesalter, in die Zeit seiner anerkannten Meisterschaft fallen müsse, aber diese Folgerung erhält noch eine besondere Stütze dadurch, dass Polyklet im Grunde nicht Götterbildner war und ausser der Here wahrscheinlich nur eine, obendrein hier kaum in Betracht kommende Götterstatue, einen Hermes gemacht hat. Dass nun trotzdem die Argiver ihm den Auftrag ertheilten, das Tempelbild ihrer Landesgöttin zu schaffen, beweist, dass Polyklet auf anderen Gebieten der Kunst zum höchsten Ruhme gelangt sein, dass er sich als der grösste Meister erwiesen haben musste, den die Argiver bei sich daheim finden konnten. Nehmen wir hinzu, dass Polyklet Ageladas' Schüler war, was wir doch auch nicht ohne Grund in das allerhöchste Greisenalter des Ageladas verlegen dürfen, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit sagen dürfen, dass das plinianische Datum aus Polyklet's Leben wesentlich als ein jüngstes zu betrachten sei, so dass, wenn wir von demselben rückwärts rechnen und annehmen, dass Polyklet etwa ein Alter von 60 Jahren hatte, als er seine Here schuf, wir seine Geburt in die 74. oder 75. Ol. (etwa 482—478 v. Chr.) verlegen, wodurch er als ein 16—18 Jahre jüngerer Zeitgenoss des Phidias erscheint.

Bei dem Schweigen der Alten über die Lebensumstände dieses Meisters kann es als ein äusserst müssiges Beginnen erscheinen, über dieselben Vermuthungen aufzustellen. Dennoch mag ich eine solche Vermuthung nicht zurückhalten, für welche ich bestimmte Gründe gefunden zu haben glaube und welche, falls sie sich bestätigt, nicht allein für die Kunst Polyklet's, sondern auch für diejenige anderer Meister Bedeutung gewinnt. Diese Vermuthung geht dahin, dass Polyklet, vielleicht in der Begleitung seines Meisters Ageladas einige Jugendjahre in Athen gelebt und gearbeitet habe. Meine Gründe hierfür sind diese. Unter den Werken Polyklet's finden wir zwei entschieden attischen Gegenstandes, erstens Kanephoren, Korbträgerinnen, wie sie in der panathenäischen Procession einherzogen, und zweitens das Porträt einer bekannten athenischen Persönlichkeit des lahmen Ingenieurs Artemon, der unter Perikles lebte<sup>86</sup>). Nun könnte man freilich gegenüber den Kanephoren sagen, Polyklet brauche nicht in Athen gelebt, brauche Athen nur einmal flüchtig besucht zu haben, um, betroffen von der Anmuth dieser festlich geschmückten attischen Processionsmädchen, sie daheim in Argos zum Gegenstande reiner genreartiger Darstellung zu machen. Aber schon hier würde eine solche Annahme mancherlei Zweifeln Raum bieten. In viel höherem Grade jedoch ist das bei dem Porträt des lahmen Artemon

der Fall. Denn dieser ist doch an sich nicht ein Gegenstand von einer solchen Anmuth, dass Polyklet ihn nach flüchtigem Begegnen für eine freigeschaffene Darstellung zu benutzen sich getrieben fühlen konnte. Dass aber Artemon nach Argos gegangen sei, oder dass er einen vorübergehenden Aufenthalt Polyklet's in Athen benutzt habe, um sich von demselben porträtiren zu lassen, während er unter hundert tüchtigen attischen Künstlern die Auswahl hatte, dass andererseits Polyklet bei einem flüchtigen Besuch in Athen sich geneigt gefühlt hätte, sich dieser Aufgabe zu unterziehen, das Alles ist in gleichem Masse unwahrscheinlich. Dazu kommt nun noch ein anderer Umstand, um dessentwillen ich besonders auf meiner Vermuthung von einem längeren Aufenthalte Polyklet's in Attika bestehen möchte. Ich habe schon bei der Besprechung des Phidias jene Nachricht des Plinius von einem Künstlerconcurs in der Verfertigung von Amazonenstatuen erwähnt. Diese Nachricht lautet, gereinigt von einigen Verschn im Einzelnen, über deren Verbesserung man enig ist, folgendermassen: „Es kamen mit einander in der Darstellung von Amazonen in Wettstreit die berühmtesten Künstler verschiedener Staaten, und man kam überein, aus diesen Statuen, als sie in den Tempel der Artemis in Ephesos geweiht werden sollten, die vorzüglichste nach dem Urtheil der Meister selbst auswählen zu lassen. Da zeigte es sich denn, dies sei diejenige, welcher jeder Künstler nächst der seinigen die erste Stelle zuerkannte, das ist die des Polyklet; die zweite Stelle nimmt die des Phidias ein, die dritte diejenige des Kydoniers Kresilas, die vierte die von Phradmon.“

Es ist nun lange anerkannt und neuerdings, von Jahn<sup>87)</sup> scharf nachgewiesen, dass diese Geschichte, so wie sie Plinius giebt, nicht allein durchaus anekdotenartigen Charakters und jener Anekdote bei Herodot (8, 123) von dem Wettstreit über den Preis der Tapferkeit in der salaminischen Schlacht nachgemacht ist, sondern dass sie auch, abgesehen hiervon, an Widersprüchen leidet. Ebenso aber ist anerkannt, dass die beiden hauptsächlichlichen Thatsachen dieser Geschichte, die Concurrenz der Künstler mit einem und demselben Gegenstande und die Aufstellung dieser Statuen in Ephesos nicht allein durchaus richtig sein können, sondern wahrscheinlich in der That richtig sind, indem die Amazonenstatuen dieser Künstler auch sonst beglaubigt sind, und wir eine Reihe von Amazonenstatuen besitzen, die bei mancherlei Variation im Einzelnen doch nahe verwandte Grundauffassung zeigen, und füglich als Concurrenzwerke gelten können. Nun sagt Plinius keineswegs, dieser Wettstreit habe in Ephesos stattgehabt, auch wissen wir sonst Nichts von einem Aufenthalt dieser Künstler in Kleinasien. Wohl aber können wir, ausser bei Polyklet, nachweisen, dass sie allesammt in Athen lebten, wo wir auch noch eine fünfte Amazonenstatue, diejenige des Strongylion gefunden haben. Ist es nun nicht im hohen Grade wahrscheinlich, dass der von Plinius erwähnte Wettstreit in Athen stattgefunden habe, und dass von dorthier die Ephesier die vier vorzüglichsten Amazonenstatuen aufkauften, um sie in ihrem Artemistempel zu weihen, welcher der Sage nach von den Amazonen gegründet war? Zu den vorgetragenen Gründen für Polyklet's Aufenthalt in Athen gesellt sich ein bereits von Brunn bemerkter Umstand. Polyklet war, wie wir noch genauer sehn werden, besonders in Athletenstatuen, namentlich aber im athletischen Genre, und zwar in ruhig stehenden Gestalten, bei denen es auf die reinste körperliche Schönheit als solche ankam, ausgezeichnet. Derartige Darstellungen liegen aber dem Kreise der attischen Kunst an sich fern, sowohl der idealen Schule

des Phidias wie derjenigen Myron's, welcher in ähnlichen Gegenständen das Leben in seiner gesteigerten Thätigkeit darzustellen liebte. Wenn wir nun unter den Werken des Alkamenes, der im Übrigen ganz der idealen Richtung seines Meisters folgt, einen vorzüglichen Athleten, ein athletisches Genrebild finden (oben S. 213), unter den Werken des Kresilas, der auch mit einer Amazonenstatue concurrirte, einen Doryphoros (Lanzenträger), dergleichen wir einen unter den ausgezeichnetsten Arbeiten Polyklet's kennen, ist es da nicht sehr wahrscheinlich, dass das Vorbild des Meisters von Argos diese Werke angeregt hat, und zwar in Athen selbst? Eben diese Anregung der attischen Künstler durch den grossen Argiver aber, die auch Brunn bei dem Doryphoros des Kresilas annimmt, ist es einerseits, welche meiner Vermuthung von Polyklet's persönlichem Aufenthalt in Athen ihre Bedeutung verleiht, andererseits der Umstand, dass das ideale Element, welches in Polyklet's Here hervortritt, sich bei diesem, im Übrigen nicht der idealen Richtung folgenden Meister um so leichter begreifen lässt, wenn wir annehmen, er habe während einer guten Weile seiner Jugend in Athen gelebt und die Einflüsse der attischen Kunstrichtung erfahren.

Was nun die vier Amazonenstatuen anlangt, um die Fragen über diese gleich hier zu erledigen, so hat Jahn dargethan, dass wir aus den Nachrichten der Alten nur zwei Darstellungen genauer kennen, die Amazone des Phidias, die sich auf einen Stab stützte und die verwundete des Kresilas, und dass wir aus den erhaltenen Exemplaren wohl eine entsprechende Anzahl von Grundtypen, ausser der auf Kresilas zurückgehenden verwundeten Amazone aber kein weiteres bestimmtes Vorbild nachweisen können. Die vorzüglichste aller uns erhaltenen Amazonenstatuen ist diejenige aus Villa Mattei im Vatican (Müller, Denkmäler 1, 31, 138 A); dass dieselbe nicht auf das Vorbild des Phidias zurückgehe, wie Müller glaubte, ist durch Götting erwiesen, dagegen sie Polyklet zuzuschreiben, ist, da wir dessen Darstellung nicht kennen, ebenfalls ohne bestimmte Begründung.

Wenden wir uns daher den übrigen Werken des Meisters von Argos zu.

Götterbilder können wir mit Sicherheit nur zwei von Polyklet's Hand nachweisen, erstens einen Hermes, über den wir nichts Anderes erfahren, als dass er zu Plinius' Zeit in Lysimachia aufgestellt war, und zweitens die Here im Tempel von Argos. Dem Hermes dürfen wir nach dem Beispiele der Alten mit der blossen Erwähnung genug gethan zu haben glauben, denn wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass, wenn diese Statue besonders ausgezeichnet, vollends wenn sie das kanonische Idealbild dieses Gottes, das späteren Hermesdarstellungen zum Grunde liegende Vorbild gewesen wäre<sup>88)</sup>, wir wenigstens einigermaßen genauer über dieselbe unterrichtet wären. Einen desto bedeutenderen Platz haben wir dagegen der argivischen Here einzuräumen, denn diese ist in der That die vollendetste Darstellung dieser Göttin und das kanonische Vorbild des Hereideals gewesen.

Diese von Gold und Elfenbein gebildete Statue war das Tempel- und Cultusbild in dem nach dem Brande im Jahre 423 v. Chr. neubauten, zwischen Argos und Mykenä am Berge Euböa gelegenen Tempel, dessen Fundamente und Bautrümmer nebst reichlichen Resten architektonischer Sculpturen eine im Sommer 1854 von Rangabé und Bursian geleitete Ausgrabung glücklich hat wieder auffinden lassen<sup>89)</sup>. Das Bild der Here war von kolossaler Grösse, aber doch kleiner als der Zeus und

die Athene des Phidias, und zwar musste sie dies nach dem Masse des Tempels sein. Die Göttin sass auf einem goldenen Throne mit reichem Gewande bekleidet, welches nur den Hals und die schönen weissen Arme bloss liess, denn ein Epigramm des Parmenion sagt uns, dass Polyklet von dem Körper seiner Here zeigte, was Göttern und Menschen zu sehn erlaubt, aber verhüllte, was Zeus' Auge allein vorbehalten sei. Ihr Haupt mit dem reichlichen Haar umgab eine in gleicher Höhe ringsumlaufende goldene Krone, auf der die Horen und Chariten, ihre Dienerinnen, in Relief gebildet waren, und von deren Form wir uns aus der nebenstehenden argivischen Münze mit Heres Kopfe eine Vorstellung machen können, so wenig wir im Übrigen diese höchst mangelhafte Nachbildung für massgebend halten dürfen. In der rechten Hand hielt die Göttin das Scepter, welches mit einem Kukkuk bekrönt war, dem Symbol ihrer heiligen Ehe mit Zeus; in der linken Hand trug sie den Granatapfel, die Frucht der Unterwelt, das Symbol ihres Triumphes über Zeus' Nebengemahlin Demeter<sup>90</sup>). Denn Demeter hasste die Granate, durch deren Genuss in der Behausung des Todessgottes sie ihr geliebtes Kind Persephoneia verloren hatte; Here aber liebte dies Andenken des Unglücks der Nebenbuhlerin, und trug es in Polyklet's Tempelbilde triumphirend zur Schau. Gleichermassen war durch andere Attribute, eine Rebe, über deren Stelle wir nicht genau unterrichtet sind, und ein Löwenfell, auf welches sie die Füsse setzte, ihr Triumph über zwei andere Keksweiber des Zeus, Semele und Alkmene und deren Söhne Dionysos und Herakles angedeutet, denn Rebe und Löwenfell sind die bezeichnenden Attribute dieser Götter. Endlich wissen wir, dass Hebe, ihr eigenes eheliches Kind von Zeus, ebenfalls aus Gold und Elfenbein von Naukydes, einem Schüler Polyklet's gebildet, neben der thronenden Mutter auf derselben Basis stand.



Fig. 55. Kopf der Here von einer argivischen Münze.

So weit die Schilderung der Herestatue, welche wir aus den flüchtigen Andeutungen der alten Schriftsteller entnehmen können; sie ist fast ganz äusserlich, und wir würden uns von Polyklet's Schöpfung, und besonders von dem durch ihn ausgeprägten Idealtypus nur eine sehr unvollkommene Vorstellung machen können, wenn wir nicht die erhaltenen Darstellungen der Göttin von Argos, wenn wir ganz besonders nicht den auf der unten folgenden Tafel (Fig. 56) nach einem Gypsabgusse neu gezeichneten Kolossalkopf der Villa Ludovisi zur Ergänzung herbeiziehn dürften. Das Recht, dies zu thun, glaube ich mir durch einen eigenen Aufsatz über das Verhältniss der ludovisischen Büste zu Polyklet's Here gewahrt zu haben<sup>91</sup>), in welchem ich gegen neuerdings laut gewordene Zweifel dargethan zu haben denke, dass wirklich Polyklet den Idealtypus der Here feststellte, und dass wir diesen in denjenigen Darstellungen anzuerkennen haben, welche in den charakteristischen Idealzügen mit einander übereinstimmen, deren vollendetste und schönste aber in der hier abgebildeten Büste erhalten ist. Ehe wir aber diesen wundervollen Kopf näher betrachten, muss noch eine Bemerkung über Polyklet's Werk vorangeschickt werden.

Ich habe sowohl bei der Besprechung des phidiassischen Zeus in Olympia wie bei derjenigen der Parthenos bemerkt, dass die Tempel, in welchen diese Statuen des attischen Meisters standen, nicht Culttempel, sondern Festtempel, dass die beiden grossen Idealbilder nicht Cultbilder, sondern Schaubilder waren. Demgemäss

hatte Phidias im Zeus und in der Athene Parthenos nicht bestimmte Cultideen, Dogmen dieser Gottheiten darzustellen, sondern die vom ursprünglichen Dogma gelöste, durch die Poesie verklärte, allgemein nationale Idealvorstellung vom Regierer der Welt und von der Herrin Attikas zu verkörpern. Der argivische Tempel dagegen war Culttempel, die Here Polyklet's das eigentliche Cultusbild. Die Grundlage für die Schöpfung des Meisters also bildete die argivische Religion der Here, die in diesem Cultus liegenden und durch ihn bedingten Gedanken und Vorstellungen von der Göttin musste Polyklet in seiner Statue zur Anschauung bringen. Aus diesem Umstande erklären sich zunächst die vielfachen Attribute der Here, deren jedes auf einen Zug im Dogma der Göttin sich bezieht, aus diesem Umstande ergibt sich aber weiter das für das Ideal der Here viel Wichtigere, dass Polyklet die Göttin nicht allein gemäss der verklärtesten poetischen Anschauung bilden durfte. Diese verklärteste Anschauung fasst Here als die Himmelskönigin und die erhabene Gemahlin des Welt-herrschers Zeus. Die Göttin von Argos aber war nicht dies allein, sondern sie war, und zwar ganz besonders als die einzige rechtmässige Gemahlin des Zeus die Ehegöttin, die Schützerin und Vorsteherin des unverletzbar heiligen Bandes der Ehe. Und während nun die Königin des Himmels und Gattin des Zeus als solche allein in derselben heiteren und milden Majestät hätte aufgefasst werden müssen, welche trotz allem Ernst von dem Antlitze des Zeus uns entgegenstrahlt, musste die Wächterin und Schützerin des heiligen Ehebandes, nothwendig als eine ernste und strenge Göttin erscheinen, welche das Gesetz, die Norm und den Zwang der geheiligten Satzung aufrecht erhielt gegenüber dem Leichtsinn und dem Frevel der Gesetzesübertretung, zu der die Menschen, wie im poetischen Mythos der eigene Gemahl der Göttin nur zu geneigt sind. Aus diesen Keimen ist in der Poesie, ist bei Homer die eiferstüchtige, leicht zürnende und hadernde Hausfrau des Zeus erwachsen, die ausschliesslich als solche ein Marmorkopf in Neapel<sup>92)</sup> vortrefflich darstellt; im Idealbilde der Göttin aber bedingt diese dogmatische Grundlage unausweichlich ein Element der Strenge, der herben Grösse, welches mit der leidenschaftslosen Heiterkeit himmlischer Majestät schlechthin nicht vereinbar ist. Dies müssen wir wissen, um Polyklet gerecht zu werden, ja um seine von einer nicht leichten Fessel eingeschränkte Schöpferkraft um so mehr zu bewundern, welche die strenge Göttin der heiligen Satzung zur Geltung zu bringen wusste, ohne die göttliche Erhabenheit der Himmelskönigin zu beeinträchtigen. Und endlich dürfen wir nicht vergessen hervorzuheben, dass, während die Ideale des Zeus und der Athene, als Phidias sie verkörperte, von dem Enthusiasmus der Nation getragen und gesteigert waren, Gleiches von Here nicht gesagt werden kann, die einzig und allein im innigen und frommen Glauben der Argiver und des argivischen Meisters lebte, und von diesem Letzteren aus dem religiösen Gefühl heraus zu der erhabenen Idealität gebracht wurde, in der sie vor uns steht. Denn ohne Zweifel wird diese Überlegung unsere Achtung vor dem Genius Polyklet's um ein nicht Geringes steigern.

Wer zum ersten Male an die Betrachtung der Herebüste aus Villa Ludovisi geht, sollte sich des Goethe'schen Wortes erinnern: „keiner unserer Zeitgenossen darf sich rühmen, diesem Anblicke gewachsen zu sein.“ Nur ein fortgesetztes und wiederholtes Studium kann uns zur Auffassung dieser wundervollen Schöpfung befähigen, die ich als das vollkommenste uns überlieferte Idealbild der erhabenen Gattung zu







Fig. 56. Büste der Here in der Villa Ludovisi.

bezeichnen nicht anstehe. Ein fortgesetztes und wiederholtes Studium ist besonders deshalb nöthig, weil die Göttin völlig in sich abgeschlossen erscheint und uns nicht entgegenkommt, wie Zeus durch jenes milde Lächeln, das, um die Lippen der Büste von Otricoli spielend, uns den Vater der Götter und Menschen im Herrn der Welt empfinden lässt. Hier ist Alles nur Grösse und Strenge, ja es giebt Gesichtspunkte, von denen aus betrachtet die Büste furchtbar ernst erscheint; deswegen lässt sie uns anfangs kalt, ja sie vermag uns abzustossen. Und doch ist es vollkommen wahr wenn diese Here über die Massen schön genannt worden ist, nur ist ihre Schönheit diejenige der Gemahlin des Zeus, welche die blitzumloderte olympische Herrlichkeit des Götterkönigs erträgt, von der Semele vernichtet wurde; es ist eine Schönheit, die zu begehren, wie Ixion that, das Übermass des menschlichen Wahnsinns wäre.

Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer charaktvollen Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen. Die mehr breit als hoch, besonders nach der Mitte und nach unten mächtig vorgewölbte aber wenig modellirte Stirn spiegelt mehr einen starren Willen und einen kräftigen Charakter, als tiefes Denken, wie die Stirn des Zeus, die in grossem und regelmässigem Bogen geschwungenen Brauen, auf denen der Stolz der Götterkönigin thront, begrenzen die Stirn mit festem Abschluss, und indem sie das tiefliegende Auge mächtig überschatten, zeigen sie den oberen Theil des Gesichtes in himmlischer Klarheit, während sie dem Blicke des weitgeöffneten Auges eine Intensität verleihen, die uns an subjectivere Bewegungen im Gemüthe des königlichen Weibes gemahnt. Mit breitem Rücken zwischen den Brauen anhebend steigt die Nase gradlinig, fast starr in den unteren Theil des Antlitzes herab, wo der wenig geöffnete Mund diesen Zug von Strenge und Herbheit aufnimmt, und uns viel eher ein gebietendes Wort als ein sanftes Lächeln erwarten lässt, während das ganz besonders kräftig und voll vorspringende Kinn den Eindruck der höchsten Energie hervorbringt, und der gewaltige, von einer fast graden Profilinie eingeschlossene Hals uns die unbeugsame Willensstärke der Göttin noch einmal zum Bewusstsein bringt. Aber trotz aller dieser Grossheit und Erhabenheit ist Here doch das göttliche Weib in der reifsten Vollendung; über die blühenden Wangen sind die Jahrtausende dahingegangen, ohne ihre Spuren zu hinterlassen, und die weiche Rundung der vorderen Fläche des Halses lässt uns die Fülle des blühenden Busens ahnen, an welchem Zeus mit Entzücken ruht. Mehr noch als durch die Weichheit der fleischigen Theile des Gesichtes hat der Künstler es verstanden, durch die Behandlung des Haares den strengen Eindruck seines Idealbildes zu säufügen. Ja, der Contrast dieses üppigen, sanftgewellten, von tiefen Schatten durchfurchten und gleichsam gelockerten Haares gegen die ehern glatte Stirn und den unbeugsamen Hals der Göttin ist unvergleichlich erdsonnen, und wenn von Anmuth bei dieser Büste die Rede gewesen ist, so beruht das wesentlich auf diesem Contraste. Wohl ist dieses weiche Haar einfach zurückgestrichen, fern von der kunstvollen Zierlichkeit, mit welcher Aphrodite das ihrige schmückt, aber es ist doch sorgfältig geordnet, und der Perlenkranz, den die Göttin unter der anthemiengeschmückten Stirnkronen durch die Locken geschlungen hat, zeigt uns, dass Here Weib genug ist, um ihrem himmlischen Gatten schön erscheinen zu wollen.

So dürfen wir wohl sagen, dass das Ideal der Himmelskönigin und der Ehe-

göttin hier vollendet sei, und wenn, unserer Annahme gemäss, Polyklet's Here in dieser Gestalt in ihrem Tempel thronte, so begreifen wir, wie der gläubige Mann von Argos ihr mit unendlicher Ehrfurcht nahete, und wie er es empfand, dass diese Göttin die Heiligkeit der Ehe grade so strenge wahrte und schützte, wie sie dem ihren Geboten getreuen Manne das höchste Glück des Lebens verkündete und gewährleistete.

Wir haben dies eine Götterbild Polyklet's als seine grösste Schöpfung seinen übrigen Werken vorangestellt, und mussten auf diesen Idealtypus sofort näher eingehen, um dessen Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen; wir müssen aber jetzt eilen, unsere Leser mit den übrigen Arbeiten des Meisters von Argos bekannt zu machen, damit sich bei ihnen nicht ein unrichtiges Bild von dessen Kunstcharakter festsetze. Denn in seinen anderen Arbeiten erscheint Polyklet keineswegs als der idealschaffende Künstler, als welcher er uns aus seiner Here entgegentritt, ein Widerspruch, den wir im folgenden Capitel zu heben suchen werden. Der Sphäre des Übermenschlichen gehören ausser der schon besprochenen Amazone zwei Statuen des Herakles an, der ein Mal als „Führer (Ageter) die Waffen ergreifend“, das andere Mal als Bekämpfer der lernäischen Hydra dargestellt war. Über das Wie fehlen uns nähere Angaben; Eius aber dürfen wir mit der grössten Bestimmtheit aus-

sprechen, weil es aus dem Wesen des Heros selbst fliesst, nämlich, dass es bei diesen Bildwerken wesentlich nur auf die Veranschaulichung jugendlicher Heldenstärke ankommen konnte.

Die übrigen Werke Polyklet's fallen in den Bereich des Reimmenschlichen. Zunächst fünf Statuen athletischer Sieger in Olympia, die wenigstens wahrscheinlich ihm, nicht dem jüngeren Namensgenossen gehören. Sodann einige Bildwerke, die wir, wie Myron's Diskobol, dem athletischen Genre zurechnen müssen, sofern sie nicht Porträts, sondern Charakter- oder Situationsbilder freier Schöpfung waren. Unter diesen eine Statue, welche als die Trägerin von Polyklet's Ruhme gelten darf und seinen eigentlichsten Kunstcharakter darstellt, ein Doryphoros (Lanzenträger), welcher identisch gewesen zu sein scheint mit dem von den Künstlern sogenannten Kanon<sup>103</sup>), einer Statue, in der Polyklet einen durchaus normalen Jünglingskörper geschaffen und in der er seine Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, über welche er auch schrieb, verwirklicht hatte. Wir kommen auf dieses für Polyklet's Kunstrichtung besonders charakterische Werk zurück. Der Doryphoros wird uns bezeichnet als ein „mannhafter Knabe“; als Gegenstück erscheint in unserer Quelle (Plinius) eine zweite Statue, von der wir wahrscheinlich eine

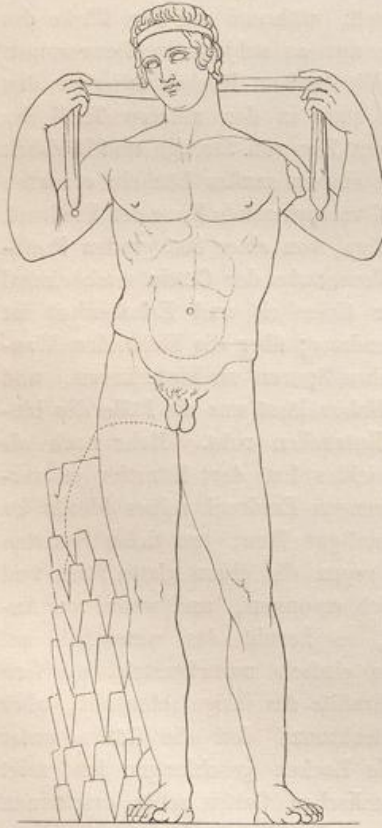


Fig. 57. Diadumenos aus Villa Farnese nach Polyklet.

Nachbildung in der vorstehend abgebildeten farnesischen Statue (Fig. 57.) besitzen, in einem „Diadumenos (ein sich die Siegerbinde Umlegender)“, den Plinius als „weichen Jüngling“ charakterisirt. Ob freilich dieser Gegensatz ein vom Künstler beabsichtigter war und ob demnach ursprünglich beide Statuen als Pendants zu einander gehörten, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, wir wissen nur, dass in späterer Zeit einmal der Diadumenos allein für die enorme Summe von 140,000 Thaler (100 Talente) verkauft wurde. Ein drittes Werk aus dieser Classe ist „ein sich mit dem Schabeisen reinigender Athlet (destringens se, ἀποξυόμενος)“ und ein viertes finden wir in der freilich unbestimmt lautenden Bezeichnung „eines Nackten, den Hacken Ansetzenden (nudus talo incessens; ἀποπτεροῖζον)“, welche jedoch sich ohne Mühe dahin erklären lässt, dass ein Ringer dargestellt war, in der Situation, wie er den Hacken kunstgemäss ansetzte, und hiedurch einen besonders festen Halt gegen seinen Gegner gewann.

Zu diesem athletischen Genre gesellt sich dann reines Genre ausser in den schon erwähnten attischen Kanephoren in einer Gruppe zweier mit Knöcheln, Astragalen, spielenden Knaben (astragalizontes), welche gelegentlich von Plinius als das vollendetste Kunstwerk Griechenlands gepriesen werden, was uns am ehesten begreiflich wird, wenn wir bedenken, welches Ruhmes unter uns ein derartiges Genrebild, der Dornauszieher im capitolinischen Museum geniesst. Man hat das Fragment einer Gruppe knöchelspielender Knaben im britischen Museum (abgeb. in den Marbles of the brit. Mus. 2, 31) auf dies Vorbild Polyklet's zurückführen wollen, aber, wie ich glaube, mit dem grössten Unrecht von der Welt; denn, so vortrefflich und charaktervoll die eine ganz erhaltene Gestalt dieser Gruppe ist, so wenig entspricht sie in ihrer Derbheit, in dem mit vortrefflicher Laune behandelten Typus der Gemeinheit und in ihrer drastischen Komik auch nur einigermaßen dem Bilde, welches wir uns von Polyklet's, des Meisters massvoll reiner Schönheit, Kunstcharakter machen müssen. Auf diesen würden sich viel eher die in nicht wenigen Exemplaren vorhandenen höchst anmuthigen Statuen knöchelnder Mädchen zurückführen lassen. — Wenn wir nun nochmals an das Porträt des Artemon erinnern, so dürfen wir die Liste der Werke Polyklet's schliessen, da uns seine Thätigkeit als Architekt nicht angeht, und da alle uns freilich eben so wenig interessanten Nachrichten, die ihn zum Maler machen, ausserdem verdächtig sind und auf Namensverwechslung mit Polygnot und auf anderen Irrthümern zu beruhen scheinen.

## ELFTES CAPITEL.

## Polyklet's Kunstcharakter.

Um zu einem klaren Gesamtbilde von dem Kunstcharakter Polyklet's und zu einer gerechten Würdigung seiner eigenthümlichen Verdienste zu gelangen, werden wir am besten thun, seinen Kreis zunächst durch die Vergleichung mit dem seiner beiden grossen Zeitgenossen Phidias und Myron negativ zu umgrenzen.

Wir haben nachzuweisen versucht, dass bei Phidias, so bedeutend seine Leistungen in jedem anderen Betracht sein mochten, der Schwerpunkt in das geistige Schaffen fällt, dass Phidias als Idealbildner im eigentlichen Verstande vom Übersinnlichen ausging, und dieses in der entsprechenden, aber dem geistigen Inhalt durchaus untergeordneten Form zu verkörpern und zur Anschauung zu bringen wusste, und wir haben gesehn, dass auch die Alten das Kunstprincip des Phidias durchaus so aufgefasst, und in verschiedenen, aber innerlich übereinstimmenden Ausdrücken bezeichnet haben.

Durchmustern wir nun die nicht wenigen Urtheile der Alten über Polyklet, so treffen wir nirgend, ausser in einer gleich zu besprechenden Stelle auf Zeugnisse für ein ähnliches Schaffen, und überblicken wir die Werke des Meisters, so werden wir uns für berechtigt halten dürfen, auszusprechen, dass Polyklet nicht Idealbildner gewesen sei, wenigstens nicht in dem Wortverstande, den ein gewissenhafter Sprachgebrauch festhalten muss. Allerdings stellt ein Ausspruch des Dionysios von Halikarnass Polyklet neben Phidias hinsichtlich des Erasten, Grossartigen und Würdevollen gegenüber den durch Zierlichkeit und Anmuth charakterisirten Kalamis und Kallimachos; allerdings sagt Dionysios, dass diese Letzteren glücklicher seien in den geringeren und menschlichen Gegenständen, jene in den grösseren und göttlichen. Allein zunächst werden wir in Bezug auf die erste Hälfte dieses Urtheils sagen dürfen, dass Ernst und Würde, die wir in Polyklet's Werken im vollen Masse anzuerkennen haben, einen idealen Inhalt oder eine ideale Tendenz der Kunst keineswegs voraussetzen, dass wir also in diesem Betracht den Gegensatz, in welchen Polyklet mit Phidias zusammen gegen Kalamis und Kallimachos gestellt wird, durchaus anerkennen dürfen, ohne unseren Hauptsatz zu gefährden. Für den zweiten Theil dieses Zeugnisses aber, in welchem Polyklet wie Phidias glücklicher in göttlichen als in menschlichen Gegenständen genannt wird, müssen wir die allgemeine Gültigkeit in Abrede stellen, und thun dies, gestützt auf keinen geringeren Gewährsmann als Quintilian, der von Polyklet aussagt, dass, während er die menschlichen Formen mit dem höchsten Masse würdevoller Schönheit über alle Wirklichkeit hinaus ausstattete, er die Erhabenheit der Götter nicht erreicht habe. Damit wollen wir aber das Urtheil des Dionysios nicht als schlechthin verkehrt und irrig bezeichnen, im Gegentheil erkennen wir dasselbe in Beziehung auf die Statue der Here durchaus an. Denn die Here

war ein Idealbild, wie es nur immer eines gegeben hat, denen des Phidias in jeder Weise ebenbürtig. Hatte Dionysios dies Werk im Sinne, so durfte er ohne allen Zweifel Polyklet als gleichgearteten Genossen neben Phidias und gegenüber Kalamis und Kallimachos nennen. Aber auch nur in Rücksicht auf dies eine Werk, in welchem, das dürfen wir — abgesehen von dem, was wir über die Eigenthümlichkeit des Ideals der Here noch zu sagen haben — wohl behaupten, Polyklet das eigentliche Gebiet, die besondere Sphäre seiner Kunst verlassen und überschritten hat, so dass wiederum im Hinblick auf die anderen Werke des Meisters von Argos Quintilian's Zeugniß vollkommen zu Rechte besteht, Polyklet habe (im Übrigen) die Erhabenheit der Götter nicht erreicht. Damit aber dieser Ausspruch nicht in irgend einer Weise missverstanden und als ein Tadel gedeutet werde, fügen wir gleich hinzu, Polyklet hat die Erhabenheit der Götter nicht erreichen oder nicht darstellen wollen, er hat überhaupt keine Götter, ja keine idealen, keine solchen Gegenstände dargestellt, bei denen das Hauptgewicht auf den geistigen Gehalt fiel. Man halte mir nicht den Hermes entgegen, denn, wollten wir selbst anerkennen, was wir in Abrede stellen, dass Polyklet das kanonische Ideal des Hermes geschaffen habe, so müssten wir immer noch darauf hinweisen, dass bei Hermes von göttlicher Erhabenheit nicht die Rede sein kann, und dass er von allen Göttern des Olymps am wenigsten göttlich, am wenigsten ideal im eigentlichsten Sinne ist; wohl aber ist Hermes als Muster und Vorbild jugendlicher Körperkraft und Gewandtheit eine Gestalt, welche sich mit den athletischen Jünglingsgestalten Polyklet's aus rein menschlichem Kreise wesentlich in eine Reihe stellt. Von den übrigen Werken des argivischen Meisters sind die beiden Statuen des Herakles und die Amazone allerdings in sofern Idealbilder, als weder Herakles noch die Amazone in der Wirklichkeit existirten, aber im eigentlichen Wortverstande des Ideals, wonach dasselbe auf einem Übersinnlichen beruht, sind weder Herakles noch die Amazone Idealgestalten. Wir haben schon bei früheren Gelegenheiten, und wiederum oben in der Aufzählung von Polyklet's Werken, darauf hingewiesen, dass Herakles durch die ganze antike Kunst der Repräsentant der höchsten Körperkraft ist, und dass bei ihm, mögen die Situationen, in denen der Heros aufgefasst wird, sein welche sie wollen, der Hauptaccent der Darstellung unausweichlich auf die Aus- und Durchbildung des Körperlichen fällt. Und wenngleich wir weit davon entfernt sind, in Polyklet's Heraklesgestalten jenen Überschwang der körperlichen Massenhaftigkeit und der Muskelfülle anzunehmen, welche wir aus späteren, wie es scheint besonders durch Lysippos angeregten Darstellungen des Heros kennen, so können wir doch auch sie, wie den Hermes, nur als Glieder jener Reihe von Polyklet gebildeter athletischer Figuren betrachten, auf denen sein Ruhm eigentlich beruhte. Ähnliches wie vom Herakles muss ich in Bezug auf das Wesentliche der Darstellung von den Amazonen behaupten. Mögen die Situationen, in welchen diese Männinnen, siegend oder feindlicher Kraft unterlegen, gebildet werden, noch so sehr im Stande sein, seelische Bewegungen zu offenbaren und im Beschauer anzuregen, immer bleibt es eine eigenthümliche Durchbildung der Körperformen, bleibt es die Darstellung der Weiblichkeit in ihrer grösstmöglichen Entäusserung vom specifisch Weiblichen, besonders von aller Weichheit und Schwäche, was die Amazonen zu Amazonen macht. Daher kann in diesem besonderen Vorwurf nur der Künstler das Vollendete leisten, welcher den menschlichen Körper zum Gegenstande

seiner speciellsten Studien gemacht hat, und aus dem so erworbenen Wissen heraus im Stande ist, denselben in der hier erforderlichen Abweichung vom Wirklichen und in der Steigerung über das Wirkliche hinaus, und dennoch mit Einhaltung der Grenzen der Naturwahrheit darzustellen, und daher ist es erklärlich, wie Polyklet, bei dem wir die genauesten Studien des menschlichen Körpers besonders zu betonen haben werden, mit seiner Amazone den Preis selbst über die des Phidias davontrug, selbst wenn diese letztere an geistigem Gehalt die seinige überragt haben mag. Was wir ausser den berührten von Werken Polyklet's kennen, gehört dem Gebiete des Reimenschlichen an, und zwar sind unter diesen Werken nicht allein die neben der Here berühmtesten des Meisters, sondern diejenigen, durch welche er am entschiedensten und am eigenthümlichsten auf die griechische Kunst eingewirkt hat, und folglich diejenigen, welche für Polyklet's Kunstrichtung am meisten charakteristisch sind und seine Bedeutung in der Kunstgeschichte begründen. Das sind die verschiedenen Jünglingsgestalten, die ich im vorigen Capitel als athletische Genrebilder bezeichnet habe, und zu denen sich in den Kanephoren und Astragalizonten zwei Werke aus dem Gebiete des reinen Genre gesellen.

Wenn wir glauben dürfen, durch das Bisherige Polyklet's Kunstkreis gegen denjenigen des Phidias hinlänglich abgegrenzt, die Grundverschiedenheit im Kunstprincip dieser beiden Meister fühlbar gemacht zu haben, so wird es jetzt unsere Aufgabe sein, darzulegen, worin die Unterschiede der Kunst des Myron und Polyklet bestehn, deren Hauptgegenstände einem und demselben Gebiete angehören. Denn Myron's Ruhm beruht, ausser auf den Thierbildungen, gleich demjenigen Polyklet's auf athletischen Genrebildern, und auch das reine Genre finden wir bei Myron und bei den Künstlern wieder, die sich Myron's Tendenzen angeschlossen zu haben scheinen.

Wir haben gesehn, dass die alten Kunsturteile an Myron's Werken mehr als alles Andere die hohe Lebendigkeit preisen, während daneben die Mannigfaltigkeit der Darstellungen hervorgehoben wird und ausgesagt, Myron habe Polyklet im Reichtum des Rhythmus übertroffen. Eine genauere Prüfung der bekannteren Werke Myron's hat uns zur vollkommenen Anerkennung der antiken Charakteristik desselben geführt; wir haben überdies gefunden, dass Myron das menschliche Leben in intensiver Function auffasst und flüchtig vorübergehende Momente der höchsten Bewegtheit zu fixiren weiss. Wenden wir uns zu Polyklet, so finden wir in den alten Urteilen über ihn nirgend ein Wort, welches die Lebendigkeit seiner Darstellungen hervorhebe, nirgend ein solches, das sich auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände, auf Interesse der Situation, auf Kühnheit der Composition bezöge, seine Werke aber zeigen uns, mit Ausnahme des die Hydra bekämpfenden Herakles, lauter ruhige Gestalten, bei denen die Handlung von durchaus untergeordneter Bedeutung und die Bewegung in der Art gemässigt ist, dass sie als solche kaum in Anschlag kommt und nur bestimmt ist, den ruhenden Körper in verschiedener Stellung oder Gliederlage zu zeigen. Als Beispiel kann uns der in einer oben mitgetheilten Nachahmung erhaltene Diadumenos gelten. Er bildet den conträrsten Gegensatz zum Diskobol Myron's; dort die höchste Energie, hier die grösste Gemessenheit der Bewegung; dort eine momentane, hier eine länger dauernde Handlung; dort die concentrirteste Anspannung der Kraft, hier eine bequeme Lässigkeit; dort der verschlungenste und kühnste, hier der denkbar einfachste Rhythmus; dort eine Action, die als solche

sofort Blick und Interesse fesselt, und uns erst bei längerer Betrachtung die Vortrefflichkeit der Darstellung des Körpers wahrnehmen lässt, hier eine Stellung, die gleichsam wie ein Act nur dazu ersonnen scheint, um uns den Körper in einer zur Betrachtung und zum Genuss seiner Schönheit günstigen Lage darzustellen, und auf deren Bedeutung wir erst nach längerer Betrachtung der Statue aufmerksam werden.

Gegenüber dem ruhigen Stande der meisten polykletischen Statuen ist uns ein Ausspruch des Plinius von nicht geringer Wichtigkeit, welcher ein Mittel angeht, durch das der Meister die Gefahr der Monotonie in den Stellungen vermieden hat. Eigenthümlich, sagt Plinius, ist es Polyklet, ersonnen zu haben, dass seine Statuen auf einem Fusse ausruhen. Die ältere Kunst liess ihre ruhig stehenden Statuen, und nur von solchen kann hier überhaupt die Rede sein, mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehn, vertheilte die Last des Körpers gleichmässig auf beide Beine, was nicht am wenigsten dazu beiträgt, der ganzen Haltung des Körpers etwas gleichmässig Abgewogenes, Gebundenes, Schwerfälliges zu verleihen, um zwar um so mehr, je weniger wir thatsächlich einen derartigen Stand einzunehmen pflegen. Denn wenn wir ungezwungen stehn, lassen wir abwechselnd den einen um den anderen Fuss die Last des Körpers tragen. Dies ist es, was nach Plinius Polyklet zuerst beobachtete und in die Kunst einführte, und dies ist es, wodurch er die ruhigen Stellungen seiner Statuen von allem Gebundenen und Einförmigen befreite, indem er ihnen den gefälligen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite verlieh. Diese Neuerung scheint so nahe zu liegen, dass man sich schwer entschlossen hat, sie mit Plinius Polyklet zuzusprechen, indem man darauf hinwies, Phidias könne sie unmöglich nicht ebenfalls gefunden und angewandt haben. Allein erstens fragt es sich doch noch, besonders gegenüber dem ausdrücklichen Zeugniß des Plinius, ob dies der Fall war, zweitens, war es der Fall, so mag Phidias dies von seinem Zeitgenossen und Mitschüler gelernt haben, dem also die Ehre der Erfindung bliebe, und endlich war diese Neuerung für Polyklet's Kunst von einer ganz anderen principiellen Bedeutung als für die phidiassische, denn offenbar tritt ihr Werth in besonderem Masse in unbedeckten Statuen hervor, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruht. Und wenn wir nun bei demselben kundigen Schriftsteller (Auctor ad Herenn.), der an Myron's Werken den Kopf, an denen des Praxiteles die Arme besonders lobt, an Polyklet's Statuen den Rumpf als das Vorzüglichste gepriesen finden, so müssen wir dies allerdings zum Theil auf die sorgfältig beobachteten Proportionen beziehen, aber wir sind gewiss berechtigt, dies Lob zum anderen Theil aus der Anmuth in Stellung und Haltung des Rumpfes abzuleiten, welche auf dem rhythmisch fein durchgeführten Reflex des Standes auf einem Beine beruht.

Nach den bisherigen meist negativen Bestimmungen der Kunstsphäre Polyklet's dürften wir im Stande sein, das Princip und den Charakter derselben in einem kurzen positiven Satze auszusprechen. Polyklet ist derjenige Künstler, welcher die Schönheit des menschlichen Körpers als Ausgangs- und Zielpunkt seines Bildens betrachtet, welcher die menschliche Gestalt in ihrer vollkommensten Norm und in ihrer reinsten Verklärung darzustellen strebt.

Eine solche durchaus normale, vollkommene und makellose Schönheit fand Polyklet natürlich in der Wirklichkeit auch unter dem schönen Griechenvolke nirgend



vor, sie war das Product seines künstlerischen Sinnens. Aber nimmer konnte der Meister zu deren Bewusstsein und geistiger Anschauung auf einem anderen Wege gelangen, als auf demjenigen der Beobachtung des in der Wirklichkeit Gegebenen. Ich will nicht gegen diejenigen streiten, welche von einer „Idee des menschlichen Körpers“ reden, denn das könnte ein Streit um Worte werden, aber ich behaupte auf's entschiedenste, dass eine solche „Idee“ (nämlich die *ultima generis species*) nicht das Product der freischaffenden Phantasie, sondern nur das Resultat der Abstraction aus sinnlich Wahrgenommenem und Beobachtetem sein kann.

Schon wegen dieser allgemeinen Nothwendigkeit würden wir berechtigt sein zu sagen, dass Polyklet bei seinen Schöpfungen von den umfassendsten Studien des menschlichen Körpers in seiner individuellen Existenz ausgegangen sein muss. Aber diese seine Studien werden uns auf's bestimmteste dadurch verbürgt, dass wir von einer Schrift des Künstlers wissen, in welcher er seine Resultate wissenschaftlich niederlegte. Diese Schrift war eine Proportionslehre der menschlichen Gestalt, und gab, wie uns Galenus überliefert, die normalen Verhältnisse aller einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen in festem Zahlenausdruck an. Genau nach den Resultaten dieser Studien arbeitete nun aber Polyklet auch eine Normalgestalt, in der er seine Lehre gleichsam thatsächlich machte und erprobte; das war der schon genannte Doryphoros, den nach Plinius' Bericht, die Künstler auch den „Kanon (das Musterbild)“ nannten, indem sie aus demselben wie aus einem Gesetzbuche die Normen der Kunst und Schönheit entnahmen, in welchem also Polyklet, wie Plinius hinzufügt, allein von allen Menschen in einem Kunstwerke ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen hatte<sup>93</sup>).

Über das Wesen und die Eigenthümlichkeit der polykletischen Proportionslehre und Normalgestalt sind wir leider nicht mit Sicherheit unterrichtet, denn die Urtheile und Lobsprüche der Alten in Bezug auf Polyklet's Statuen beschränken sich auf Ausdrücke, die sich eigentlich von selbst verstehen und nur die Anerkennung enthalten, Polyklet's Gestalten seien wirklich normal, von jedem Extrem entfernt, im höchsten Grade massvoll. Möglich ist es allerdings, dass die von Vitruv (3, 1) bewahrte Proportionslehre, welche das Verhältniss der einzelnen Körpertheile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrückt und von der der alte Zeuge sagt, nach diesen Massen haben sich die berühmten alten Maler und Bildner gerichtet — möglich, sagen wir, ist es, dass diese Lehre im Wesentlichen, ja vielleicht im Einzelnen, auf derjenigen Polyklet's beruht, aber bezeugt ist es nicht und bisher auch noch nicht ausgemacht. Die erhaltene Nachbildung endlich eines polykletischen Werkes, abgesehen davon, dass es nicht die des „Kanon“ ist, kann uns nur ganz im Allgemeinen leiten, da uns die Genauigkeit der Copie nicht verbürgt ist und ein Zweifel an derselben um so eher aufkommen kann, je schwieriger die genaue Wahrung der Feinheiten in den Proportionen bei der Übertragung eines Erzwerkes in Marmor ist. Ja, streng genommen ist eine genaue Wiedergabe der Verhältnisse in dieser Übertragung kaum möglich, falls eine künstlerisch ähnliche Wirkung hervorgebracht werden sollte; denn die gemessen gleich mächtige Form erscheint im Marmor als einem hellen Material breiter und mächtiger als im dunkeln Erz, und die gleich erscheinende wird sich, gemessen, als schwächer darstellen. Entweder der Schein der Ähnlichkeit muss demnach geopfert werden, oder die thatsächliche Gleichheit des Masses, welches von beiden aber in unserer

farnesischen Statue gewahrt worden, ist eine Frage, über die ich nicht absprechen mag, am wenigsten ohne Kenntniss des Originals. Den einzigen positiven Anhalt zur Vergewärtigung der von Polyklet für normal gehaltenen Proportionen haben wir in den Nachrichten über diejenigen Neuerungen, welche Lysippos mit den Proportionen vornahm, die aber nicht hier, sondern erst bei Besprechung dieses Künstlers erörtert und gewürdigt werden können.

Wenngleich wir aber auch die besondere Beschaffenheit der von Polyklet geschaffenen Mustergestalt nicht mit Sicherheit nachzuweisen vermögen, so können wir doch begreifen, dass er durch die Aufstellung einer solchen der Kunst einen Dienst geleistet hat, dessen Wichtigkeit die Künstler erkannten, welche aus Polyklet's „Kanon“ wie aus einem Gesetzbuche die Norm und Regel der Schönheit ableiteten und denselben als Massstab ihrer eigenen Productionen benutzten. Wir brauchen uns nur zu fragen, zu welchem Zwecke unsere Künstlerjugend angehalten wird nach der „Antike“ zu zeichnen, um uns des Vortheils bewusst zu werden, welcher der griechischen Kunst aus dem Vorhandensein eines solchen Vorbildes erwuchs. Unsere Kunstjünger zeichnen nach der Antike viel weniger, was allerdings eine Hauptsache wäre, um die Gestaltung der Musculatur in ihrer Thätigkeit genau kennen zu lernen, denn zu diesem Zwecke wird „Act“ gezeichnet, freilich, wenn dies hier im Vorbeigehn berührt werden darf, mit zweifelhaftem Gewinn, da man das lebendige Modell nicht allein in ruhiger Stellung studirt, sondern auch in sogenannten Bewegungen, bei denen die Gestaltung der Musculatur immer unrichtig werden muss, weil die Bewegungen nicht als Functionen des Körpers wirklich gemacht, sondern, um der Beobachtung Zeit zu geben, nur in ihrem äusserlichen Schema künstlich fixirt werden; sondern wir zeichnen antike Statuen wesentlich, um uns eine Summe wahrhaft schöner und mustergiltiger Formen zu erwerben. Denn es ist nicht Jedermanns Sache, diese aus der individuellen Wirklichkeit abzuleiten. Was unseren Künstlern die Antike, zum Theil selbst die nicht durchaus mustergiltige ist, das war den griechischen Künstlern Polyklet's absolut vollkommene Normalgestalt, die z. B. ein Meister wie Lysippos, gradezu seinen Lehrmeister nannte.

Obgleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein durchaus reines Muster hingestellt, in demselben seine wissenschaftliche und künstlerische Überzeugung von der vollkommensten Schönheit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch den Charakter seiner Kunst sehr missverstehn, wenn man glaubte, der Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt uns die Bezeichnung seines Diadumenos als „weicher Jüngling“ neben seinem Doryphoros als „mannhafter Knabe“, und dürfen wir mit Sicherheit aus seinen Darstellungen des Hermes und Herakles und der Amazone folgern, dass Polyklet auch die mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschönheit durch zarteres und reiferes Alter, grössere oder geringere athletische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen und wiederzugeben wusste. Immer jedoch innerhalb einer gewissen Grenze. Das bezeugt uns ausser der Prüfung der Gegenstände des Meisters Quintilian besonders in den Worten, Polyklet habe das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt. Das ist bei einem Künstler, dessen Streben die Darstellung der reinsten Schönheit des menschlichen Körpers ist, vollkommen in der Ordnung; denn normal-

schön ist der menschliche Körper nur innerhalb einer gewissen Altersgrenze, der reiferen Jugend, welche Quintilian als die Zeit der glatten Wangen bezeichnet. Und demgemäss finden wir unter den Werken Polyklet's, abgesehen von der Here, die, wie gesagt, über die eigentliche Sphäre des Meisters hinausliegt und vielleicht von dem Porträt Artemon's, welches ebenfalls dem Kreise Polyklet's nicht entspricht, nur jugendliche Gestalten, als deren jüngste wir die knöchelspielenden Knaben, und als deren reifste und ausgewirkteste wir die Statuen des Herakles betrachten dürfen.

Schon aus diesem verhältnissmässig beschränkten Kreise der Darstellungen Polyklet's wird sich die Rechtfertigung eines leisen Tadels ergeben, den Varro (bei Plinius) gegen den Meister ausspricht: seine Werke seien fast wie nach einem Modell (paene ad unum exemplum<sup>95</sup>) gemacht. Von der hier hervorgehobenen Gleichförmigkeit, auf welche es auch zielt, wenn Quintilian dem Polyklet Erhabenheit (pondus) abspricht, werden wir den Künstler nicht freisprechen können, wir mögen die Blicke richten auf die Gegenstände, auf die Situationen, auf die Handlung, oder auf den geistigen Gehalt seiner Statuen. Je mehr wir aber hiernach in Gefahr gerathen, Polyklet's Kunst zu unterschätzen, um so nachdrücklicher haben wir auf die Lobsprüche hinzuweisen, welche seinen Werken ertheilt werden, auf die einstimmige Bewunderung des Alterthums, welche nicht ansteht, Polyklet trotz der Beschränktheit seines Kunstkreises, Phidias als ebenbürtig zur Seite zu stellen. „Sorgfalt und würdevolle Schönheit (decor),“ sagt Quintilian in der schon einige Male berührten Stelle, „zeichnen Polyklet vor allen anderen Künstlern aus, aber, wenngleich ihm von dem grössten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wird, müssen wir doch, um Allen gerecht zu werden, sagen, dass ihm die Erhabenheit abgeht; die Schönheit der menschlichen Gestalt hat er über alles erfahrungsmässig Gegebene (supra verum) hinaus gesteigert, die Majestät der Götter freilich nicht erreicht.“ Und mit diesem Lobe der vollendeten Schönheit polykletischer Werke stimmen Andere überein, ja, wo ein Muster einer regelmässigen Schönheit aufgestellt werden soll, da wird auf Polyklet's Statuen verwiesen, während nicht allein Quintilian diese Schönheit eine würdevolle nennt, sondern auch der schon früher einmal angezogene Ausspruch Ciceros, vollkommen schön seien wenigstens nach seinem Bedünken Polyklet's Werke, uns erkennen lässt, diese Schönheit sei nicht jene sinnlich reizende, welche der grossen Menge gefällt, sondern eine ernstgefasste, welche die Bewunderung des Kenners erregt.

Wir modernen Menschen sind kaum im Stande, diese hohe Auszeichnung Polyklet's zu würdigen, weil wir die Schönheit des Körpers, in der Polyklet das Höchste leistete, kennen zu lernen wenig Gelegenheit haben, und weil schon in Folge dessen unser Formgefühl ungleich weniger entwickelt ist, als es das der alten Griechen mit ihrem Schönheitscultus war; uns wird immer der ideal schaffende, grosse Ideen verkörpernde Künstler der grössere und bewunderungswürdigere sein, aber wir sollen uns hüten, diesen subjectiven Massstab an die alte Kunst und ihre Leistungen anzulegen. Und wenn wir namentlich an einem umfassenden Studium der Antike unsern Formensinn und unser Gefühl für Schönheit üben, wenn wir dann vor einem musterhaften Werke uns bewusst werden, in welchem Grade, ganz abgesehen vom Gegenstande und vom Gehalt, die Form als solche uns zu entzücken vermag, so werden wir einsehen, auf welcher Höhe der Künstler stand, dem in dieser Beziehung „von dem grössten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wurde“, welche wahr-

haft grosse künstlerische Begabung dazu gehörte, um Werke zu schaffen, welche bei ungleich geringerem geistigen Gehalt den vorzüglichsten Leistungen eines Phidias an die Seite gestellt wurden.

Das Streben nach vollkommener Formschönheit gesellte sich bei Polyklet mit der höchsten Vollendung im Reintechnischen. Auch in Bezug auf dieses war der Kreis Polyklet's beschränkt, denn er war wesentlich Metallarbeiter (Erzgiesser und Ciseleur), und hat, so viel wir wissen, nur in seiner Here eine andere Technik, die Goldelfenbeinbildnerei in Anwendung gebracht. Und doch wird grade in Bezug auf das Machwerk (*τέχνη*) Polyklet's Here von Strabon selbst noch über die Schöpfungen des Phidias gestellt. Und eben so heisst es von der Kunst des Ciseleurs (der Toreutik) bei Plinius, dass wie Phidias sie offenbart und gelehrt, Polyklet dieselbe zur Vollendung gebracht und so durchgebildet habe, wie Phidias sie begründete. Wenngleich aber die Toreutik zunächst sich mit der selbständigen Herstellung von Werken im Kleinen und Feinen beschäftigt, und wenngleich Polyklet wie Phidias sich mit dergleichen Arbeiten befasst hat, so kommt sie doch auch bei Erzgusswerken und bei der Herstellung von Goldelfenbeinstatuen zu deren letzter Vollendung in Anwendung. Und eben in dieser feinsten Durchbildung der Form war Polyklet ausgezeichnet, wie dies nicht allein Quintilian bekundet, der ihm Sorgfalt neben der Schönheit im höchsten Masse zuspricht, sondern wie das auch aus einem Ausspruche hervorgeht, den Plutarch dem Meister selbst in den Mund legt des Sinnes: das Werk werde dann am schwersten, wenn das Thonmodell bis zur Darstellung der letzten Feinheiten gekommen sei, ein Ausspruch, der sich besonders gut bei einem Künstlern begreift, der nicht grossartige Gedanken zu bewältigen hat, und dessen Vorzüge mehr im formellen als im reingeistigen Theile der Arbeit bestehn. Wenn wir nun aber nicht vergessen, wie nahe dieser höchsten Durchbildung der Form die Gefahr der geleckten Glätte lag, die Klippe, an der Kallimachos scheiterte, so werden wir es empfinden, welches Mass echt künstlerischer Begabtheit dazu gehört, um auch hier Polyklet vollkommen innerhalb der richtigen Grenzen zu halten.

Wenn wir nun glauben dürfen, durch das Bisherige ein einheitliches und consequentes Bild vom Kunstcharakter Polyklet's gemäss den Urteilen der Alten aufgestellt und unsern Lesern zum Bewusstsein gebracht zu haben, welch eine höchst glückliche Ergänzung der Leistungen des Phidias und der Seinen der griechischen Bildnerei in denen Polyklet's erwuchs, so bleibt uns nur noch eine Schlussbemerkung über das einzige Werk des Meisters, dessen Charakter sich von dem seiner übrigen Schöpfungen abscheidet, über die Here. Dass die Here als reines Idealbild einem wesentlich anderen Gebiete als die anderen Werke Polyklet's angehört, sollte nie verschwiegen oder vertuscht werden; haben wir dies aber vorweg anerkannt, so dürfen wir wohl behaupten, dass von allen Götteridealen grade Here etwa nebst Hestia am ehesten von einem Künstler wie Polyklet erreicht werden konnte. Denn Here, weder Jungfrau noch Mutter, sondern Gattin des Zeus, stellt das Weib in ihrer reifsten aber massvollsten Entwicklung dar; wohl ist sie auch, um Brunn's Worte zu gebrauchen, Königin des Himmels, aber an Gewalt Zeus nicht gleich, Ehrfurcht gebietend mehr durch den Ernst der Weiblichkeit als durch wirkliche Kraft: also ein Musterbild der ehrbarsten Würdigkeit und der reinsten Frauenschönheit. Und wenn man das als richtig anerkennt, was ich über das polykletische Hereideal oben ausgesprochen

habe, in welchem die Ehegöttin neben der Königin des Olympos zur Erscheinung kam, so darf wohl daran erinnert werden, dass in ihr nicht sowohl eine erhabene Vorstellung wie die des Weltherrschers Form gewann, als vielmehr ein sinnig tiefer Gedanke, und dass, wie Here selbst nicht im eigentlichen Sinne genial ist, ihr Ideal auch von einem Künstler geschaffen werden konnte, der, ohne hohen genialen Ideenflug, seine Werke mehr reflectirend als in poetischer Begeisterung hervorbrachte.

## ZWÖLFTES CAPITEL.

### Die Schüler und Genossen Polyklet's.

Gleichwie an Phidias und Myron schloss sich an Polyklet eine Anzahl jüngerer Künstler als Schüler an, welche sogar bei ihm bedeutender ist als bei seinen beiden grossen Zeitgenossen. Denn als Schüler Polyklet's in ganz eigentlichem Sinne nennt Plinius allein sieben Künstler (den Argiver Asopodoros, Alexis, Aristides, Phrynon, Deinon, Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien), zu denen wir aus anderen Quellen noch zwei (einen jüngeren Kanachos von Sikyon und Periklytos wahrscheinlich ebendaher) fügen können. Die Thatsache, dass Polyklet eine bedeutende Schule um sich versammelte, ist aus dem Charakter seiner Kunst leicht erklärlich; denn das was Polyklet in ganz besonderem Masse auszeichnet, Feinheit der äusseren Technik und die Beobachtung des Gesetzes der normalen Schönheit ist ja das eigentlich Lehrbare der bildenden Kunst, während die grossen Ideen eines Phidias durch Lehre gar nicht und der lebenswarme Naturalismus Myron's höchstens in seinen äusseren Merkmalen überliefert werden kann. Phidias' und Myron's Kunst musste wesentlich durch Beispiel und Vorbild anregend und entzündend wirken, konnte dies aber unfehlbar nur bei Künstlern, die von der gütigen Natur mit einer gewissen Congenialität mit den Meistern ausgerüstet waren; daher kommt es, dass wir die Schüler des Phidias und Myron als Künstler finden, die ihre höchst ehrenvolle ja ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Nun ist freilich das, was Polyklet zum wahrhaft grossen Künstler machte, der feine Formsinn, das lebendige Gefühl für die reine Schönheit eben so wohl eine Gabe des Genius, die nimmer übertragen werden kann, wohl aber mochten mässig begabte Menschen mit Recht glauben, eher auf dem Kunstgebiete Polyklet's, als auf dem eines Phidias und Myron zu einer gewissen Tüchtigkeit zu gelangen, und der Art scheint denn wirklich die Mehrzahl der oben genannten Schüler Polyklet's gewesen zu sein, welche auch der überwiegenden Mehrzahl nach Argiver oder Sikyonier waren, wenn wir es nicht als einen ziemlich unbegreiflichen Zufall betrachten sollen, dass wir sechs der sieben von Plinius Genannten nur aus dieser einzigen Erwähnung kennen, den siebenten (Aristides) in einer zweiten Notiz bei Plinius als Darsteller von Zwei- und Vier-

gespannen erwähnt finden, während die beiden letzten (Kanachos und Periklytos) wenigstens sicher nicht unter den hervorragenden Künstlern ihren Platz finden. Aber trotz dieser Thatsache dürfen wir die Schule Polyklet's, und hätte sie vom Meister auch Nichts als eine gewisse technische und formelle Tüchtigkeit gelernt, nicht gering achten. Denn das Auftreten einzelner grosser Geister allein hätte der griechischen Kunst nimmer den erhabenen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte der Menschheit erworben, sondern es ist vielmehr jene allgemein verbreitete Befähigung für die bildende Kunst, die uns aus den Schöpfungen aller Schichten des hellenischen Volkes entgegentritt, welche die Griechen zu dem gemacht hat, was sie in der That sind, die weltgeschichtlichen Vertreter der Kunst; ja die Schöpfungen dieser grossen Geister wären kaum möglich gewesen, ohne die Grundlage der allgemeinsten Kunsttüchtigkeit der ganzen Nation, welche sich in den Meistern gipfelte und welche ihrem Schaffen in Verständniss, Anerkennung und Bewunderung das schönste Lebenselement zuführte. Für die Ausbildung und Erhöhung dieser allgemeinen Kunsttüchtigkeit musste aber Polyklet's Lehrerthätigkeit von der grössten Bedeutung sein, und wenn auch seine Schüler Nichts hervorbrachten, das über das mittlere Mass des bereits Vorhandenen irgendwie hinausging, so mussten sie doch wesentlich dazu beitragen, eben das mittlere Mass der Leistungen der Kunst um ein Beträchtliches zu erhöhen und das Bewusstsein von demselben in weiteren Kreisen des Volkes zu verbreiten.

Damit aber Polyklet's Einfluss auf die Kunst seiner Zeit nicht, trotz dem Gesagten, als zu mässig und beschränkt erscheine, muss hervorgehoben werden, dass wir bisher nur von den Künstlern redeten, welche direct als seine Schüler genannt werden. Wir haben noch nicht von denen gesprochen, die aus seinem Beispiel Anregung erhielten oder in seinem Sinne schufen, ja wir haben ein paar bedeutende Männer übergangen, die aller Wahrscheinlichkeit nach direct aus Polyklet's Schule hervorgegangen sind, von denen dies nur nicht ausdrücklich bezeugt ist. Vor Allen muss hier Naukydes, Mothon's Sohn aus Argos genannt werden, der etwa ein Menschenalter jünger war als Polyklet, zu demselben aber in einem nahen Verhältniss gestanden zu haben scheint, da von seiner Hand, wie bereits erwähnt, das neben der Here Polyklet's aufgestellte Goldelfenbeinbild der Hebe war. Ausser dieser kennen wir von ihm aus idealem Kreise noch eine echerne Hekate in Argos und einen Hermes, während er durch einen Diskoswerfer auf dem Gebiete des athletischen Genre, durch einen Widderopferer, auf dem des reinen Genre, durch ein Porträt der Dichterin Erinna und durch drei Siegerstatuen auf dem der realen Kunst thätig erscheint. Näher bekannt ist uns von diesen Werken keines, aber schon ihre Zahl, die Verschiedenheit der Kreise, denen sie angehören, und der Umstand, dass Naukydes seine Hebe neben Polyklet's Here stellen durfte, verbürgt uns die Tüchtigkeit des Künstlers. Den Diskobol hat man in einer Statue des Vatican (Pio-Clem. 3, 26) zu erkennen geglaubt, ja diese Vermuthung ist im vollen Masse populär geworden. Und doch ist seltsamer Weise zu deren Begründung bisher kaum etwas Anderes gesagt worden, als dass die mehrfachen Copien dieses ruhigen Diskobols uns auf ein berühmtes Original, und somit auf den zweiten von Plinius neben dem myronischen angeführten Diskoswerfer schliessen lassen. Wenn wir aber Naukydes als Schüler Polyklet's betrachten, so lässt sich wenigstens einiges Weitere für diese Annahme vorbringen.

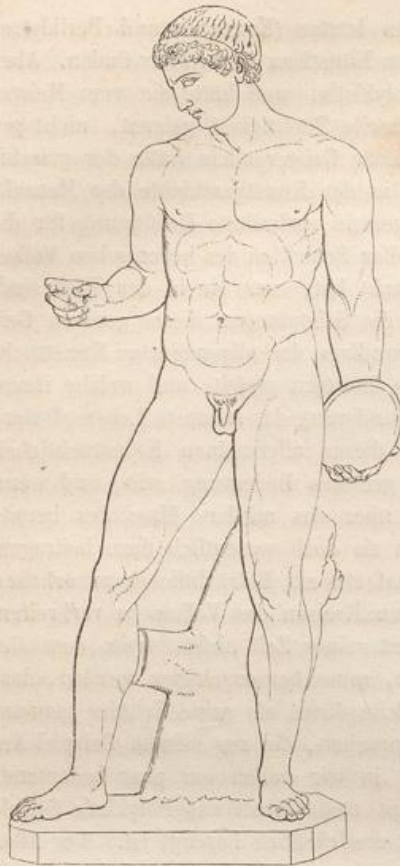


Fig. 58 Diskobol vielleicht nach Naukydes.

Die in Rede stehende Statue, von der ich der leichteren Verständigung wegen eine Abbildung (Fig. 58) beifüge, stellt den Diskoswerfer nämlich nicht in der heftigen Bewegung des myronischen dar, sondern in einer der eigentlichen Action vorhergehenden Situation, die ich als ein Präludiren zum Abwurf betrachte<sup>96</sup>). Der Athlet steht ruhig aufrecht, den Diskos in der gesenkten Linken, die rechte Hand halb erhoben mit getrennten, halb gekrümmten Fingern. Irre ich nicht, so ist in dieser Handbewegung nicht etwa ein fingerndes Berechnen der Weite des Wurfs oder dergleichen zu erkennen, sondern die Situation ist die, dass der Jüngling, zum Abwurf angetreten und bereit, den günstigsten Augenblick für denselben erwartet. In einer ähnlichen Situation wird sich Jeder befunden haben, der jemals den Gerwurf geübt oder auch nur Kegel geschoben hat: dem Momente der Handlung geht ein Zusammenfassen unserer Kräfte vorher. Und das stellt unsere Statue in der That meisterlich dar. Der Athlet wiegt sich auf dem zurückstehenden linken Bein, den vorgestellten rechten Fuss aber, der beim Abwurf die Last des Körpers allein tragen muss, hat er fest auf den Boden gestemmt, der Kopf ist leise gesenkt, das Auge, ohne zu blicken, in kurzer Entfernung auf den Boden gerichtet, noch hält die Linke das Geschoss, um den rechten Arm nicht zu ermüden, der aber elastisch schwebend bereit gehalten wird; einen Augenblick weiter, die Wurfscheibe geht mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myron's Diskobol kennen, beginnt. Die Meisterlichkeit in der Darstellung dieses schwebenden Momentes bei aller scheinbaren Ruhe ist schon von Anderen erkannt worden, welche die Bewegung der rechten Hand, wie ich glaube, nicht recht verstanden. In derartiger Situation aber werden wir uns z. B. die Statue Polyklet's zu denken haben, die wir als den „den Hacken Ansetzenden“ kennen (oben S. 309), und dieser Art äusserlich ruhiger, innerlich bewegter athletischer Genrebilder dürften wir das Werk des Naukydes beizuzählen nicht ganz unberechtigt sein, während wir uns die in alle Wege vortreffliche vaticanische Statue gern als das Werk eines namhaften Künstlers denken.

Ausser durch seine eigenen Werke hat Naukydes noch als Lehrer jüngerer Künstler seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst. Unter den Schülern des Naukydes nimmt Alypos aus Sikyon, der vorwiegend Athletenbildner gewesen zu sein scheint, die weniger hervorragende, der jüngere Polyklet von Argos eine sehr ehrenvolle Stelle ein. Ob dieser Künstler, dessen selbständige Thätigkeit an das

Ende der 90er Oll. fällt, den wir aber des Schulzusammenhangs wegen hier besprechen müssen, mit dem älteren Namensgenossen verwandt war, können wir nicht bestimmen, seinem Kunstcharakter nach scheint er es nicht gewesen zu sein, da die sicher oder mit Wahrscheinlichkeit von ihm herrührenden Werke, die wir kennen, überwiegend dem idealen Gebiete angehören. Unter ihnen ist jedenfalls das merkwürdigste ein Zeus mit dem Beinamen „philios“ in Megalopolis<sup>97</sup>). Der Beiname bezeichnet den Gott als den Schützer des geselligen Freundschaftsbundes, und wie einige andere Beinamen als einen heiteren und milden Gott. Diesen konnte der Idealtypus des phidiassischen Weltherrschers nicht ausdrücken, und so wurde Polyklet genöthigt ein Idealbild zu schaffen, das, mochte es dem ewig gültigen Muster des Phidias angenähert sein, doch in wesentlichen Zügen neu war. Von diesen Neuerungen erfahren wir zwar direct nur Äusserliches, und zwar, dass Polyklet's Zeus Kothurne (hohe Schuhe, wie sie Dionysos trägt) an den Füßen, in der einen Hand einen Becher, in der anderen einen adlerbekrönten Thyrsos hatte, folglich in mehr als einer Beziehung den Darstellungen des Dionysos sich näherte. Dürfen wir annehmen, dass dies nicht allein in den Attributen, sondern auch in den Zügen des Gottes selbst des Fall war, und dürfen wir andererseits statuiren, dass nicht allein der Adler auf dem Thyrsos ihn von Dionysos unterschied, und als Zeus charakterisirte, so ergibt sich, wie interessant und schwierig die Aufgabe des Künstlers sein musste, von deren Lösung wir uns weniger durch vermuthete aber in keiner Weise beglaubigte Nachbildungen auf Münzen von Megalopolis<sup>98</sup>) eine Vorstellung zu machen vermögen, als vielmehr durch einzelne Büsten des Zeus von ganz auffallend mildem und heiterem Ausdruck, ganz besonders aber durch die hier neben als Fig. 59. abgebildete, die, obwohl der durch Phidias für immer fixirte Typus ihr unverkennbar zum Grunde liegt, doch Zug für Zug aus der göttlichen Majestät der Büste von Otricoli in milde Menschlichkeit übersetzt ist. Eine Umwandlung aber, wie die hier vollzogene und durchaus gelungene, ist nicht die Sache eines mittelmässig begabten Künstlers, sondern nur dem möglich, der feinen Sinn für die Bedeutung der Form als Ausdruck der Idee hat. Einen solchen feinen Sinn dürfte Polyklet auch in einer zweiten Statue des Zeus bewährt haben, der unter dem Beinamen „meilichios (der milde)“ zur Sühnung einer Blutthat in Argos aufgestellt war. Man hat diesen Typus in der eben erwähnten Büste wiedererkennen wollen, aber wie ich glaube, mit Unrecht, denn der Zeus meilichios ist in seiner religiösen Idee nicht der milde und freundliche schlechthin, sondern der versöhnte, Busse und Sühne gnädig annehmende Gott<sup>99</sup>). Diesen vermag ich in dem heiteren Kopfe, von dem ich eben redete,



Fig. 59. Vermuthete Nachbildung des Zeus philios von dem jüngern Polyklet.



nicht anzuerkennen, vielmehr muss das Idealbild des Meilichios, wenn es die Idee dieses Gottes wirklich darstellen und zur Geltung bringen soll, trotz gnädiger Milde im Ausdruck eine Anlage zur Strenge und zu erhabenem Ernst haben. Irre ich hierin nicht, und hatte Polyklet es vermocht neben seinem Philios auch diesen scheinbar verwandten, innerlich aber sehr verschiedenen Meilichios zur vollendeten Darstellung zu bringen, so werden wir in ihm einen für das höhere Ideal bedeutend begabten Künstler anzuerkennen haben. Zugleich freilich wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass der mehr subjectiv bewegte Charakter dieser Idealbilder sich wesentlich von dem unterscheidet, was die Periode, in der wir stehn, anstrebte und leistete, während er seine Analogie und Erklärung in den Schöpfungen und dem Geist einer jüngeren Zeit, in der Kunst eines Skopas und Praxiteles findet, deren Zeitgenoss unser jüngerer Polyklet war. Inwiefern sich dieser Subjectivismus auch in den Marmorstatuen des Apollon, der Leto und Artemis auf dem Berge Lykone bei Argos aussprach, die ihres Materials wegen als Werke des jüngeren Polyklet gelten dürfen, können wir aus der kurzen Erwähnung derselben bei Pausanias nicht entnehmen, und so bleibt uns über unseren Künstler nur noch zu sagen übrig, dass, während er in den angeführten Werken, sowie in einem in Amyklä unter einem Dreifusse aufgestellten Bilde der Aphrodite die Richtung auf das Ideale, die schon bei seinem Meister Naukydes stärker hervortritt als bei dem Haupte der Schule, besonders cultivirt, er in einem Athletenbilde, welches wir sicher als sein Werk kennen, die Kunstrichtung vertritt, der die argivische Schule im Allgemeinen mehr zuneigt.

In ähnlicher Weise wie Naukydes war Periklytos, der Schüler des älteren Polyklet, als Lehrer von Bedeutung, und es wird, um den ganzen Umfang des Einflusses darzustellen, welchen Polyklet's Lehre direct und indirect auf die Kunst ausübte, erlaubt sein, hier auch den Schüler des Periklytos Antiphanes und dessen Schüler Kleon kurz mit anzuführen, obgleich sie in einer reinchronologischen Anordnung der Kunstgeschichte in der folgenden Periode ihre Stelle finden müssten. Über beide Künstler dürfen wir uns kurz fassen, da sie weder besonders berühmte noch in ihrer Richtung eigenthümliche Werke schufen. Antiphanes finden wir mitbetheiligt an einem figurenreichen Weihgeschenk der Tegeaten in Delphi, an dem mehre Künstler thätig waren und das wir im folgenden Capitel kennen lernen werden; ebenso ist er thätig an einem noch ungleich umfangreicheren Weihgeschenk der Lakedämonier wegen des Sieges bei Ägospotami (Ol. 93, 4, 405), welches ebendasselbst aufgestellt und von einer Reihe von Künstlern aus verschiedenen Orten gemacht war. Auch diese merkwürdige Gruppe können wir hier nur erwähnen. Als ein drittes Werk des Antiphanes finden wir ein „troisches Ross“ von Erz, ebenfalls in Delphi, ein Weihgeschenk der Argiver wegen eines Sieges über die Lakedämonier. Es ist interessant genug, dieser eigenthümlichen Aufgabe, auf deren Bedeutsamkeit wir in der Besprechung Strongylion's (oben S. 296) hingewiesen haben, hier zum zweiten Male zu begegnen, obgleich wir leider nicht im Stande sind zu beurteilen, ob und in welcher Beziehung sich deren Lösung durch die beiden etwa gleichzeitigen Künstler unterschied.

Von Kleon, Antiphanes Schüler, kennen wir zwei eiserne Statuen des Zeus, welche aus den Strafgeldern mehrer Athleten in Olympia nach Ol. 98 (388) aufgestellt wurden, über deren etwaige Eigenthümlichkeit wir aber nicht unterrichtet sind;

zu ihnen gesellt sich ein Erzbild der Aphrodite, von dem Gleiches gilt, und ausserdem werden uns fünf Siegerstatuen in Olympia als Werke Kleon's angeführt. —

Auf die genannten Künstler glaube ich die Schule Polyklet's beschränken zu müssen; allerdings werden uns noch ein paar argivische Künstler genannt, von denen wir glauben dürfen, dass sie sich dem mächtigen Einfluss der polykletischen Lehre nicht werden entzogen haben, von denen aber dies so wenig überliefert ist wie ihre directe Schülerschaft bei dem grossen Meister. Wir kennen sie als Mitarbeiter an den schon erwähnten ausgedehnten Weihgeschenken in Delphi, an denen Künstler aus verschiedenen Orten thätig waren, welche ich aber um des Umstandes willen, dass unter ihnen ein paar Schüler Polyklet's sich finden, allesammt dem Kreise der polykletischen Schule, wenn auch im weiteren Sinne, beizuzählen für ungerechtfertigt halten muss<sup>(99)</sup>. Denn weder besitzen wir Urtheile der Alten über diese Künstler, aus denen sich eine Übereinstimmung ihres Kunstcharakters mit dem Polyklet's ergibt, noch lässt sich aus den Werken selbst im entferntesten auf eine ähnliche Thatsache schliessen. Je grösseres Gewicht ich aber darauf gelegt habe, dass Polyklet's Schule einen so beträchtlichen Umfang gehabt hat, wie sie wirklich hatte, um so mehr halte ich es für Pflicht, diesen Umfang nicht bis in Kreise auszudehnen, deren Zusammenhang mit dem argivischen Mittelpunkt durch Nichts verbürgt ist. Wir werden demnach, was wir aus dieser Periode noch zu betrachten haben, in einem letzten Capitel zusammenfassen, müssen zuvor jedoch noch von Kunstwerken reden, die zu Polyklet und seiner Werkstatt in ähnlichem Verhältniss stehn, wie die Bildwerke am Parthenon zu der Werkstatt des Phidias. Ich meine die Sculpturen am Tempel der Here unweit Argos.

In den Giebfeldern des von dem Argiver Eupolemos erbauten Tempels war die Geburt des Zeus und die Einnahme Ilios dargestellt, in den Metopen, vielleicht nur den zehn der vorderen Front, der Kampf der Götter und Giganten, natürlich in Form von Einzelkämpfen, wie wir sie in der Kentaumachie der Parthenonmetopen kennen gelernt haben. So ist wenigstens am wahrscheinlichsten die Angabe des Pausanias über den Sculpturschmuck des argivischen Heretempels zu verstehen. Leider fehlt uns bisher jeglicher Anhalt, um uns die Compositionen der Giebelgruppen zu vergegenwärtigen, aber es ist einige Hoffnung, dass dies wenigstens zum Theil künftighin der Fall sein wird. Eine Ausgrabung des Tempels, welche im Jahre 1854 der Professor Rizo Rangabé in Gesellschaft mit Dr. Bursian vornahm, und deren Kosten durch eine von Ross veranstaltete Sammlung unter den deutschen Archäologen und Philologen gedeckt wurden, hat nämlich nicht allein die Fundamente des Tempels blossgelegt und von seinen Architekturstücken so viel zu Tage gefördert, dass wir ziemlich alle Elemente zur Reconstruction des Bauwerkes in Händen haben, sondern diese Ausgrabung hat auch eine reiche Fülle von Sculpturfragmenten auffinden lassen. Prof. Rangabé schreibt darüber an Ross wie folgt<sup>(101)</sup>: „Nicht der unbedeutendste Gewinn bei dieser Ausgrabung ist die Ausbeute an Sculpturstücken, die meisten wo nicht alle aus parischem Marmor, aus welchem alle architektonischen Ornamente sind. Keines derselben ist vollständig, und da sie von verschiedenen Dimensionen sind, die einen von natürlicher Grösse, andere colossal, und andere wieder, und zwar die meisten, unter natürlicher Grösse, so ist es unmöglich zu entscheiden ob sie, oder welche von ihnen, zu einzelstehenden Statuen, vielleicht zu

denen der Priesterinnen, und welche den Gruppen der Giebfelder oder dem sonstigen Schmucke des Tempels angehören. Sie sind meistens bei dem was wir den Pronaos zu nennen berechtigt sind, nemlich an der südöstlichen Seite, und in der Gegend des Opisthodomos oder der nordwestlichen Seite gefunden worden. Einige in kleiner Anzahl gehören erweislich zu Reliefs und zwar von zweierlei Gattung, die einen sehr erhaben (hauts-reliefs), die anderen hingegen sehr flach (en miplat) gehalten. Diese Sculpturstücke, die hauptsächlich in Körpertheilen, Armen und Händen, Schenkeln und Füßen, Gewandstücken und Köpfen bestehen, genügen um, wenn auch nicht das Kunstreiche oder Dramatische der Zusammenstellung, doch wenigstens die Fähigkeit in der Auffassung des Schönen, und die Formenbildung der bisher fast unbekanntem polykleitischen Schule zu zeigen. Diese Formen sind von seltener Anmuth und Schönheit, und nach ihnen, unter anderen nach einem meisterhaften Kopfe einer Jungfrau von  $\frac{2}{3}$  Grösse zu urtheilen, kann man die Kunst des Polykleitos zwischen die pheidiasische und die praxitelische stellen. Sie scheint strenger und ernsthafter als diese, weicher und lieblicher aber als jene zu sein. Alle diese Sculpturen, mit den architektonischen Verzierungen und übrigen architektonischen Gliedern, die leicht zu transportiren, und von einer besonderen Wichtigkeit für die Kenntniss der Einzelheiten des Tempels waren, sind nach Argos geschafft worden, wo ich, immer mit Hülfe meines Freundes und Gefährten, Hrn. Dr. Bursian, dieselben, nach dem angeschlossenen Verzeichniss, in ein provisorisches für sie improvisirtes Local-Museum niedergelegt und gehörig geordnet habe, indem ich zugleich von der Obrigkeit das Versprechen erhielt, dass sie baldigst ein geräumiges und dazu geeigneteres Local zu schaffen sich befeissigen würde.“

In dem erwähnten Verzeichniss werden nun unter Anderem aufgezählt: 7 Köpfe oder Stücke von Köpfen, 20 dergleichen von Körpern, 42 von Armen und Händen, 114 von Schenkeln und Füßen, 160 von Gewandung, 12 von Schildern, 2 von Pferdeköpfen. Damit aber meine Leser diese Trümmer nach ihrem ganzen Werthe schätzen mögen, will ich daran erinnern, dass die berühmten äginetischen Giebelgruppen kaum in einem besseren Zustande gefunden worden sind, und dass sich noch gar nicht übersehn lässt, wie Bedeutendes aus diesen disiectis membris entstehen kann, wenn einmal die richtigen Hände sich mit ihrem Zusammenordnen und Zusammenpassen beschäftigen. Hoffen wir Alle, dass dies in nicht zu ferner Zukunft geschehe.

## DREIZEHNTES CAPITEL.

## Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Einer geographischen Rundschau in den verschiedenen Gegenden Griechenlands nach Künstlern und Kunstwerken müssen wir die Beschreibung der schon erwähnten Weihgeschenke der Lakedämonier und der Tegeaten in Delphi voransenden, welche aus dem Zusammenwirken mehrer Künstler verschiedener Landschaften hervorgingen. Das lakedämonische Weihgeschenk wegen des Siegs über die Athener bei Ägospotami war das figurenreichste und ausgedehnteste, von dem wir aus der ganzen griechischen Kunstgeschichte Nachricht haben, denn es umfasste wenigstens achtunddreissig Statuen, ich sage wenigstens, weil in Pausanias' Aufzählung sich eine Lücke findet. Diese Masse von Statuen war in eine vordere Haupt- und in eine hintere Nebengruppe geordnet. Die vordere Hauptgruppe hat viel Ähnlichkeit mit dem durch eine wunderbare Ironie des Schicksals nachbarlich aufgestellten Weihgeschenk der Athener wegen des Siegs bei Marathon, dem Jugendwerke des Phidias, denn so wie dieses den Feldherrn Miltiades, umgeben von Göttern (Athene und Apollon) und von attischen Landesheroen darstellte, zeigte das lakedämonische Weihgeschenk den Sieger von Ägospotami und Eroberer Athens Lysandros, von Poseidon wegen seines Seesieges bekrönt in Gegenwart des Zeus, des Apollon und der Artemis und der Dioskuren, sowie begleitet von seinem Wahrsager Abas und dem Steuermann des Admiralschiffs Hermon. Über die Anordnung dieser neun Personen fehlt uns eine nähere Angabe, unzweifelhaft aber haben sie eine symmetrisch geschlossene Gruppe gebildet, und wir werden schwerlich sehr fehlgreifen, wenn wir uns die Disposition so denken, dass Lysandros zwischen Zeus und Poseidon die Mitte einnahm, während sich dem Zeus die Dioskuren, dem Poseidon Artemis und Apollon anschlossen, und die beiden Gefährten des Feldherrn auf den Flügeln der Gruppe standen. Hinter dieser befand sich die bedeutend zahlreichere Nebengruppe, welche die Porträtstatuen derjenigen enthielt, die dem Lysandros bei Ägospotami Beistand leisteten, theils Lakedämonier, theils Griechen anderer Staaten, deren Namenverzeichniss ich meinen Lesern ersparen will. Wie diese Statuenreihe angeordnet gewesen sein mag, darüber wage ich keine Vermuthung. Die Künstler nun, welche an diesem Werke gemeinsam arbeiteten, waren von schon erwähnten: Antiphanes aus Argos (die Dioskuren), Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien, Schüler Polyklet's (Zeus und Apollon; Artemis, Poseidon und Lysandros), Kanachos aus Sikyon, Schüler Polyklet's (mit Patrokles zusammen 10 Figuren der Nebengruppe), zu denen noch folgende nur hier genannte kommen: Theokosmos aus Megara (den Steuermann Hermon), Pison aus dem trözenischen Kalaureia (den Seher Abas), Tisandros aus Sikyon (?) (10 Figuren der Nebengruppe), Alypos aus Sikyon (deren 7), Patrokles aus Sikyon (mit Kanachos deren 10).

An dem später<sup>102</sup>) (Ol. 102 oder 104, 368 oder 364) wiederum benachbart aufgestellten tegeatischen Weihgeschenk, welches Apollon und Nike umgeben von arkadischen Stammheroen und Heroinen (im Ganzen 9 Figuren) darstellte, ohne dass wir über deren Anordnung begründeter Weise eine Vermuthung aufstellen können<sup>103</sup>), finden wir neben Antiphanes und Dädalos noch die beiden Nichtsikyonier Pausanias aus Apollonia (welchem?) und Samolas aus Arkadien thätig.

Die Namen dieser in keiner Weise hervorragenden Künstler können uns allerdings ziemlich gleichgiltig sein, und ich würde sie meinen Lesern nicht vorgeführt haben, wenn sie nicht an so interessanten Werken, wie besonders das lakedämonische Weihgeschenk ist, hafteten; aber demgemäss will ich auch die Geduld meiner Leser nicht durch die Aufzählung weiterer Künstlernamen in Anspruch nehmen, indem es sich bei denselben nicht um derartige Hervorbringungen handelt, noch auch um solche, deren Nichtkenntniss eine fühlbare Lücke im kunstgeschichtlichen Wissen geben würde. Diejenigen Thatsachen, auf die es allein ankommen kann, sind: erstens, dass kein Ort Griechenlands, ausser Argos und Athen, in der Periode, in der wir stehn und die wir chronologisch etwa mit der Mitte der 90er Olympiaden abschliessen, einen in irgend einer Beziehung hervorragenden, normgebenden Künstler hervorbrachte, welcher nicht dem einen oder dem anderen grossen Mittelpunkte des Kunstbetriebs sich zuwandte, der einen oder der anderen Schule angehörte; zweitens, dass die athenischen Schulen des Phidias und Myron mehre Künstler entfernter Gegenden vereinigen, während Polyklet's Schule sich allermeist aus Argos und Sikyon oder demnächst aus näher gelegenen Orten recrutirt; drittens, dass die an Phidias und Myron sich anschliessenden Künstler persönlich ungleich bedeutender dastehn, als die meisten der um Polyklet gruppirten, während dessen Schule, mögen wir sie im engeren oder im weiteren Sinne verstehn, viel ausgedehnter ist als die der Attiker, womit wir gleich die andere Bemerkung verbinden wollen, dass in Athen die Schule sich in keinem Falle über die erste Generation, d. h. über die unmittelbaren Jünger des Phidias und Myron fortsetzt, während in Argos uns mehr als eine Abzweigung der Schule Polyklet's begegnet, welche die zweite und dritte Generation umfasst (ich erinnere an Naukydes, Polyklet d. j. und Alypos von Sikyon; Periklytos, Antiphanes, Kleon; Patrokles und Dädalos), eine Thatsache, auf deren Erklärung wir schon in der Besprechung der Schule Polyklet's hingewiesen haben. Viertens müssen wir hervorheben, dass, wenn wir auch von solchen Künstlern absehn, die als Meister ersten Ranges der Kunstentwicklung neue Bahnen gebrochen haben und nur nach solchen fragen, die, ohne in den Schulzusammenhang mit Athen und Argos zu gehören, eine selbständige Bedeutung haben und deren Werke mit Lob genannt werden, wir kaum den einen und den anderen Namen in den Schriften der Alten verzeichnen finden<sup>105</sup>). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes der Phokäer<sup>106</sup>) haben, von dem Plinius Folgendes aussagt: „die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit ausserordentlichen Lobsprüchen auch den Phokäer Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien lebte und seine Werke dort versteckt sind, übrigens aber nach ihrem Urtheil in eine Linie mit Polyklet, Myron und Pythagoras gesetzt wird.“ Dass dieser Künstler, von dem Plinius drei Werke anführt, aus denen wir nicht viel schliessen können, unserer Zeit angehört, kann keinem Zweifel unterliegen; für

seinen Kunstcharakter ist es jedenfalls bezeichnend, dass er mit Polyklet, Myron und Pythagoras, mit Ausschluss des Phidias verglichen wird, und dass es Künstler sind, bei denen er in so hoher Achtung steht. Während wir aus dem ersteren Umstande auf eine nichtideale Richtung, können wir aus dem anderen darauf schliessen, dass Telephanes' Verdienste sich wesentlich auf das Formelle und Technische bezogen, welches von Laien übersehn, von Künstlern gewürdigt wird. Unter den übrigen Künstlernamen dieser Zeit dürfte nur noch Phradmon von Argos<sup>107</sup>) eine eigene Erwähnung verdienen, der mit seiner Amazonenstatue in dem erwähnten Wettstreit den vierten Preis errang, und von dem wir ausserdem noch eine Siegerstatue und eine Gruppe von zwölf ehernen Kühen kennen, welche als Weihgeschenk der Thessaler im Vorhof des Tempels der Athene Itonia bei Pharä in Thessalien standen. Was wir sonst noch von Künstlern dieser Zeit wissen, vereinigen wir in einer gedrängten geographischen Übersicht, aus der unsere Leser selbst entnehmen können, in welchem Verhältniss der Kunstbetrieb dieser Zeit in den verschiedenen Städten Griechenlands zu demjenigen der beiden grossen Centralstätten Athen und Argos stand.

In der Peloponnes finden wir zunächst in Argos und Sikyon noch etliche Künstler, die wir zu Polyklet's Schule zu zählen kein Recht haben; demnächst tritt Arkadien mit der relativ grössten Zahl von Künstlern auf (vier: Dameas, Athenodoros, Samolas, Nikodamos), ein Land, von dessen Kunstbetrieb wir bisher kaum eine Notiz haben, wo wir aber alsbald ein höchst bedeutendes Kunstwerk finden werden; zwei Künstler (Aristokles und Kleoitas) sind vielleicht nach Elis zu versetzen; Troizen bietet einen Namen (Pison). Endlich ist seiner Namensform nach Peloponnesier Apellas.

In Hellas und Nordgriechenland weist Megara zwei Künstler auf (Theokosmos und Kallikles), Phokis einen (Telephanes), Thrakien desgleichen (Päonios aus Mende, s. oben S. 216).

Von den Inseln und aus dem kleinasiatischen Griechenland stammen aus Herakleia am Pontos ein Künstler (Kolotes s. oben S. 219), aus Paros ihrer zwei (ausser Agorakritos Thrasymedes) aus Kreta desgleichen (ausser Kresilas von Kydonia Amphion von Knossos), ebenso aus Chios (Pantias und Sostratos), aus Kypros (Styppax oben S. 291), Thasos (Polygnot der grosse Maler), Ägina (Philotimos), Kerkyra (Ptolichos) je einer.

Und endlich erfahren wir zwei Namen aus Grossgriechenland (Sostratos von Rhegion, Schwestersonn des Pythagoras und Patrokles von Kroton).

Das ist Alles, und wenn wir nun auch nicht glauben wollen, ja fern davon sind, anzunehmen, dass wirklich nicht mehre gelebt haben, die sich an Tüchtigkeit mit vielen derjenigen messen konnten, deren Namen vielleicht mehr durch Zufall uns allein überliefert sind, so bleibt die Thatsache als unbestreitbar stehn, dass der Kunstbetrieb in ganz Griechenland, verglichen mit dem Athens und Argos' im hohen Grade untergeordnet erscheint. Und diese Thatsache wird um so auffallender, wenn wir nicht vergessen, dass eben die bedeutenderen der hier wieder genannten Männer nicht in ihrem Vaterlande, sondern meistens in Athen wirkten und sich den attischen Schulen anschlossen.

Und dennoch, so sehr wir diese Thatsachen anerkennen, müssen wir uns hüten, die nicht attische und nicht argivische Kunst dieser Zeit gering zu achten. Das

beste Mittel, um uns gegen eine solche Unterschätzung zu wahren, wird darin bestehen, dass wir uns vergegenwärtigen, was wir von Kunstwerken in den verschiedenen Gegenden Griechenlands wissen und kennen. Da wir uns hier auf hervorragende Schöpfungen und solche Kunstwerke beschränken müssen, die sich datiren lassen, so wird unsere Liste freilich keine sehr lange werden; aber das was wir anzuführen und zu besprechen haben, wird uns lehren, dass die erste grosse Blüthe der griechischen Kunst nicht auf Athen und Argos beschränkt war, sondern dass der Geist, der von diesen Mittelpunkten ausging, auch ferne und abgelegene Gegenden ergriffen hatte. Inwieweit wir eine directe Anregung der Kunstschöpfungen anderer Orte von Athen und Argos aus zu statuiren haben, muss bei jedem Monumente besonders erörtert werden.

Am unmittelbarsten unter dem Einfluss attischer Kunst entstanden wird man ohne Zweifel den plastischen Schmuck des Zeustempels in Olympia zu denken geneigt sein, ja, da wir, wie früher bemerkt, die grossen Giebelgruppen desselben als Werke des Alkamenes und des Pänios von Mende, attischer Künstler der Genossenschaft des Phidias, kennen, so wird man sich zu der Annahme gedrängt fühlen, einem derselben auch die übrigen architektonischen Sculpturen etwa in der Art zuzuschreiben, wie wir Phidias den plastischen Schmuck des Parthenon beigelegt haben. Inwiefern eine solche Annahme gerechtfertigt sei oder nicht, können wir erst nach Vorlegung des Thatsächlichen mit unsern Lesern in Erwägung ziehn.

Es handelt sich nämlich um Reliefe, welche sich nach Pausanias' Ausdruck über der Thür der Vorder- und der Hinterseite des Tempels befanden, und von denen bedeutende Bruchstücke 1829 durch die französische Expédition scientifique de la Morée glücklich wieder entdeckt, grösstentheils in das Museum des Louvre gekommen sind<sup>108</sup>). Diese Reliefe, ursprünglich zwölf an der Zahl<sup>109</sup>), deren Inhalt eine Reihe der Kämpfe des Herakles bildete, geben sich, soweit, abgesehn von allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen, aus den grösseren Fragmenten, die wir in der beifolgenden Abbildung mittheilen, geschlossen werden darf, als metopenartige, abgesonderte Platten von fünf Fuss in's Geviert zu erkennen, welche aber nicht dem äusseren Säulenfriese, sondern einem solchen inneren zwischen den Anten des Pronaos, ähnlich demjenigen am sogenannten Theseion eingefügt waren<sup>110</sup>). Ob auch die Metopen des äusseren Frieses, der rings um den Tempel umlief, Sculpturschmuck trugen, ist nicht mit Gewissheit auszumachen, da aber keine Fragmente von Reliefs dieser Metopen gefunden sind, so bleibt die Annahme, dass sie nur bemalt waren, ungleich wahrscheinlicher.

Die wiedergefundenen Fragmente, von denen wir reden, sind zum Theil so gering, dass sie eher den Namen Splitter verdienen, und dass wir nur in wenigen Fällen aus denselben auf die Composition und auf den Stil der Darstellungen, denen sie angehörten, zu schliessen im Stande sind. Dies ist jedoch, und zwar im vollen Masse der Fall bei dem als Fig. 60 a mitgetheilten Relief, welches die Bändigung des kretischen Stiers durch Herakles zum Gegenstande hat, und, wengleich mehrfach zerbrochen, doch in den wesentlichsten Theilen wohl erhalten ist. Hier ist die Composition in jedem Betracht vorzüglich, und ist mit Recht eine der Mustergruppen des Alterthums genannt worden. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offener Absicht zu der grössten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Spe-



Fig. 60. Fragmente der Metopen von Olympia; a. Herakles Stierbändiger.

cies erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüsthlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen. da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt und, so über alles Mass mächtig sein Nacken sein mag, unter der Übermacht des herakleischen Armes beugt er sich herum und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, dass der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, dass er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Ich habe schon oben in der Besprechung der Metope vom sogenannten Theseion in Athen mit der Bändigung des marathonischen Stiers durch Theseus auf dieses Relief vorausverwiesen und weise jetzt auf jenes Relief zurück. Ein Heldenkörper, schlank, elastisch, leicht wie der des Theseus wäre in der Situation unseres Herakles ein lächerlicher Unsinn. Unsern Herakles hat man mehr athletisch als heroisch ausgebildet genannt; mit zweifelhaftem Rechte, wie ich glaube. Denn ich wüsste nicht, welche athletische Übung den menschlichen Körper so ausbilden könnte, es sei denn, dass die Übung ein Material vorfände, wie es eben nur im Leibe des Alkiden bestand. Wenn aber mit jenem Worte gesagt sein soll, dass unserem Herakles jener feine Hauch des Idealen abgeht, welcher z. B. Theseus' Körper verklärt, so ist das





Fig. 60 a. Fragmente der Metopen von Olympia, b. die Nymphe von Stymphalos.

wahr, aber es ist zugleich das, was ich schon bei der Besprechung der myronischen und polykletischen Heraklesdarstellungen hervorgehoben habe und was sich in allen Bildungen des Heros wiederholt, sie heissen wie sie heissen mögen. Herakles ist eben Nichts als der Vertreter der reinen Körperkraft in ihrer höchsten Steigerung.

Hiermit soll nun allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass dieses Ideal, wenn man es so nennen will, in dem uns vorliegenden Kunstwerke durchaus materiell aufgefasst ist. Da aber dieses, so viel ich verstehe, bei dieser Composition die unausweichliche Bedingung war, so müssen wir aus den übrigen Fragmenten von Olympia zu erforschen suchen, ob diese Auffassung in diesen Sculpturen allgemein wiederkehrt oder hier singular ist. Von den übrigen Fragmenten kann jedoch wesentlich nur eines, die hierneben (Fig. 60 b.) abgebildete weibliche Figur, wahrscheinlich eine Ortsnymphe, die einer Arbeit des Herakles zuschaut, etwa die Nymphe von Stymphalos, als Grundlage unseres Urtheils dienen, da die ferneren Bruchstücke kaum die Handlung und Composition errathen lassen.

Die Nymphe aber „hat als solche den angemessensten Charakter, den naive symbolischen Ausdruck, welchen einzig die griechische Kunst solchen Naturpersonen zu geben verstand, und das ländlich Kräftige verbindet sich mit natürlicher Anmuth und sogar Zierlichkeit in dem Aufsetzen der niedlichen Füsse“ (Welcker). In ihren Formen aber werden wir etwas Ideales eben so vergeblich suchen, wie in denen des Herakles, sie sind durchaus natürlich, einfach, aber lebensfrisch empfunden, ja sie haben, ohne selbst derb zu sein, in ihrer Behandlung Etwas, wodurch sie mit denen des Herakles harmonisch erscheinen, von attischen Bildwerken dagegen sich unterscheiden.

Und demgemäss werden wir uns geneigt fühlen, diese Sculpturen wenigstens in ihrer Ausführung und materiellen Herstellung eher einem einheimischen, eleischen Künstler als einem attischen der Genossenschaft der Phidias beizulegen, wobei freilich immer anerkannt werden mag, dass einem solchen der Entwurf und die Composition angehört. Ich sage dies nicht als ob ich der Meinung wäre, nur ein

Attiker könne so componiren, sondern weil wir wissen, dass attische Meister den plastischen Schmuck des Tempels in Olympia besorgten. Dass diese Sculpturen fertig waren, als Phidias und die Seinen nach Elis kamen<sup>111</sup>), ist eine schwerlich gerechtfertigte Vermuthung, denn dass Pausanias den Meister der Metopenreliefs nicht nennt, beweist absolut Nichts. Ein Verhältniss, wie ich es hier als möglich statuire, werden wir alsbald bei dem Friesen von Phigalia als die einzig mögliche Erklärung auffallender Thatsachen annehmen müssen. Ehe wir aber diese Reliefs verlassen, will ich noch bemerken, dass aus ihren Fragmenten sich noch zwei Compositionen errathen lassen, die das Löwen- und die des Amazonenkampfes. Beide zeigten den Moment des vollendeten Sieges, der Löwe liegt sterbend, die letzte Wuth ausschraubend am Boden unter dem Fusse des Helden; die Amazone ist ebenfalls niedergestürzt, und zwar nach vorn, Herakles steht über ihr als Sieger. Wie bei diesen Compositionen für die Erfüllung des Raumes gesorgt war, können wir nicht beurteilen, in der Stiermetope ist sie in jeder Weise hochmeisterlich; auch welche Vortheile dem Künstler die Wahl des Momentes des fertigen Sieges anstatt des Kampfes etwa im Zusammenhang seiner Darstellungen bot, können wir nicht sagen. Das Technische anlangend bemerke ich nur, dass die Mittel haushälterisch angewandt sind, so dass auf die Darstellung des feineren Details verzichtet ist, wie dies der Reliefstil der Metopen fordert; Streben nach Effect liegt nirgend vor, und namentlich ist die Gewandbehandlung schlicht und einfach. Das nur in seinen allgemeinen Formen angelegte Haar war durch Farbe weiter ausgeführt, von der sich einzelne, wenngleich nur schwache und zweifelhafte Spuren auch an anderen Stellen erhalten haben.

In grosser Nähe von Olympia, acht Wegstunden entfernt, bietet uns die Peloponnes eine zweite Kunstschöpfung dieser Zeit, welche durch ihre Ausdehnung die Reste des Zeustempels weit übertrifft, durch ihre Erhaltung zu den vorzüglichsten Antiken, durch ihre Composition zu dem Bedeutendsten, und durch ihren eigenthümlichen Stil zu dem Merkwürdigsten gehört, was die griechische Kunst hervorgebracht hat. Ich spreche von dem Fries des Tempels des Apollon epikurios (des hilfreichen) bei Phigalia in Arkadien, welcher 1812 in allen seinen Theilen wiedergefunden, seit 1814, für 60,000 Piaster erkaufte, eine der erlesensten Zierden des britischen Museums bildet.

Die Stadt Phigalia, Hauptort eines sehr beschränkten, rauhen, von hohen Bergen eingeschlossenen Landgebiets im südwestlichen Winkel Arkadiens, war im Alterthum weder durch Ackerbau noch durch Handel, sondern wesentlich durch gewisse Götterculte berühmt, die als hochheilig galten. Zu diesen Culten gehörte auch derjenige des Heilgottes Apollon, dem die Phigaleer, nachdem er sich in der grossen Pest, die Griechenland im Anfang des peloponnesischen Krieges schwer heimsuchte, ihrer durchaus verschonten Landschaft als Hort und Retter erwiesen hatte, aus Dankbarkeit einen neuen Tempel erbauten, und zwar etwa eine Meile von der Stadt entfernt oberhalb des Örtchens Bassä an den Abhängen des Kotiliongebirgs mehr als 3000 Fuss über dem Meere. Zu diesem Tempelbau beriefen die Phigaleer einen der grössten damals lebenden Architekten, den Athener Iktinos, der so eben erst den Parthenon vollendet hatte, und der hier einen Tempel erbaute, welcher, ohne zu den grössten oder selbst zu den grösseren zu gehören mit besonderem Ruhm wegen seiner schönen und harmonischen Verhältnisse genannt wird, und der durch Eigenthümlichkeiten in seinem Plan und

durch Verbindung der dorischen Ordnung nach aussen mit der ionischen im Innern, ähnlich wie bei der Propyläen in Athen, noch jetzt ein hervorragendes archäologisches Interesse in Anspruch nimmt, abgesehen davon, dass er zu den besser erhaltenen Tempeln gehört — denn von seinen achtunddreissig Säulen stehn noch sechsunddreissig mit dem Architrav aufrecht — und nächst dem sogenannten Theseion in Athen am genauesten bekannt ist<sup>112</sup>).

Bei der im Jahre 1812 nach zufälliger Entdeckung eines Friesstückes im Jahre vorher, durch dieselbe Gesellschaft Deutscher und Engländer, die auch die Ägineten gefunden hatten, bewerkstelligten Ausgrabung, über welche der Baron von Stackelberg in seinem Buche „der Apollotempel von Bassä“, dem Hauptwerke über unsern Gegenstand, anmuthig Bericht erstattet, wurden einzelne Fragmente (Hände und Füsse) des kolossalen Tempelbildes, einige fragmentirte Metopenplatten, mit denen Vorder- und Hinterfäçade geschmückt waren, deren Gegenstände mir aber nicht so sicher erklärbar scheinen, wie Stackelberg und Andere meinen, und wurde der vollständige Fries gefunden, welcher im Innern des Tempels über den hier die Decke tragenden ionischen Halbsäulen eine weite hypäthrale Öffnung umgab. Von Giebelgruppen ist nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen. Dieser Fries ist es, mit dem als mit einem Eckstein unseres monumentalen Wissens von der griechischen Plastik wir uns jetzt zu beschäftigen haben und den, weil ein grosser Theil seiner Bedeutung und seines Interesses in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Composition besteht, ich meinen Lesern in den beiden beiliegenden Tafeln (Fig. 61 und 62) vollständig mittheile. Allerdings hat der beschränkte Raum es unmöglich gemacht, den ganzen Fries in der Grösse und Ausführung der zweiten Tafel zu geben, ich musste mich auf eine Auswahl der für den Stil am meisten charakteristischen Platten für diese grössere Darstellung beschränken, und habe meine Leser zu bitten, dass sie die ganze Composition aus beiden Tafeln zusammensetzen, was durch Beachtung der die Reihenfolge der Platten angegebenden Ziffern eine, so hoffe ich, leichte Mühe sein wird.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften<sup>113</sup>), die Darstellung zweier Kämpfe, welche dadurch zu einer höheren Einheit verbunden werden, dass der im Tempel verehrte hilfreiche Gott Apollon mit seiner Schwester Artemis in beiden Kämpfen als der Seinigen Beistand auftritt. Als solcher bildet er, auf einem von Artemis gelenkten Hirschgespanne fahrend, den Mittelpunkt beider grossen Scenen, und die Platte mit dieser Darstellung (Fig. 62, Nr. 13) befand sich dem Eingange des Tempels gegenüber in der Mitte der einen Schmalseite, so dass man sie mit dem Tempelbilde zugleich und demgemäss den Gott in der rettenden und helfenden Thätigkeit erblickte, um derentwillen ihm Tempel und Bild geweiht war. Hinter dieser Mittelplatte beginnt, oder vielmehr endet die eine Handlung, der Amazonenkampf, welcher ausser der einen Hälfte der Schmalseite dem Eingang gegenüber die ganze Langseite links vom Beschauer und die ganze Schmalseite über dem Eingange einnimmt. Von diesem Kampfe eilen die Götter weg, und sie dürfen dies, da, wie wir sehen werden, der Sieg der Griechen entschieden ist, und der Künstler Sorge getragen hat, auf der letzten Platte unmittelbar hinter den Göttern (Fig. 61, Nr. 12) in der Fortführung eines Verwundeten und der Forttragung eines Gefallenen das Ende des Kampfes anzudeuten, der im Übrigen noch im Zuge ist. Unmittelbar vor



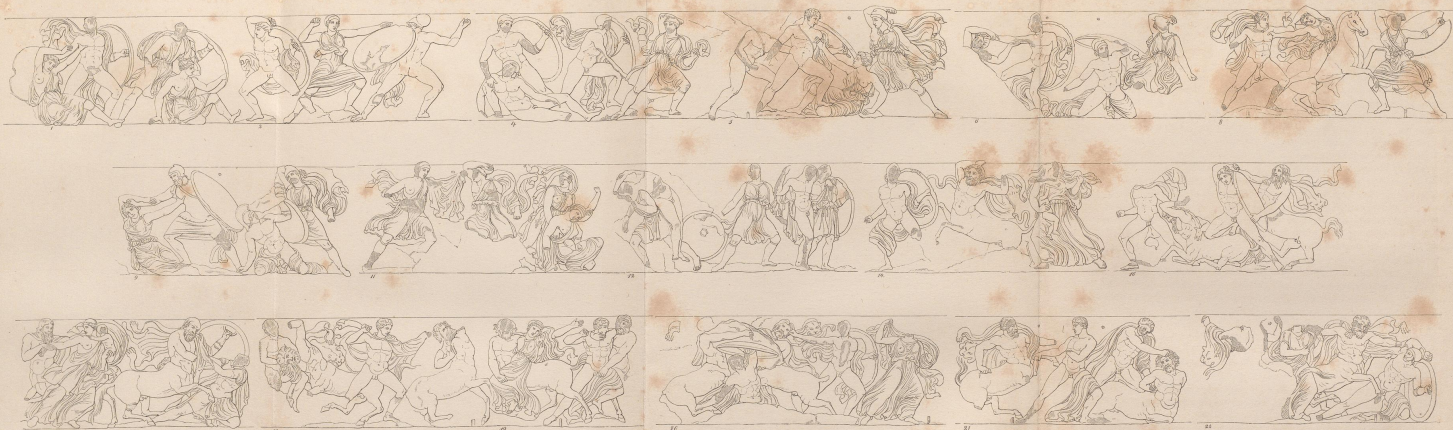


Fig. 61. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassi bei Phigalia in Arkadien; erste Hälfte.



12



vom Temp



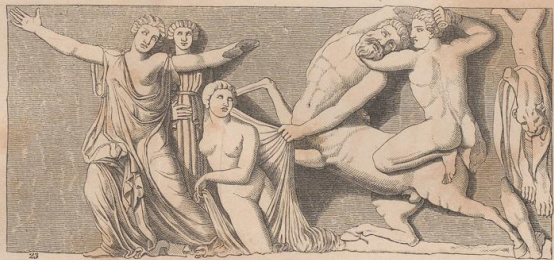
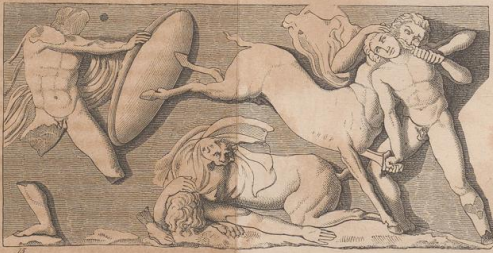


Fig. 62. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassä bei Phigalia in Arkadien; zweite Hälfte.





der Mittelplatte mit den Göttern beginnt die zweite Darstellung, der Kentaurenkampf, welchem die Götter zueilen, um auch hier die Sache der Ihrigen zu günstiger Entscheidung zu bringen, welche ohne Götterbeistand zweifelhaft sein würde. Denn wir finden in dieser Hälfte des Frieses, welche ausser der Hälfte der Schmalseite dem Eingange gegenüber die Langseite rechts vom Eintretenden erfüllt, die Kentauren noch mitten in ihrem frevelhaften Gebahren und die sie bekämpfenden Griechen und Lapithen keineswegs im Vortheil. Es wird, denke ich, einleuchten, dass der Künstler durch kein anderes Mittel die Thätigkeit seiner Gottheiten und die Bedeutsamkeit ihrer Hilfe in schärferes Licht hätte setzen, und die ideelle Einheit seiner zweitheiligen Handlung besser hätte herstellen können.

Das günstige Vorurtheil für den Verstand, ja für den Geist des Künstlers, welches uns diese Betrachtung der Composition im Ganzen erweckt, wird vollkommen bestätigt, wenn wir uns dem Einzelnen zuwenden. Wir dürfen geradezu behaupten, dass, um zunächst von der Zeichnung und Formgebung, von dem Stil im engeren Wortsinn, von dem wir später besonders reden müssen, abzusehn, die Composition unseres Frieses ihrem Gehalte nach die meisten ähnlichen oder vergleichbaren hinter sich lässt, und dass sich kaum irgendwo eine Composition findet, welche sich an Mannigfaltigkeit der Erfindung, ganz besonders aber an Fülle psychologisch interessanter Situationen mit dem Friese von Phigalia messen kann. Obwohl unsere Zeichnung das Kunstwerk vollständig wiedergiebt, so halten wir es bei der theilweisen Zerstörung mancher Figur und der dadurch herbeigeführten Möglichkeit, die Motive der Handlung hie und da misszuverstehn, nicht für überflüssig, den Inhalt jeder einzelnen Gruppe kurz anzugeben und auf einige besonders anziehende Motive hinzuweisen.

Die erste Platte (61, 1) zeigt uns die Amazonen im Nachtheil, ihrer zwei auf den Boden niedergeworfen, die erstere vom Gegner an den Haaren geschleift, die zweite, welche eine Genossin mit dem Schilde zu decken sucht, durch den überlegenen Feind mit dem tödtlichen Schwertthiebe bedroht; mit ungeschwächter Kraft dagegen dringt eine dritte Amazone auf den ihr gegenüber kämpfenden Griechen ein (61, 2), aber, obwohl dieser vor dem Ungestüme dieses Angriffs mit grossem Ausschritte weicht, setzt er demselben doch Klugheit und Gewandtheit entgegen, die uns seinen Sieg vorahnen lassen, denn, indem er sich mit dem Schilde gegen den Schlag der Streitaxt seiner Verfolgerin deckt, zielt er unter demselben hinweg mit kräftig gezückter Lanze auf die hitzige Feindin, die vom Eifer fortgerissen den Körper völlig ungedeckt darbietet. Einem ähnlichen unmittelbar tödtlichen Stoss, wie wir ihn diesen Beschildeten vorbereiten sehn, ist unmittelbar hinter ihm (62, 3) eine Amazone erlegen, welche der Künstler todesmatt hinsinkend gebildet hat. Und mit welchem Grade von Meisterlichkeit ist dies Einbrechen der Knie, dies Sinken des Hauptes, die Erschlaffung der Arme wiedergegeben! wahrhaftig, das ist eine so ergreifende Darstellung, wie nur immer eine aus dem Alterthum. Und sie wird doppelt ergreifend hier im Zusammenhange durch das Verlassensein der Sterbenden. Wohl war eine Genossin in der Nähe, deren Arme die Unselige auffangen konnten, wie wir gleichen Liebesdienst auf derselben Platte und weiterhin (61, 11) geübt sehn; aber diese Genossin bewegt ein Anderes; dicht vor ihr ist ein Griechenjüngling von zarterer Schönheit als mancher andere Kämpfer einer Amazone unterlegen,

verwundet, erschöpft, ohne Wehr und Waffe liegt er hilflos zu den Füßen der Siegerin, gegen die er zu ohnmächtiger Abwehr die Hand erhebt, während sie mit der funkelnden Streitaxt mächtig ausholt, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Das sieht die Genossin jener Sterbenden, da macht sich in ihrem Herzen das weibliche Mitgefühl geltend, welches bei ihr ähnlich aus der Erregung des Kampfes hervorbricht, wie Schiller es bei seiner Jungfrau von Orleans hervorbrechen lässt, als sie den entwaffneten Lionel zu ihren Füßen sieht, nur dass wir hier nicht durchaus an dasselbe Motiv zu denken brauchen, genug, sie springt hinzu und deckt mit vorgestreckter Waffe den Gefallenen wenigstens mit dem Erfolge, dass augenblicklich die Siegerin vor ihr zurückweicht, die ihr mit der parirenden Waffe in der Rechten zugleich die geöffnete Linke zu einer Bitte um das Leben des Besiegten entgegengestreckt. Wie mannhaft übrigens dieser schöne Jüngling gekämpft hat, offenbart uns dieselbe Platte, denn keinem Anderen als ihm kann der Tod jener eben geschilderten, hinsinkenden Amazone zugeschrieben werden, und wieder kein Anderer hat auch die Kämpferin getödtet, welche hinter der Mittelgruppe von einer Genossin sanft unterstützt, den letzten Todesseufzer aushaucht. So sehr aber der Künstler in seiner ganzen Composition bedacht war, die Amazonen als unterliegend darzustellen, so wenig hat er vergessen, uns die Wechselfälle des Kampfes zu vergegenwärtigen, und damit auf die Bedeutung der Götterhilfe hinzuweisen. Die folgende Platte (61, 4) bringt das erste Beispiel eines entschiedenen Erfolgs auf Seiten der Amazonen, zugleich aber einen interessanten Gegensatz gegen die unmittelbar vorhergehende Platte. Denn während dort die Amazone die tödtlich getroffene Gefährtin verlässt, wird hier der besiegte Lapith von einem griechischen Kampfgenossen unterstützt, während ein zweiter zum Angriff gegen die lebhaft entweichende Siegerin übergeht, die er, gegen den Streich ihrer Axt durch seinen Schild gedeckt am flatternden Zipfel des Gewandes zu erhaschen sucht. So wie wir hier ein Gegenstück zu der Scene der dritten Platte haben, finden wir ein Seitenstück zu derselben in der fünften (61, 5), nur ist hier wiederum der Sieg auf Griechenseite, ein Kämpfer von mächtigem Körperbau hat seine Gegnerin zu Boden gestürzt, wo er sie mit dem Tritte seines linken Fusses festhält, während er mit dem kurzen Schwert zum Todesstreich ausholt. Sie aber denkt an keinen Widerstand, wehr- und waffenlos streckt sie um Gnade flehend die Hand gegen das Kinn des Siegers aus; und wenn dieser auch, gedrängt von einer, die Schwester vertheidigenden Amazone auf diese Bitte wenig achtet, so scheint dieselbe doch das Herz eines zweiten Griechen bewegt zu haben, dessen Bewegung schwerlich mit Grund anders erklärt werden kann als daraus, dass er den Genossen in der Ausführung seines blutigen Vorhabens hemmen will. Auf eine weniger bedeutende Tafel (61, 6), welche in zwei Gruppen je einen Griechen und eine Amazone im Vortheil des Kampfes zeigt, in der ersteren derselben aber die Anfangsgruppe der ganzen Darstellung (61, 1) nahezu wiederholt, folgen die beiden Platten, welche uns die Hauptpersonen des ganzen Kampfes vorführen<sup>111</sup>). Hier sehn wir die berittene Führerin des Amazonenheeres, welches, um Antiopes Gefangennahme durch Theseus zu rächen, in Attika eingefallen war, hier ist das dichteste Gewühl des Kampfes, hier streitet Theseus, der die Mitte der ersteren Platte (62, 7) einnimmt, eine fast herakleische Gestalt, der mit dem furchtbaren Schläge seiner Keule die eine Fürstin nebst ihrem Pferde zu Boden gestreckt hat, und eben zu gleichem

Hiebe gegen die zweite ausholt, die über einen niedergerittenen Griechen hinweg gegen den Helden ansprengt; hier hat ein nächster Kampfgenoss des attischen Helden, Peirithoos etwa, die dritte Amazonenfürstin, wie sie auf raschem Pferde aus dem Blutbade sich retten will, am flatternden Haare gepackt, an dem er sie, zugleich das Schwert zum Todesstosse gezückt, vom Pferde reisst (61, 8), während ein anderer Genoss des Theseus die zuerst demselben erlegene Amazone von ihrem zusammengebrochenen Rosse hebt, um nach heroischer Kampfsitte die Leiche ihres Waffenschmuckes zu berauben. Auf der nächsten Platte (61, 9) wiederholt sich zum zweiten Male ungefähr das Motiv der ersten und sechsten Tafel in dem Kampfe eines hier bärtigen Griechen, der seine niedergestürzte Gegnerin in den Haaren fasst, während eine Genossin erschreckt, und die Vertheidigung der Besiegten vergessend, von dieser Scene entflieht (61, 8); auch die zweite Gruppe der neunten Tafel bringt eine ähnlich schon dagewesene Darstellung eines von einer Amazone überwältigten Griechen, der hier nur hilfloser erscheint als derjenige auf der früheren Platte (61, 6). Ein ganz neues Motiv enthält dagegen die zehnte Tafel (62, 10); zwei Amazonen, die Niederlage ihres Heeres und die Fruchtlosigkeit ferneren Widerstandes einsehend, haben sich, von der Religion der Sieger Schutz erwartend, zu einem Altar geflüchtet, freilich vergebens, denn zwei griechische Krieger greifen sie auch hier an, der eine mit offener und überlegener Gewalt und mit der deutlich vorliegenden Absicht, die Schutzflehende zu tödten; der andere scheint es, soviel wir die Handlung errathen können, deren entscheidende Charakterismen der Künstler hinter dem vorgehaltenen Schilde zu verbergen für gut fand, mehr auf eine Gefangennahme der Angegriffenen oder darauf abgesehen zu haben, dieselbe mit wenigstens halbversteckter Gewalt, ehe er Weiteres gegen sie unternimmt von der heiligen Stätte wegzuziehn. Auf die elfte Platte (61, 11), welche uns einen siegreichen Griechen von einer Amazone auf's Neue angegriffen zeigt, während die besiegte erste Gegnerin in den Armen einer Gefährtin den Geist aushaucht, folgt die ebenso charakteristische wie schöne und tiefempfundene Schlusscene dieser ganzen Darstellung (61, 12). Der Kampf ist zu Ende; es gilt die Pflege der Verwundeten und die letzten Liebesdienste gegen die Gefallenen auf Seiten der Sieger zu vergegenwärtigen, denn die Leichen der Besiegten blieben den Hunden und Vögeln zum Frass; und während nun in der Mitte unserer Platte eine einzelne Amazone als Vertreterin der unterlegenen und in die Flucht getriebenen Partei, welche gleichwohl den Siegern schwere Verluste beigebracht hat, dargestellt ist, wie sie mit einem erbeuteten Schilde das Schlachtfeld zu verlassen sich anschickt, wird links eine Jünglingsleiche auf den Schultern eines Verwandten oder Freundes fortgetragen, und rechts ein schwerverwundeter Grieche von einem Gefährten sorglichst gestützt hinweggeführt. An diese Scene schliessen sich, wie schon bemerkt, die von diesem Kampfe zu dem der Lapithen und Kentauren wegeilenden hilfreichen Götter Apollon und Artemis (62, 13). Auf leichtem Wagen, mit flüchtigen von der Göttin des Wildes gezügelten Hirschen sind sie zur Stelle gekommen, da hemmt Artemis das Gespann zugleich absteigend vom Wagensitz, aus welchem sich Apollon schon geschwungen hat, um aus festem Stande seine unentflieharen Pfeile über die unholden Kentauren auszuschiessen. Sinniger Weise finden wir gleich auf der ersten Platte (61, 14) den Griechen gegen seinen Feind im Nachtheil, und eine Mutter, die, ein angstvoll an sie angeschmiegtes Knäbchen im Arm, beistandlos und rathlos

durch das wüste Toben der Kämpfe umherirrt, denn um so tiefer empfinden wir die Sieg und Frieden bringende Nähe der Gottheit. Ob der getödtete Kentaur auf der Mitte der folgenden Platte (62, 15) den Pfeilen Apollon's, ob er dem Arm eines griechischen Jünglings erlegen ist, können wir freilich nicht gewiss sagen, aber wahrscheinlicher bleibt das Erstere, denn fast will es scheinen als ob die beiden Kämpfer dieser Tafel mit der Überwältigung des gewaltigen Rossmenschen vollauf zu thun hätten, der im Kampfe seine Zweigestaltigkeit zu verwerthen weiss und gegen den einen Gegner mit mächtigen Hufschlage ausholt, während er den anderen, der ihm freilich gleichzeitig das Schwert in den Bug stösst, mit den Händen seines menschlichen Vorderleibes packt und ihm an tödtlicher Stelle die furchtbaren Zähne in den Hals schlägt. Erfolgreicher haben die Jünglinge auf der nächsten Platte (61, 16) gekämpft: ein Kentaur liegt gebändigt am Boden, mit beiden Händen nach hinten greifend, woher er den Todesstreich erwartet, den aber ein rasch heransprengender Genosse wenigstens für den Augenblick noch von ihm abwendet. Im spannendsten Contraste zu dieser Gruppe, die übrigens als Darstellung einer auf einen Moment zusammengedrängten, inhaltreichen Handlung ihres Gleichen sucht, finden wir in der folgenden (61, 17) zwei Kentauren im entschiedensten Erfolge, den einen als Räuber eines schönen Weibes, den andern als Besieger eines griechischen Kämpfers, auf welchen das Knäbchen, vielleicht sein Kind, erschreckt hinblickt, während es die Arme um den Hals der Mutter schlingt; ähnliche und noch vollständigere Erfolge der Kentauren als Weiber- und Jünglingsräuber zeigt uns die neunzehnte Tafel (61), welche der Künstler jedoch, um alle Einförmigkeit zu vermeiden, von der eben besprochenen durch eine Gruppe getrennt hat, die uns zwei von den menschlichen Kämpfern derb gezüchtigte Kentauren zeigt, den einen im straffen Arm seines Gegners gewürgt, den andern im Rücken schwer verwundet. Die zwanzigste Platte (61) enthält die Darstellung vom Tode des Lapithenfürsten Käneus, der, als unverwundbar von den Kentauren unter Felsblöcken begraben wird, eine Composition, welche an die Darstellung des gleichen Gegenstandes im Frieze des sogenannten Theseion in Athen lebhaft erinnert. Dann folgt (61, 21) ein unentschiedener und ein zum Nachtheil des Kentauren ausgeschlagener Kampf, während die zwei und zwanzigste Platte (61) uns abermals, fast übereinstimmend mit der siebenzehnten die Kentauren in entschiedener Überlegenheit und erfolgreich zeigt. Die ganze Composition aber schliesst eine Platte (62, 23) von ganz besonderem Interesse. Hier dürfen wir die Hauptpersonen erkennen, Peirithoos' schöne Braut Hippodamia, welche vor den unkeuschen Angriffen eines Kentauren mit einer Gefährtin schutzfliehend zu einem alterthümlich dargestellten Götterbilde, wahrscheinlich demjenigen der Ehegöttin Here geflüchtet ist. Ihr Verfolger aber kennt keine Scheu vor dem Heiligen, in wilder Lust reisst er das bergende Gewand von dem jugendschönen Körper der geängstet niedergesunkenen Jungfrau, — da naht der Rächer; Theseus ist es, der im raschen Laufe genahnt mit kühnem Sprunge sich halb auf den Rücken des Rossmenschen geschwungen hat, ihn an der Gurgel packt und das Schwert zum tödtlichen Streiche schwingt, den jener vergeblich zu hemmen strebt. — Ein Baumstamm, über den das Löwenfell des Theseus geworfen ist, bezeichnet den Endpunkt dieser Composition, die in ihren mannigfaltig wechselnden Kampfesgruppen eingefasst wird, dort von den hilfreichen Göttern, hier von dem gottgleichen, rächenden und unentfliehbar strafenden Heros.

Nachdem wir uns den Inhalt der beiden Darstellungen vergegenwärtigt haben, bleibt uns die Aufgabe, dieselben in artistischer und kunsthistorischer Beziehung zu würdigen. Diese Aufgabe ist schwierig, ja sie ist dies in dem Grade, dass ich meinen Lesern von vorn herein gestehn muss, ich fühle mich nicht fähig alle Räthsel zu lösen, welche dies wunderbare Kunstwerk enthält.

Wir haben bereits auf die sinnreiche Anordnung des Ganzen und eben so auf die von reicher Erfindungsgabe des Künstlers zeugende Mannigfaltigkeit der einzelnen Gruppen dieses ausgedehnten Ganzen hingewiesen, wir haben eben so wenig versäumt darauf aufmerksam zu machen, welch ein Reichthum von psychologisch interessanten Motiven in den einzelnen Scenen enthalten ist, in welche, im engsten Anschluss an die einzelnen Platten, aus denen der ganze Fries besteht, die Schlacht der Amazonen und der Kentauren zerfällt ist. Wir wollen auf diese Dinge nicht abermals zurückkommen, wohl aber glauben wir das glühende Leben aller dieser vielgestaltigen Scenen nachdrücklich hervorheben zu müssen, von denen nicht eine einzige matt, nicht eine einzige gleichgiltig ist oder den Eindruck von Füllwerk macht. Denn selbst da, wo der Künstler gewisse Motive im Grossen und Ganzen wiederholt hat (1, 6, 9; 1, 11; 17, 22), sind diese im Einzelnen in so durchdachter Weise variirt, dass auch hier nur der ganz oberflächliche Betrachter den Eindruck von Einförmigkeit empfangen oder den Meister eines Mangels an Erfindungsgabe zeihen kann. Nicht wenige Stellungen dagegen sind mit einer wunderbaren Kühnheit erfunden, nicht wenige Gestalten sind von einer Elasticität der Bewegung, dass wir beinahe erstaunen, dieselbe überhaupt im Stein fixirt zu sehn. Dazu gesellt sich in vielen Beispielen eine hohe Schönheit der Zeichnung; die in sich zusammensinkende Amazone in der dritten Platte, der schwerverwundete Jüngling in der vierten, der siegreiche Grieche in der Mitte der fünften, der Theseus der siebenten, die davongetragene Leiche und der aus der Schlacht geführte Verwundete der zwölften, um nur diese hervorzuheben, sind Mustergestalten allerersten Ranges. Dabei sind diese Körper von der vollendetsten Naturwahrheit, in hohem Grade fleissig gearbeitet und bis in's Detail ohne Überladung durchgeführt.

Diesem aus voller Seele ausgesprochenen vielseitigen Lobe müssen wir nun freilich eben so ernste Bedenken nicht allein gegen Einzelheiten der Composition und Behandlung entgegenstellen. Dass sich nicht ganz selten Verzeichnungen in diesen Gestalten finden, welche allerdings die Hand der Zeichner in den bisher erschienenen Publicationen, vielleicht unbewusst, mehr oder weniger verwischt hat, kann ein Kenner vor dem Original nicht läugnen, und eben so wenig wird es einem solchen in den Sinn kommen in Abrede zu stellen, dass mit flatternden Gewändern und Gewandzipfeln ein Luxus getrieben ist, der an das Zuviel, an Schnörkelei und Effecthascherei nicht mehr blos gränzt. Aber das sind verhältnissmässig untergeordnete Ausstellungen, das sind überdies Dinge, welche man der Hand der ausführenden Arbeiter, vielleicht nur Künstlern untergeordneten Ranges zur Last legen könnte. Ja, ich will nicht versäumen die Bemerkung mitzutheilen, dass, was keine der beiden bisherigen Publicationen gehörig darstellt, die allermeisten dieser in den Zwischenräumen der Figuren wirr und kraus fliegenden Gewänder sich nur ganz unmerklich über die Fläche des Steines erheben und gegen das kräftig vortretende Hochrelief nicht allein der nackten Körper, sondern auch anderer Theile der Ge-

wandungen einen Contrast bilden, welcher mir den Gedanken aufdrängte, in diesen Gewändern Zusätze der ausführenden Steinmetzen zu erkennen, welche nach ihrem Geschmack die Composition verschönern wollten, ohne gleichwohl sich mit dem Ihrem recht herauszuwagen. Aber sei's darum wie es sei, auf diese Einzelheiten und Nebendinge kann es nicht eben sehr ankommen da, wo wir genöthigt sind, unsern Tadel gegen Hauptsachen zu wenden, die ohne alle Frage von dem das ganze Kunstwerk schaffenden Meister herrühren. Wir beginnen mit Einzelem und machen, gegenüber der oben betonten Schönheit mancher Stellungen und Bewegungen auf die Unschönheit einiger anderen aufmerksam. Unschön ist die Art, wie die Amazonenfürstin der achten Tafel vom Pferde gerissen wird, so wahr und natürlich diese Darstellung ist, aber noch ungleich unschöner ist die Handhabung der anderen Führerin (Platte 7), welche von ihrem todten Pferde geworfen wird. Auch das zum Überdruß oft wiederkehrende Motiv, dass die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit gradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt, und das andere, dass im lebhaften Ausschritt das die Beine umgebende Gewand in straffe Querfalten gespannt wird, ist unmöglich schön zu finden. Dies Motiv aber hängt mit einer Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche das ganze Kunstwerk beherrscht und ihm zum allerentschiedensten Nachtheile gereicht, obgleich einige seiner Vorzüge aus derselben Quelle stammen. Ich rede von der Heftigkeit ja Gewaltigkeit des Vortrags, welche das Mass der Bewegtheit weit überschreitet, das der Gegenstand an sich erforderte. Man vergleiche einmal die Friese vom Theseion, man vergleiche den Reiterzug des Parthenonfrieses; auch da ist Bewegung, glühendes, pulsirendes Leben, aber das Ganze ist rhythmisch gegliedert und harmonisch in sich abgeschlossen. Hier dagegen lösen sich die Einzelheiten von einander, hier ist gar manches Eckige und Schroffe, hier stösst manche Linie verletzend auf die andere. Das ist ein entschieden realistischer Zug, welcher gegen den feinen Idealismus der verglichenen Werke contrastirt, und welcher sich in der grossen Derbheit der Formgebung wiederholt und durch sie verstärkt wird. Diese Derbheit der Formen kann freilich in keiner Zeichnung ganz wiedergegeben oder empfunden werden, und ebenso ist es Thatsache, dass der phigalische Fries in graphischer Wiedergabe gewinnt, während man umgekehrt vom Fries des Parthenon behaupten darf, dass jede Wiedergabe durch Zeichnung hinter dem Original zurückbleibt. Dass aber der phigalische Fries gezeichnet gefälliger, harmonischer, graciöser erscheint als im Original, das rührt von einem gewissen malerischen Elemente her, welches in der effectvollen Behandlungsart unverkennbar ist, gegen den, im Parthenonfries so bewunderungswürdig gewahrten Geist der Reliefbildnerei aber verstösst. Man könnte sich versucht fühlen zu glauben, die Composition des phigalischen Frieses sei ursprünglich malerisch empfunden und entworfen, oder aus einem gemalten Vorbilde in den Marmor übertragen. Finden sich doch selbst die frühesten historisch nachweisbaren offenbare Verstösse gegen die Grundgesetze der Reliefbildnerei in versuchten, aber natürlich missglückten perspectivischen Wirkungen<sup>115</sup>). Am auffallendsten tritt eine solche in dem todten am Boden liegenden Kentauren der funfzehnten Platte (62) hervor, welcher mit dem Kopf und Oberkörper unserem Blicke entgegen liegt. Hätte der Künstler das plastisch real, wie er es nach den Gesetzen der Reliefbildnerei musste, ausgeführt, so würde dieser Kentaur weit über alle an-

deren Figuren aus der Relieffläche herausgeragt haben. Das durfte und konnte er nicht, schon deshalb nicht, weil in der gleichmässig dicken Marmorplatte dazu gar kein Material vorhanden war, der Künstler musste also hier eine starke Verkürzung versuchen, die in Zeichnungen leidlich gelungen scheint, im Original dagegen eine fast formlose und schwer erkennbare Masse bildet. Dass aber dieser Fehler und arge Verstoss, den der Künstler durch ein Löwenfell zu bemänteln suchte, begangen wurde, ist eine Folge der malerischen Compositionsweise des ganzen Reliefs.

Fragen wir nun nach dem Meister dieses merkwürdigen und höchst bedeutenden Bildwerks, so muss geantwortet werden: wir kennen ihn nicht und werden ihn kaum jemals mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisen vermögen. Ich hebe diesen Ausspruch absichtlich um so nachdrücklicher hervor, je leichtsinniger in einem schon einige Male erwähnten Machwerk der letzten Jahre auf die Frage nach dem Meister des phigalischen Frieses mit der Nennung eines grossen Künstlernamens geantwortet worden ist. Der vortreffliche Stackelberg hatte in seinem grossen Werke über den Apollontempel bei Bassä (S. 85) vermuthungsweise auf Alkamenes als den Schöpfer unseres Kunstwerkes hingewiesen und auf einige Punkte aufmerksam gemacht, welche eine solche Vermuthung zu unterstützen scheinen. Aber weiter war auch dieser Gelehrte nicht gegangen, konnte ein Gelehrter nicht gehn, dem schwatzenden Litteratenthum blieb es vorbehalten, die Geschichte der griechischen Plastik mit einem Capitel zu bereichern, dessen Überschrift lautet: Alkamenes und die Sculpturen des Apollontempels zu Bassä. Was Stackelberg für seine Vermuthung geltend macht, ist zunächst nur ein äusserlicher Möglichkeitsgrund, nämlich, dass zur Zeit der Erbauung des phigalischen Tempels Alkamenes noch in dem kaum acht Wegstunden von Phigalia entfernten Olympia sein mochte, wo er bekanntlich mit Phidias gearbeitet und die Westgiebelgruppe des Zeustempels gemacht hatte, dass ferner die Phigaleer, welche einen der ersten attischen Architekten zur Erbauung ihres Tempels beriefen, sehr geneigt sein mussten, dessen plastische Ausschmückung einem attischen Bildner ersten Ranges zu übertragen, als welcher Alkamenes — Phidias war todt — dasteht, oder aber, dass Iktinos diesen vorgeschlagen habe. Das Alles ist recht wohl möglich, aber weiter auch Nichts. Bedeutender würde es sein, wenn sich erweisen liesse, dass gewisse Stileigenthümlichkeiten des Alkamenes im Friesen von Phigalia erkennbar sind, wie dies Stackelberg zu zeigen versucht; allein es muss, abgesehen davon, ob diese Merkmale wirklich charakteristisch sind, und ob sie sich wirklich so recht eigentlich vorfinden, hiegegen gesagt werden, dass hundert Stileigenthümlichkeiten und Einzelheiten in der Ausführung nicht allein Allem widersprechen, was wir von Alkamenes' Kunstcharakter feststellen können, sondern es sogar schwer glaublich machen, dass der Fries in seiner Ausführung, um zunächst nur von dieser zu reden, überhaupt von einem attischen Künstler herrühre. Es ist dies freilich, aber ohne besondere Rücksicht auf Alkamenes, auch von anderen und zwar höchst ehrenwerthen Männern angenommen worden<sup>116)</sup>, während wieder Andere auf einen Attiker als geistigen Urheber, als Componisten des Frieses schlossen. Und es lässt sich nicht läugnen, dass die Annahme, der Fries sei von einem attischen Meister componirt und dann an Ort und Stelle von eingeborenen Künstlern geringeren Ranges in Marmor ausgeführt, Mancherlei für sich hat, ja ich will gestehn, dass mir dieselbe lange Zeit als diejenige erschienen ist, welche das Räthsel der widerspre-



chenden Eigenschaften dieses Kunstwerks zu lösen im Stande sei. Aber ich glaube dies nicht mehr und will versuchen, meinen kunstsinnigen Lesern meine Gründe darzulegen. Für einen Attiker als Schöpfer der Composition spricht vor Allem, und zwar nachdrücklich, die Wahl des Gegenstandes. Ich habe schon bei einer früheren Gelegenheit daran erinnert, dass die hier dargestellten Kämpfe im recht eigentlichen Sinne attisches Nationaleigenthum seien, ja es giebt im ganzen Bereiche des Mythos und der Sage kaum Etwas, das spezifischer attisch wäre, als die Kentauromachie und die Amazonomachie des Theseus. Und so treten denn grade in der Zeit, von der wir reden, diese Thaten als Gegenstände einer ganzen Reihe von Kunstschöpfungen der ersten attischen Bildner und Maler auf. Dass dagegen nichtattische Künstler dieselben ebenfalls behandelt hätten, ist zunächst nirgend überliefert. Wie käme es also, fragt man mit Recht, das grade diese attischen Nationalsujets vereinigt als Friesenschmuck des Tempels von Bassä auserlesen wurden, da Phigalia keinerlei nationales Interesse an denselben hatte, wenn wir nicht einen Attiker vom höchsten Ansehn als Urheber statuiren? Nun habe ich aber andererseits schon hervorgehoben und betone hier nochmals mit dem schärfsten Accent, dass, nach Allem, was wir von der Kunst in Attika wissen — und unsere monumentale Unterlage ist, wie meine Leser wissen, breit genug — die Ausführung des phigalischen Frieses nicht von attischer Hand herrühren kann. Wenn man nun an das Verhältniss zwischen dem componirenden Meister und den ausführenden Arbeitern denkt, welches wir durch die Baurechnung des Erechtheion (oben S. 278 f.) kennen, so muss man geneigt sein zu sagen: aller Wahrscheinlichkeit nach ist die von einem attischen Meister herrührende Composition an Ort und Stelle in Phigalia in Marmor ausgeführt worden, und hat eben vermöge dessen jene nichtattische Färbung angenommen, die Niemand übersehn oder verkennen kann. Und dennoch genügt dies nicht. Denn das Nichtattische, das Derbe, Realistische, Kantige, Schroffe im phigalischen Fries liegt nicht allein in der Formgebung, soweit diese von der blossen Ausführung abhängt, sondern diese Stilelemente erstrecken sich auf die Composition selbst in ihrem innersten Wesen, ja sie durchdringen sich mit dem Vortrefflichen und Bewunderungswürdigen dieses Kunstwerks so innig, dass es ganz und gar unmöglich ist die Fehler von den Vorzügen zu sondern, jene dem Ausführenden, diese dem Componisten zuzuschreiben. Wie nun? Sollen wir nun auch diese Fehler, sollen wir das Haschen nach malerischen Effecten, das Überschreiten der Gesetze der Reliefbildnerie, sollen wir die Kantigkeiten und Schroffheiten, sollen wir die offenkundigen Unschönheiten ebenfalls einem attischen Meister ersten Ranges beimessen? Ich für meinen Theil bekenne mich unfähig dies zu thun. Und so weiss ich nur eine Erklärung, von der ich sehr wohl fühle, dass sie Schwierigkeiten zurücklässt: das Kunstwerk ist in Arkadien componirt wie ausgeführt; möglich, dass der arkadische Bildner, dem diese Aufgabe wurde, in den Mythen und Sagen Phigalias und Arkadiens vergeblich nach Gegenständen umherschaute, welche sich für seine künstlerischen Zwecke eigneten, möglich, dass er die inneren und äusseren Vorzüge eben dieser Gegenstände für die Zwecke des Heiligthums und diejenigen seiner Darstellung als so bedeutend erkannte, dass er kein Bedenken trug, sie allen übrigen vorzuziehn, ferner möglich, dass der attische Architekt seinen Einfluss auf ihn ausgeübt hat, oder aber, dass der arkadische Bildner sich nicht getraute, eine solche Aufgabe ganz

mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm, möglich endlich, dass sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen so erklärt, dass wir das Letztere als aus den Vorbildern — vielleicht auch gemalten — entnommen, das Erstere als Ergänzung des Arkaders betrachten. Aber sei dem wie ihm sei, es muss mir zunächst genügen, gezeigt zu haben, wie wenig gewichtig die Gründe sind, aus denen man auf Alkamenes als Meister des phigalischen Frieses geschlossen hat, und wie gross die Schwierigkeiten, welche sich der Annahme einer attischen Entstehung entgegenstellen, und somit möglicher Weise die Aufmerksamkeit auf die Merkmale einer speciell arkadischen Kunstweise hingelenkt zu haben.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind ausser diesem Friesen noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermaßen sichere Erklärung ihres Gegenstandes meiner Ansicht nach nicht zu, weshalb ich nur bemerken will, dass diese Metopen im Wesentlichen demselben Stil wie der Fries angehören.

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen Tempelstatue, und zwar von ihren Händen und Füßen lassen auf deren Gesamtgestalt keinen Schluss zu, weshalb wir ihnen mit dieser Erwähnung genug gethan zu haben glauben.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da wir der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthene bereits früher Erwähnung thaten, nur die Notiz nachzutragen, dass auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, und zwar mit den Kämpfen des Herakles, die grade für die Metopensculptur ein beliebter und unstreitig sehr passender Gegenstand waren.

So wie aus Hellas haben wir aus Grossgriechenland und Sicilien nur von den Kunstwerken einer Stadt zu reden, von Akragas (Girgenti) nämlich und den Bildwerken seines kolossalen Zeustempels. Von den Giganten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, haben wir bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und bemerken deshalb hier über dieselben nur noch, dass man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, sondern auf bewusste Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muss, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in grösseren Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu achten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhängen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so

gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Dass sie aber unserer Periode angehören, ergibt sich daraus, dass der Tempel Ol. 93, 3 (405 v. Chr.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe er selbst ganz vollendet war. — Als Gegenstände der beiden grossartigen Giebelgruppen nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerken, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefassten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schliessen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwicklung nicht verkennen, und beweisen somit, dass ganz Griechenland dieser grossen Kunstentwicklung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der grossgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen lässt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über ihren Stil, wie man dies angesichts der von Ross in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platte von ihrem Tüncheüberzug zu befreien, aus diesen Reliefs für den Zustand der Sculptur auf den Inseln im Osten Nichts geschlossen werden, ja es muss im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten grossen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das reiche Detail in einem raschen Rückblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwicklungsstufe der griechischen Kunst bewusst zu werden und ganz besonders um darzulegen, dass und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwicklungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschliesst. Über den Anfangspunkt der Epoche glaube ich nicht mehr sprechen zu dürfen; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, dass keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und dass es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkte, der im Wesentlichen mit dem Ende des dreissigjährigen, sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, dass um diese Zeit zwei Perioden der Entwicklung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich nach meiner Überzeugung die Grenzlinie der älteren und der jüngeren Periode hier eben so

sichtbar gezogen ist, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so erwächst mir doch die Pflicht, auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hinzudeuten. Wenn ich jedoch bei dieser Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgreifen, wenn ich nicht Thatsachen und Argumente gebrauchen will, für deren Controle ich die Kenntniss des Details bei meinen Lesern nicht voraussetzen darf, so muss ich mich darauf beschränken darzulegen, worin der Gesamtcharakterismus der Kunst derjenigen Epoche besteht, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, dass alle Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesamtentwicklung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwicklungen ist, nachzuweisen, dass alle Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines anderen Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkte tangirt, eines anderen Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Masse fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesamtentwicklung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, welche dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiss nicht mit Unrecht, nur nicht mit Glück in der Wahl des Wortes; denn die erhabene Tendenz des Stiles dieser Epoche schliesst die Schönheit so wenig aus, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder aber man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwicklung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äusserer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, mit, wie ich glaube, entschiedenem Unrecht für die jüngere Periode. Gehn wir unseren eigenen Weg.

Wenn wir die beiden grossen Centra alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, wenn wir Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, dass die grössten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Differenzen der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwicklung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesamtheit auffassen wollen, so müssen wir versuchen die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der älteren Periode den Objectivismus, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngeren den Subjectivismus.

Der Objectivismus in der Kunst der älteren Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Masse sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten grossen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäusserungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als grosse, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, dass alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muss. Der Zeus des Phidias, seine Athene, die Here Polyklet's, um nur von diesen, die wir näher beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewusstermassen Nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, dass die in dieser Zeit fixirten Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und alle variirenden Darstellungen derselben Gottheiten beherrschen. Deshalb konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen, bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder eine Demeter, einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäss der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, dass die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Ideale zu vollenden blieb der jüngeren Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, dass die Entwicklung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines grossen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so musste dies nothwendig zunächst in der allgemeineren Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf

die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst musste zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der *πάθη τῆς ψυχῆς* vor der Darstellung des *ἠθους* wäre ein Sprung der Entwicklung, eine Unmöglichkeit und Undenkbarkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Äschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngeren Periode die consequente Fortbildung, die naturgemässe Steigerung des idealen Objectivismus der älteren, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum späteren Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidiassischen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwicklungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwicklung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklet's vor uns; aber was wollte denn die Kunst Myron's Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfasst, Leben und Bewegung in universellster Gültigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngeren Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen wir näher zu handeln haben werden, und von denen hier nur bemerkt sei, dass ihre Tendenz in dem Worte des Lysippos vorliegt: die älteren Künstler (hier wird wesentlich Polyklet zu verstehn sein) haben die Menschen dargestellt wie sie sind, d. h. in ihrer objectiven Wesenheit, er aber stelle sie dar, wie sie sein sollten, d. h. nach seinem subjectiven Schönheitsgefühl; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, welche aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexander's und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myron's und Polyklet's ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwicklung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so dass ich nicht zweifle, dass wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwicklung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.