



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Dreizehntes Capitel. Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland

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

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 später¹⁰²) (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 können¹⁰³), 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 finden¹⁰⁵). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes der Phokäer¹⁰⁶) 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 Argos¹⁰⁷) 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 sind¹⁰⁸). Diese Reliefe, ursprünglich zwölf an der Zahl¹⁰⁹), 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 waren¹¹⁰). 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 Nympe 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 Ortsnympe, die einer Arbeit des Herakles zuschaut, etwa die Nympe von Stymphalos, als Grundlage unseres Urtheils dienen, da die ferneren Bruchstücke kaum die Handlung und Composition errathen lassen.

Die Nympe 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 kamen¹¹¹), 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 ist¹¹²).

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 angehenden Ziffern eine, so hoffe ich, leichte Mühe sein wird.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften¹¹³), 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

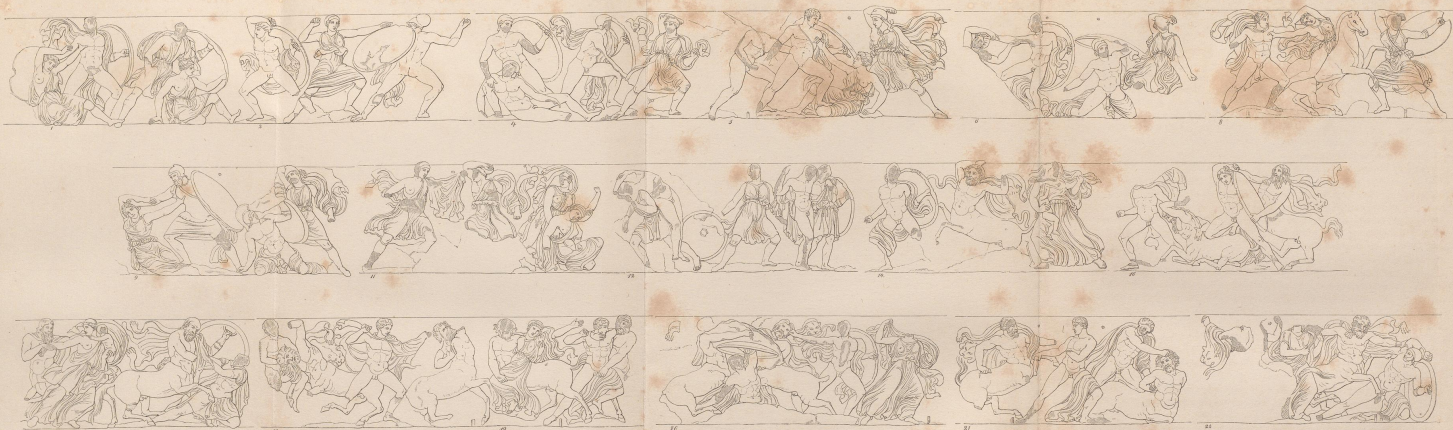


Fig. 61. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassi bei Phigalia in Arkadien; erste Hälfte.



12



vom Temp

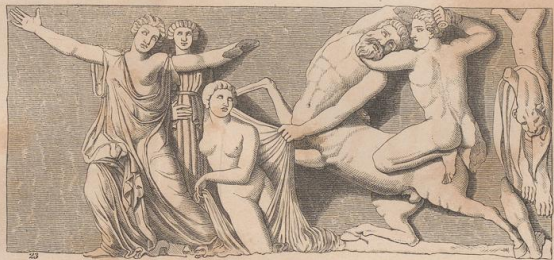
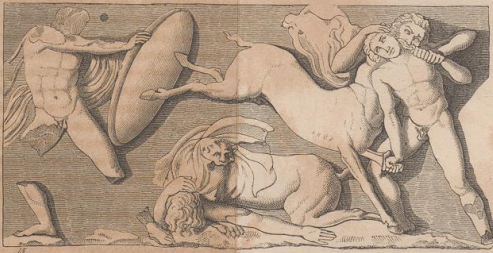


Fig. 62. Fries vom Tempel des Apollon epikurius in Bassä bei Phigalia in Arkadien; zweite Hälfte.



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 vorführen¹¹¹). 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 Schutzfliehende 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 Friesen 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 Wirkungen¹¹⁵). 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 Kentaure 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 worden¹¹⁶⁾, 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, Schrofte 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 Schroftheiten, 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 *ἤθους* 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.